

Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ*

“Benzim gümüşin altın eder simya-yı aşk”

Kadı Burhaneddin

Özet: Aytmatov anlatılarında aşk, bütün mesafeleri aşan, insanı manevi öz bakımından geliştiren ve birbirine taşıyan yüksek bir değer olarak görülür. Aşkın farklılıkları aşan gücü, Aytmatov anlatılarında insanı içten değiştiren, dönüştüren ve evrenin ritmine katan yapıcı bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Aşkın insanı kendi içine yönelterek yüreğinin sesini dinlemeye zorlaması, insanın kendi iç özgürlüğünü keşfetmesine de neden olur. Ancak yazar, aşkı, yalnızca insana mahsus bir duygu olarak da sınırlamaz. Aşk, genel anlamıyla evrensel anlamdaki varoluş açılımıdır. Aşkın insan dışındaki bu anti-estetik yönünü deve, kurt ve at gibi hayvanları işleyerek anlatan Aytmatov, onun kurucu, yapıcı ve dönüştürücü işlevini daima ön planda tutar.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Aytmatov, aşk, varoluş, özgürlük

Aytmatov’un öykü ve romanlarında aşk, insanı başka bir insana, doğaya ve Tanrı’ya taşıyan, açan yüksek bir değer olarak işlenir. İnsan aşk ile yaş, sosyal statü, gelenek gibi bir çok farklılıkları aşarak ruhundaki sonsuzluk ve özgürlük arzularını gerçekleştirir. Genellikle tutkulu yönelişlerin anlatıldığı eserlerde aşk, ‘bağlanma’ haliyle kesin bir tutsaklık, sınırsız açılım alanlarıyla mutlak bir özgürlüktür.

Kişi, sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü, onu varlığın duvarlarına/ sınırlarına çarpan aşk ile daha yoğun bir şekilde duyumsar ve yaşamın bir parçalanma süreci olduğunu daha kökten kavrar. Bu yönüyle aşk, bir tutunma noktasıdır; insanı, varlığın kaotik boşluğunda yitip gitmekten kurtarır. Böylece insan, ölümlü korkmadan yüzleşebilir; ölümün yok eden, silen, yutan kesinliğine karşı; aşk, yaşamın var eden, çoğaltan ve açımlayan gücüdür. Bu iki karşıt açılım, varoluşsal kaygılarla canlı organizmanın içine farklı oran ve görüntü biçimleriyle sinmiş tanrısal bir nüvedir. Daima bilinçaltının batık ve

* Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi / ELAZIĞ
rkorkmaz@firat.edu.tr

katastrofik imgeleriyle beslenen bu nüve, en yalın ve en doğal biçimde, hayvan sembolizmi ile kendini gösterir.

İnsanlar arasındaki bu varoluşsal yönelim, öncelikle doğada deneyimlenir. Bu yüzden *Elveda Gülsarı*'daki (EG) Tanabay-Bibican ve *Gün Uzar Yüzyıl Olur*'daki (GUYO) Yedigey-Zaripa aşkı, içinde doğup geliştikleri mekanların poetiğini yansıtır; öylesine içten, sessiz, kırılğan ve sonsuz... Bu bağlamda yazar, antropomorfik karakterli deve, at ve kurt tiplmeleriyle, insan aşkının doğal plandaki arka yüzünü vermeye çalışır. Özellikle Karanar ve Gülsarı tiplmeleri, aşk ihtirasının anti-estetik yüzünü, doğal ve yüceltilmemiş görünüşünü anlatır. Karanar'ın kilometrelerce uzaktaki Ak-Moyak'ın dişi develerine, Gülsarı'nın öğür zamanı dağdaki yılının genç kıvraklarına gitmek için sabaha kadar böğürüp kişnemeleri, ortalığı birbirine katmaları ile Yedigey'in Zaripa'ya, Raymalı'nın Begümay'a ve Tanabay'ın Bibican'a yönelişleri, temelde bu batık ve katastrofik bilinçaltı imgelerinden/ itilimlerinden hareket ederler.

Kendini ölüm gibi -yok edici- ağır bir tehdidin baskısı altında hisseden insan, yaşamı bütünlük halinde kavramak ve soyunu devam ettirmek zorundadır. Aşkın doğal görünümlü bu anti-estetik biçimi, aslında varlığın geleceğe akan, ağan yaşamsal (elan vital) atılımıdır. Karanar, Sarala (GUYO) ve Gülsarı (EG), insana ait bu soylu gerçekliğin daha yalın, daha kurgusal ve daha metaforik görüntüleridir. Bu hayvanlar, insanın doğada yaşayan yüzünü temsil ederler. Gülsarı'nın demir köstekli zincirlere vurulması, dövülmesi ve burularak iğdiş edilmesi ile Tanabay'ın Bibican'dan uzaklaşma süreci; Sarala'nın önce eyerinin ve koşumlarının parçalanması, sonra da yıkılarak boğazlanması ile Raymalı Ağa'nın tamburunun kırılması, el ve ayaklarının bağlanıp ibret için ortada bırakılması (GUYO, s. 333-338) arasında analojik bir eşdeğerliliğin olduğu görülmektedir. Bu tür hayvan öyküleri, yaşamın kara gücünün ne kadar merhametsiz, anlayışsız ve söz dinlemez olduğunu göstermektedir. İnsan aklı, baş edemediği sorunları, doğaya uygun bir biçimde çözmek yerine, doğaya karşı yeni suçlar işleyerek daha da karmaşık ve çözülemez bir hale getirmektedir. Oysa aşk, insanı evrenin ritmine katar, kendine doğru götürür, onu kendinde (un sich) kılar. Böylece insan, özgürlük ve kölelik, birey ve toplum, biyolojik başlangıç ve manevi öz gibi temel kavramları yeniden tanımlama gereği duyar (Korkmaz 2004: 130).

Aşkın, insan yaşamındaki bu belirleyici rolü, en keskin çizgilerle ve en dramatik bir biçimde Cemile adlı öyküde görülür: Cemile, Bakayır adlı dağ köyünden bir yalıcının kızıdır. Erkek çocuğu olmayan babası kızını bir erkek gibi yanında büyütüştür. Bu yüzden Cemile atik, coşkulu ve saldırgandır. Köyün erkek çocuklarıyla at biner, yarışlara girer. Hatta bir yarışta, daha sonra kaçarak/ kaçırılarak evleneceği Sadık'ı geçer. Dağ başlarından inen

çoşkun bir ırmağı andıran Cemile, Sadık'la kaçtıktan ve evlendikten sonra da aynı coşkun ve pervasız mizacını sürdürür. Sadık'la birlikteliği, onda kökensel değişimler yapacak bir sürece dayanmaz. Bu nedenle onun görünen yaşantısı eskisi gibi devam eder; genç kızlığındaki gibi, yine türkü söyleyerek gezer, büyüklerin yanında yüksek sesle konuşur, kahkahalar atar, kızdığındaki gibi yine küfürler savurarak -erkeklerle bile- kavgaya tutuşur. Köylü kadınlar bu yüzden onu evin Baybiçesi olan kaynanasına şikayet ederler; “Ne biçim geliniz var sizin? Eşikten ayağını atar atmaz demediğini bırakmıyor insana! Ne arlanmak var, ne saygı!” (*Cemile-Sultanmurat-CS*, s. 14).

Cemile'nin davranışlarındaki bu pervasızlık Sadık'la ilişkisinde hiç bir değişikliğe uğramaz. Bu durum, aralarındaki ilişkinin ne kadar mekanik bir boyutta geliştiğini gösterir. Zaten Sadık, at yarışında geçemediği ve bu durum ona 'pek ağır geldiği' için Cemile'yi kaçırmıştır. Sevişerek evlendiklerini söyleyenler de vardır ama Sadık'la evlendikten sonra onun karakterinde hemen hiç bir değişim olmamıştır. İki insanı birbirine taşıyacak duygusal süreçleri yaşamadıkları, ilişkilerinin tekdüze bir boyutta kalmasından anlaşılmaktadır.

Coşkun mizacıyla erkekleri tahrik etmekten adeta zevk duyan, ama buna karşın asla cinselliği ile öne çıkmayan Cemile (Kaplan 1999: 121), Danyar'la karşılaştığında da aynı coşkulu, pervasız kişiliğe sahiptir; açık saçık türküler söyler, küfürler savurur, Danyar'la alay eder, eğlenir: Bir defasında sakat bacağı ile fazla yük taşıyamayan Danyar'ın arabasına, oyun olsun diye büyük çuvalı koyarlar. Danyar çuvalı sırtladığında ona; “-Kemerini iyi sık, yoksa yarı yolda pantolonun düşer!” (*CS-*, s. 33) diye takılır.

Böylesi coşkun bir kişilik, emeğin, yolların ve türkülerin yakınlaştırdığı Danyar'a gönlünü kaptırdığında birden değişmeye başlar; “Cemile de değişmişti birden bire! O kahkahacı, saldırgan, çok konuşan Cemile yoktu şimdi. Sönük gözlerine, duru bir bahar hüznü dolmuştu. (..) hep dalgındı” (*CS*, s. 44).

Cemile, Danyar'ı yüreğinde duymaya başladıktan sonra daha önce hiç olmadığı kadar dalgın ve suskun birine dönüşür. Gece sabahlara kadar uyuyamaz ve ağlar. Tanık bakış açısı, onun iç dünyasına gereğince nüfuz edemediği için, gece uyuyamadığı zamanlar, yıldızlara bakıp neleri düşlediğini, ne tür çatışmalar yaşadığını ne yazık ki, bilemiyoruz. Fakat aşkın, onu, ataerkil bir toplumda tüm geleneksel değerleri karşısına alacak kadar sardığı ve değiştirdiği kesindir.

Aşkın insanı kendi içine yönelterek yüreğinin sesini dinlemeye zorlaması, insanın kendi iç özgürlüğünü keşfetmesine neden olur. Bu durum, niteliksel değişimleri önceleyecek olan bir içsel aydınlanmadır.

Aşık olan her insan, dünyasal kısıtlayıcı bağlardan kurtulur ve acıyı, ölümü, 'rüsva olma'yı bile bile sevgilisinin yoluna gider; “Varsın Danyar'ın kaputu eski,

pabuçları delik olsun!” Birbirine olan sevgilerinden başka hiç bir şeyi olmayan bu iki insanın öyküsü; A. Berzer’in de söylediği biçimde, “hiç bir geleneğin ve hiç bir zorluğun sevgiye karşı çıkamayacağı” (1975: 34) ana matrisi üzerine kurulur. Yüreklarını birleştiren iki insan, yaşamın karşısına bütün güçlükler meydan okur gibi çıkarlar ve güçlükler onları daha çok birbirine bağlar. Bu ana matris, Aytmatov’un diğer eserlerini de içine alacak geniş bir açılıma kavuşur; Abutalıp-Zaripa, Yedigey-Ukubala (*GUYO*), Erdene-Tolugan (*Cengiz Han’a Küsen Bulut-CHKB*), Kasımcı-Saadet (*Beyaz Yağmur*) ve İlyas-Asel (*Al Yazmalım Selvi Boylum-AYSB*) çiftleri, sevgiyle bütünleşip tek bir insan gibi yaşama tutunmaya çalışırlar; çektikleri sıkıntılar, birbirleri için yaptıkları özveriler onların aşkını daha da pekiştirir. Söz konusu çiftlerin kadın kahramanları, genellikle bütün olumsuz koşullara rağmen erkeklerini tercih eden/ seçen karakterlerdir. Bu durum, aşkın, bireysel iradeyi daha çok kullanmaya zorlayarak öz-gürleştirici bir itilim işlevi üstlendiğini de gösterir.

Al Yazmalım Selvi Boylum, yüreklerinden başka kılavuzları ve sığınakları olmayan iki genç insanın öyküsüdür. Asel, İlyas’la kaçarken, sonrasını hiç düşünmez. İlyas, yetimler yurdunda büyümüş, hiç bir maddi varlığı olmayan kimsesiz biridir. Yolda rastladıkları Alibek, yüreklerinin sesine koşan bu iki kaçağa, ‘evimiz’ dedikleri kamyonu göstererek; “Çocukları da orada mı büyüteceksiniz?!” (*AYSB*, s. 33) diye sorar. Aslında bu soru, onların yaşama tutunmalarının ne kadar zor olacağını da yansıtmaktadır.

Asel, aşkla her türlü güçlüğe karşı koyabileceğini düşünmektedir. Ne var ki, İlyas, Asel’in soylu sevgisine layık olamayacak ve ona ihanet edecektir; hiç beklenmedik bir zamanda Asel ve küçük çocuğu Samet’i dağ başında bir evde yapayalnız bırakıp Kadiça adlı bir kadına gider. Aşkın safiyeti, ihanetin olduğu yeri derhal terk eder, uçup gider. Nitekim Asel de küçük oğlu Samet’i alıp anlatı boyunca gizemli yönelimleri simgeleyen Tiyan-Şan yollarına düşer.

Anlatıdaki bu yol metaforu, ‘ayırıcı’ ve ‘birleştirici’ nitelikleriyle, öykü kahramanlarının kendi içlerine yaptıkları ayrı ayrı yolculukları da simgeler. *Al Yazmalım Selvi Boylum* adlı anlatıya bir yol öyküsü diyebiliriz. Yol metaforu, olay örgüsünün mekansal bağlamda merkezini oluşturur; yazar karakterleri yolda tanır, anlatım yolda başlar, anlatı kişileri (Asel-İlyas- Baytemir- anlatıcı) birbiriyle yol’da karşılaşır, tanışır ve ayrılırlar. Tiyan-Şan’ın bu dar ve engeli yolu da tıpkı yaşamın yolları gibi ciddi bir emek, gayret ve yürekle aşılabilecek cinstendir. Tiyanşanların zorlu yol trafiği, yaşamın kendi sessiz ama zorlu akışı gibi, bir topluşma, buluşma ve dağılıma alanıdır. İnsan, yürürken/ yaşarken karşılaştığı, tanıdığı yeni yüzlerde kendi yazgısını okur.

Ne var ki, Asel ve İlyas yolları ayrıldığında da birbirlerini unutamazlar. Asel, İlyas’ı gördüğünde yine heyecanlanır, sesini duyduğunda yüreği yerinden

çıkacakmış gibi olur, beraber oldukları mutlu günleri anımsar, gece ağlar ve uyuyamaz... İlyas da Asel gibidir; o, Kadiça ile beraber olduğunda bile Asel'i düşünür. Ama artık dönüşsüz bir yola girmiştir ve tıpkı Tiyan-Şan'ın zorlu geçidi Dolon'da olduğu gibi yol kaygandır ve ağır yükünü kontrol edemekte ve frenleri tutmamaktadır. Sonunda yol kenarına bırakıp gittiği 'römork' gibi Asel'i yolda bırakıp gider. Fakat onu hep özler. Aslında daha olgun ve her şeyi anlayan, zorluklar karşısında pratik çözümler üreten bir kadın olarak Kadiça İlyas'a daha yakındır. Tipik bir yetim arketipini (Pearson 2003: 71) temsil eden İlyas, sahip olduğu değerleri korumak için savaşmak yerine; Kadiça'ya ve içkiye adeta sığınır. İlyas'ın animası da sayabileceğimiz Kadiça onu kollar ve korur. Doğrusu İlyas, işini, aşkını kolay elde etmiştir ve bütün kolay edilebilir şeyler gibi bu süreç de onun yeterli bir özsaygısının oluşumunu engellemiştir.

Oysa Asel, evrenin asli iyiliğini temsil eden masum arketipidir ve korunmaya muhtaçtır. Zira ailesi onu tanımadığı birine -fikirini sormadan adeta bir eşya gibi- vermek üzeredir. Tam da bu eşik noktasında İlyas ile karşılaşır ve büyü-süne kapıldığı bu insanı bir kurtarıcı gibi görür. Burada -buluşma yeri olarak-mekanın poetiğine ait gizemin, ilişkileri yönlendirici bir işlev üstlendiğini görüyoruz; İlyas-Asel buluşması, konuşmaları ve beraber olmaya karar vermeleri; geniş yemyeşil bir düzlükte, dağların arasında ve masmavi bir gök altında gelişir.

G. Gaçev, onların Kutsal Issık-Göl'ün sahilinde birleştiklerini bu yüzden dağ, taş, göl ve ağaçların bu aşkı beslediğini, aşklarının güçlü ve kalıcı olmasında bu doğal beslenme kaynaklarının da büyük payı olduğunu söyler (Gaçev 1989: 110). Oysa Kadiça-İlyas beraberliği, mazot ve içki kokulu yalıtık, dar ortamlarda gelişir. Bu yüzden İlyas, Kadiça ile bulunduğu içki sofralarında, Issık-Göl'ün temiz havaları gibi, Asel'in özleminin de -kendiliğinden- yüreğinin derinliklerine yayıldığını duyumsar. Issık Göl'ün serin ve duru suları gibi Asel'in yüzünü özler. Asel de aynı büyümlü ortamların bir parçası olarak İlyas'ı içinde, ruhunda yaşa(t)maktadır.

Birlikte yaşamalarına rağmen Asel'in Baytemir'i pek sevdiği söylenemez; o zavallı bir üçüncü şahıs'tır, bir sığınaktır. Asel onunla kışın dondurucu soğukunda karşılaşmıştı ve çaresizdi, gidecek bir yeri yoktu. Bu üçüncü şahıs sıcaklık demekti, ekmek demekti, sonradan Baytemir bunlara güven ve sevgi olduğunu da ekledi. Böylece Asel'le beraber yaşama hakkını elde etti. Asel-Baytemir ilişkisi, kışın zor koşullarında kurulan kaçınılmaz bir ilişkiydi. Ayrılması, inkar edilmesi, önlenmesi güçtü; kışın her tarafı kaplayan boyun eğdirici gücü, Asel'in yaşamındaki terk edilmiş öyküsünü de simgeler. Asel, yaşamın acımasız koşulları gibi aşkı tarafından da tutsak alınmıştı. Fakat o, Baytemir'i tercih ederek aşkın, oyuncak olamayacak kadar yüksek bir değer

olduğunu İlyas'a anımsatmak istiyordu. Aşkta, sevgiden oyuncak olmamalıydı (Tyurin 1975: 103). O, Baytemir'le beraberliğini -bu oyun bağlamında- yücelterek, ölümüne sevmeye çalışan bir insanın trajedisini yaşar. Soylu sevgisiyle, ebedi suskunluğa, mutsuzluğa mahkum edilir. Doğrusu karın kapladığı yolları açan, yolda kalmış arabaları kurtaran, Tıyaşan dağlarının zorlu geçitlerinde rehberlik eden ve bütün bu nitelikleriyle tipik bir savaşçı arketipi'ni simgeleyen Baytemir, bu sevgiyi hak etmek için epey çaba sarf eder, savaşır ve Asel'in güvenini, Samet'in babalık hakkını kazanır.

Asel bu yönüyle Cemile ve Seyde gibi tiplerden ayrılır daha çok Zaripa'yı anımsatır; gizemli, suskun ve soylu. Okuyucu da İlyas gibi onun sevincine ve ıstırabına kolayca nüfuz edemez. Asel, aşkın nasıl içsel ve soylu bir yanış olduğunu gösteren boyutlu, trajik bir tiptir.

Aytmatov anlatılarında aşk, bütün mesafeleri aşan, insanı manevi öz bakımından geliştiren ve birbirine taşıyan yüksek bir değerdir. Bu yüzden, kiliseden ihtilalci görüşleri nedeniyle kovulan Abdiyas, aşık olduğu İnga ile karşılaşmasını yaşamındaki "yeni bir dönem" olarak adlandırır. Zira "aşk, bütün canlılar için bir ruh ihtilalidir! Çünkü onun yaktığı her şey, aynı zamanda bir rönesans, bir yeniden doğuştur" (*Dişi Kurdun Rüyalari*, s. 216). Bu yüksek ruh ihtilalinin önünde hiç bir güç, zorluk ve kurum duramaz.

Zaman ve mekan ötesindeki ruhun özgür yitimi olan aşk, sonsuz varoluşlara, doğuşlara açtığı insanı zincirlerinden koparır ve ölmezliğe eriştirir.

Kaynakça

- BERZER, A. (1975), "Pobeda i Porajeniye İlyasa", Çingiz Aytmatov, Frunze.
- GAÇEV, G. (1989), Çingiz Aytmatov, Frunze
- KAPLAN, Ramazan (1991), "Kurgulama Tekniği Bakımından Cemile Hikayesi", Doğumunun 70. Yıldönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni (8-10 Aralık 1998), Bildiriler, Ankara: AKM yayınları
- KORKMAZ, Ramazan (2004), Aytmatov anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, Ankara: Türksoy Yayınları
- TYURİN, V. (1975), "Lyudi Prekrasnoy duşi", Çingiz Aytmatov, Frunze.
- PEARSON, Carol S. (2003), İçimizdeki Kahraman, Çev. Semra Ayanbaşı, İstanbul: Akaşa.

The Transporting and Transformative Power of Love in the Narratives of Aitmatov

Prof.Dr. Ramazan KORKMAZ*

Abstract: In Aitmatov's narratives love is a lofty value that can overcome all distances, improve man's spiritual nature and bring people closer together. The power of love, which can transcend all differences, appears in his fiction as a constructive phenomenon that transforms man's nature radically, endowing him with the ability to become a part of the rhythm of the universe. Love forces man to look inside and listen to his heart, which in turn allows him to discover his inner freedom. Aitmatov, however, does not regard love as a feeling reserved for humankind only. To him, love is a universal expansion of one's existence. Aitmatov, who represents this non-human and unaesthetic side of love through animals like the camel, the wolf, and the horse, always foregrounds the constructive and transformative function of love in his works.

Key Words: Chingiz Aitmatov, love, existence, freedom

* Firat University, Faculty of Science and Letters Department / ELAZIĞ
rkorkmaz@firat.edu.tr

Сила любви в рассказах Айтматова: сила преобразующая, созидаящая

Проф. Др. Рамазан КОРКМАЗ*

Резюме: В рассказах Айтматова сила любви преодолевает любые преграды и расстояния, является величайшей духовной ценностью людей, заставляющая их понимать друг друга. Любовь изменяет человека, стирает различия, преобразует человека и вносит свой вклад в ритм жизни вселенной. Любовь по Айтматову - феномен бытия. Она заставляет прислушаться к голосу сердца, обрести свою собственную свободу. Однако любовь в книгах Айтматова присуща не только человеку. Она живет повсюду в природе, во вселенной. Так, на примере животных автор обращается к образу верблюда, волчицы, коня. Автор еще раз подчеркивает таким образом, всеохватывающую, созидующую природу любви.

Ключевые Слова: любовь, точка соприкосновения, процесс эволюции, голос сердца, свобода

* Университет Firat, научно-литературный факультет / г. ЭЛАЗЫ
rkorkmaz@firat.edu.tr

Türk Sinemasının ‘En İyi Aşk Filmi’ “Selvi Boylum Al Yazmalı” Filminde Yakın Çekimin Gücü

Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN*

Özet: Cengiz Aytmatov’un ünlü eseri “Kızıl Cooluk Calcalım”ın Türk Sinemasına aynı adla uyarlanan *Selvi Boylum Al Yazmalı* filminde aşk/sevginin aktarıldığı sahnelerde yakın çekimin gücü, yakın çekim ölçüğünde oynamanın sinema oyuncusuna getirdiği ağır sorumluluk ve sinema diline katkısı kapsamında değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada, sinema dilinin doğası gereği sinema oyunculuğunu farklı kılan ve en belirgin unsur olan yakın çekimler aracılığıyla oyuncuların seyirciye daha çok yaklaştınlararak dramatik mekan içindeki iç güdüsel tepkilerin öğelerini kapsayan hareketin nasıl başarıldığı oyunculuk ve sinema dili bakımından incelenmiştir. Çalışmada ele alınan filmde, üç ana karakterin de yakın çekim oyunculuklarında, çoğunlukla iç ses/iç monologlarla duygu-düşüncelerini, eylemlerini aktarmaları, oyuncuların yoğun imgelem/alt-metin çalışması yaparak canlandırdıkları role girmede, duygularını yeniden açıp kapamada yüksek düzeyde konsantrasyon gücüne sahip bir sinema oyunculuğu sergiledikleri görülmüştür.

Sonuçta yakın çekimin, sinema oyunculuğunda doğallık – inanırlık sağlanmasında, duygunun doğru aktarılmasında ve filmin duygusunu, mesajını seyirciye aktarmadaki işlevi - gücü, *Selvi Boylum Al Yazmalı* filminin başarısında bir kez daha doğrulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sinema oyunculuğu, Yakın Çekim, İç ses/monolog, imgelem/alt-metin, Stanislavski Sistemi, Strasberg Metodu

Giriş

Yapımının gerçekleştirildiği 1977 yılından bugüne - 2007 - kadar hemen her yıl yapılan ‘En İyi 10 Türk Filmi’ sıralamasında listelerin vazgeçilmez filmi, çok sayıda festivale katılım ve sayısız ödül, yurt içi-yurt dışı özel gösterimler, yönetmen Atif Yılmaz, görüntü yönetmeni Çetin Tunca ve kadın oyuncu Türkan Şoray’a kazandırdığı farklı birçok ödülle *Selvi Boylum Al Yazmalı* filmi, Türk ulusal ve yerel televizyon kanallarında da her yıl birkaç kez seyircisiyle buluşmaktadır. Bu çalışmaya, Türk Sinemasının ‘en iyi aşk filmi’ olarak nitelendirilen bu filmin neden bu kadar beğenildiğinin sorgulanmasıyla

* Gazi Üniversitesi, İletişim Fakültesi / ANKARA
halekun@gazi.edu.tr

başlanmıştır. Sorgulama sonucunda, filmde en temel insanî duygu olan aşk - sevgi temasının ele alındığı görülmüştür. Sinema dilinde duyguların/aşk-sevginin ifadesinde en iyi anlatımın yakın çekimlerle verildiği varsayımından yola çıkılarak bu çalışma gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filmine ilişkin bu bilgiler, filmdeki yakın çekimlerin incelenmek üzere seçilmesinde belirleyici neden olmuştur.

Bu çalışmada, Türk Sinemasının 'en iyi aşk filmi' olarak anılan, aynı zamanda başarılı bir uyarılma¹ olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin hikayesindeki aşk - sevgi temasının sinema diliyle aktarılmasında yakın çekimin gücü ortaya konulmaya çalışılacaktır. Yakın çekimin duygunun aktarılmasında en iyi çekim ölçeği olmasına bağlı olarak hiç şüphesiz sinema oyunculuğu gündeme gelmektedir. Bu amaçla, filmde ana karakterleri canlandıran üç oyuncunun, özellikle duygusal yoğunluğun çok yüksek olduğu ve duygu yoğunluğunu devam ettirebilme gücüne sahip olan aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki yakın çekim oyunculuklarına da bakılacaktır. Yakın çekimde sergilenen sinema oyunculuğu, ilk oyunculuk kuramı olan Stanislavski'nin Sistem ve daha sonra Strasberg'in Method adıyla sinema oyunculuğuna uyarladığı oyunculuk yönteminde yer olan öğeler göz önünde bulundurarak incelenecektir. Yakın çekim sinema oyunculuğunda, özellikle oyuncunun hiç konuşmadan fakat aktif olarak düşündüğü zamanlar (iç ses/iç monolog), ima edilen ama gerçekte söylenmeyenler (alt-metin) ve oyuncunun iç monologla oynarken aynı zamanda zihnine adeta bir film ekleyerek konuşmaya başladığı, ama kulağa değil, gözlemlere yani karşısındakine kendisinin gördüğünü görmesini sağladığı zamanlara (imgelem) bakılacaktır. Çünkü filmin aşk/sevgi ilanı sahnelerindeki yakın çekimlerde oyuncular, çoğunlukla iç sesle (iç monolog) / imgelem yaparak oynadıkları için üç ana karakterin bu sahnelerdeki yakın çekimleri seçilmiştir.

Sinemada yakın çekimler, duyguyu yoğun vermesi ve daha iyi konsantrasyon gerektirmesi nedeniyle çoğunlukla genel planları bağlamak ve bazı detayları daha iyi vurgulamak amacıyla ayrıca çekilir. Dolayısıyla sinema oyuncusundan oldukça yoğun bir konsantrasyon talep eder. Oyuncunun tek yakın çekimleri gerçekleştirilirken daha önce karşısında genel/ikili çekimde birlikte oynadığı/aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşının olmaması ise, duygu - düşünce paylaşımını gerçekleştirilebilmesinde sinema oyuncusuna artı bir sorumluluk daha getirmektedir. Zira oyunculukta bir eylemin/davranışın anlam ve mantığını izleyenlerin anlayabilmesi, oyuncunun sahnede bulunan diğer oyuncularla karşılıklı duygu-düşünce paylaşımı sayesinde olabilmektedir. Bu nedenle bir sahnede rol alan oyuncuların sürekli karşılıklı ilişki halinde olmaları söz konusudur. Oyuncuların birbirleriyle karşılıklı söz söyleyerek kurdukları iletişim dışında susmalar, bedensel hareketler-gözlerle de (sözsüz

iletişim/beden dili) duygu-düşünce paylaşımını sürdürmeleri beklenir. Bu anlamda, oyuncuların karşılıklı tepkileri hem fiziksel hem de psikolojik olmalı ve kesintiye hiç uğramamalıdır. Özellikle psikolojik ve içe yönelik bir ilişkide oyuncunun hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması gerekmektedir. Bununla ilgili olarak oyunculara, başkalarından almadan ya da kendinizden vermeden sahne üzerinde hiçbir ilişkinin kurulamayacağını belirten ve oyunculuk sanatında ilk yöntem-kuramsal çalışmayı yapan Stanislavski (2002: 262), bir nesneden, bir konudan bir anlık da olsa bir şey almak ya da vermenin psikolojik bir ilişki anını belirlediğini ifade etmektedir. Ayrıca, senaryoda belirtilmeyen ifadeler ya da karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceleri kapsayan imgelem/altmetin, oyuncunun canlandıracağı karakterin hayatının görüntüsünü oluşturarak rolünü sanatsal bir gerçekliğe dönüştürmede çok etkindir. Bu da oyuncuya rolünde bir perspektif ve hareket duygusu vererek canlandıracağı karakterin yaşantısına daha rahat girmesini sağlar. Çünkü karakteri doğru oluşturma'nın önemli bir yönü alt-metinle olmaktadır (Künüçen, 2006: 11).

Selvi Boylum Al Yazmalım filminde yer alan yakın çekim oyunculuklara bakıldığında, çoğunlukla karşılıklı diyalog olmadan ya da karşısında birlikte rolünü paylaştığı rol arkadaşı olmadan, bir kişiye değil, sadece kameraya karşı oynayarak, dolayısıyla duygu – düşünce paylaşımı yapabilmeye ekstra bir performansla, iç ses/iç monologlarla oynanan bir yakın çekim oyunculuğu sergilendiği görülmektedir. Filmde sadece aşk – sevginin ifade edildiği sahnelerde değil, genel olarak diğer sahnelerde de iç ses/iç monologlara sıkça yer verilmiş olması dikkat çekmektedir. Filmde özellikle üç ana karakterin de kendilerine özgü psikolojileri, olayları kendi bakış açılarından değerlendirmelerinin iç monologlarla verilmiş olmasını filmin en dikkat çekici anlatım özelliği olduğunu belirten ve bu tarz anlatımın filmin yönetmeni Atıf Yılmaz ile yaptığı görüşmeye dayanarak bunu, yönetmenin kendisinin bir üslup sorunu olarak gördüğünü aktaran Künüçen (2001: 44), yönetmenin filmin görsel etkisini korumak için özgün eserde tanımlanan aksiyonları ve olayları diyaloglarla değil, daha çok göstererek ve “iç ses” olarak tanımlanan iç monologlarla vermeyi tercih ettiğini vurgulamaktadır. Eserin özgün haliyle de yer yer benzerlik gösteren bu durum, hem filme uyarlanmasında esere ne derece bağlı kalındığını, hem de sinema dilinde yakın çekim aracılığıyla seyirciyi duygusal anlamda konuya, oyuncuya yaklaştırarak konunun içine çekmek, etkili bir iletişim kurmak gibi birkaç amacı birden filmin başarısında garanti eden bir anlatım dili kullanıldığını göstermektedir. “Yazar Aytmatov’un hikayedeki karakterlerin iç dünyalarını anlatmada kullandığı monologlar, sinema dilinin olanaklarıyla filme yansımıştır. Böylece edebi dilde insan psikolojisini anlatmada kullanılan psikolojik tahlil yönteminin görsel olarak da aynı anlamda kullanılması duygusal atmosferin başarıyla sürdürülmesini sağlamıştır.

Özellikle karakterlerin inşasında iç monologlarla bir doku oluşturulmaya çalışılmış ve sevgi teması bu dokunun içinde yer almıştır” (Künüçen, 2001: 46). Buna göre, sinema dilinde etkili bir anlatım aracı olan yakın çekim ölçeğinin oyuncunun duygusunu aktarmadaki anlatım gücünün amaca uygun kullanılmasının önemi bu çalışmada yakın çekimlerin seçilmesinde belirleyici olmuştur. Çalışmada, yakın çekim ölçeğinin sinemasal anlatıma getirdiği içerik-biçimsel katkı ile yakın çekimde sinema oyunculuğu sergilemenin oyuncuya yüklediği ağır sorumluluk birlikte ele alınarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışmada yakın çekimlere ve aynı zamanda yakın çekimde duygunun ifadesi bakımından sinema oyunculuğuna bakılacağından, sinemanın kendi doğasından kaynaklanan kendine özgü yöntemlere ve sinema oyunculuğuna yer vermekte yarar görülmektedir.

1. Sinema Oyunculuğu

Sinema seyircisi, film izlerken bir oyuncunun sadece genel performansına değil, yaratılan iç karaktere de derin olarak bakmaktadır. Bu bakışın nesnesi olan oyuncu, seyircisinden her ne kadar yapay bir takım engellerle ayrılrsa da, sinema oyuncusunun bu engelleri aşarak seyircisine aktardığı duygunun gerçekliği seyirci ile arasında etkili bir iletişim sağlamasına neden olacaktır. Oyuncu özellikle canlandırdığı karakterle/aynı sahneyi paylaştığı rol arkadaşlarıyla doğru ilişkiler kurup canlandırdığı karaktere tam olarak girdiğinde, artık o karakterin gerçekliğini göstermeye başlayacak ve bu gerçeklik önce kameradan geçecek, sonra perdeye yansyarak seyircisine ulaşacaktır. Seyirci için perdede gördüğü şeyin gerçekliği çok önemlidir. Çünkü seyirci gördüğünün gerçekliğini hissettiği oranda gösterilene ya da aktarılan inanca eğilimi gösterecektir. Bu nedenle, sinema oyuncusunun gösterilen görüntüsü ya da aktardığı duygunun inanılır olması beklenir.

Bilindiği gibi, sinemanın gücü seyirciyi inandırmakta saklıdır. Bunun için sinema oyuncusunun oyunculuğunda göstereceği her bir bedensel hareketin / jest – mimik ve sözlü ifadenin gerçekliği, dolayısıyla canlandırdığı role uyumu, hareket ve davranışların gerçek yaşamda olabilirliliği, imgelem / alt-metin (karakterin sözsüz ifade edebileceği bütün duygu ve düşünceler) yapabilme gücü, eylem / davranışlarının anlam ve mantığını seyircilerin anlayabilmesinde, sahnede bulunan diğer oyuncularla duygu-düşünce paylaşımı yapıp yapamadığı canlandırdığı karakterin gerçekliğine seyirciyi inandırmasında belirleyici ölçütlerdir.

Sinema seyircisinin izlediği olayların doğruluğuna inanması, kameranın gücüyle doğrudan bağlantılıdır. Özellikle bir oyuncunun yakın çekim görüntüsü perdeye yansıdığı anda, oyuncu kendini değil, canlandırdığı karakterin duygusunu yoğun/etkili aktarabilirse, seyirciyi canlandırdığı karakterin gerçekliğine

inandırarak ve doğru iletişimi/etkileşimsel ilişkiyi kurmuş olacaktır. Böylelikle, yakın çekim ölçeğiyle elde edilen görüntülerle seyircinin dikkatinin istenilen noktalara çekilmesi, hatta istenildiğinde tekrarlanabilmesi, sinemanın doğasından kaynaklanan bir ayrıcalık, sinema oyuncusuna ise iyi kullanabildiği ölçüde avantaj sağlamaktadır.

Sinema oyunculuğunu eşsiz yapan en belirgin unsurun kamera olduğuna vurgu yapan Lee R. Bobker (1974: 158–159) de bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

“... Filmde, seyirciye portrelenen karakteri görebileceği çeşitli görüntüler verilir: Oyuncu için gizlenecek bir yer yoktur. Kamera oyuncunun her tarafında; uzakta veya çok yakınında olabilir. Yanlış bir hareket, yapmacık bir jest, inançsız, ikna edici olmayan ya da karaktere yabancı bir söz ve illüzyon yok olur. Kamera yaşı ortaya çıkarabilir ve kusur üzerine acımasız bir ışık düşürebilir. Oyuncuyu büyük bir sanatçı ya da sıradan bir oyuncu olarak ortaya koyabilir (...) Kameranın ne yapabileceğini bilen bir oyuncu, bir sinema oyuncusu olmaya doğru ilk adımı atmıştır. Kamera büyütülmüş bir gerçeği yansıtabildiği için oyuncu “oynamaya” hiç de ihtiyaç duymaz. Çaresizlik içinde dökmüş küçük bir göz damlası, kameranın gözünden, oyuncunun sahneye ait bir araya getirmek zorunda olduğu tüm duygusallıklardan daha hareketli, etkili bir izlenim oluşturur.”

Sinema dilinin anlatım yapısı gereği sinema oyuncusu, rolünü kesintisiz/kronolojik ya da doğrusal bir sıra ile oynamaz. Çünkü bir film yapımı, filmi en verimli ve en ekonomik koşullarda gerçekleştirmek esasına dayanır. Sinema oyuncusu rolünü kesintisiz olmayan, aksine parçalara ayıran – bütünlüğü bozan – bir yapıda inşa ettiğinden bu durum, sinema oyuncusunun oyunculuğuna ayrıcalıklı bir sorumluluk yükler. Sinema oyuncusu bu sorumluluğuyla baş edebilmek için canlandırdığı role kendini o kadar çok vermeli ki, verilen herhangi bir zaman diliminde canlandırdığı karakteri bütünüyle yeniden üretebilsin. Örneğin, canlandırdığı karakterdeki değişiklikleri henüz yaratmamış olsa da, kendisinden daha sonraki sahneleri oynaması beklendiğinde, kendini yeniden canlandırarak, zamanda geriye/ileriye gidişlerle ve bazen bir sonraki çekimde ne ile karşılaşabileceği hakkında hiçbir bilgisi bulunmadan oynayarak bir önceki sahneye devam edebileceğini bilmelidir. Dolayısıyla sinema oyuncusu, rolünü parçalar halinde ve ayrı zaman dilimlerinde gerçekleştirmek durumundadır. Kamera her çekime başladığında anında canlanmalı ve rolünü belirli bir zaman için sürdürmelidir. Ayrıca, tutarlı ve ikna edici bir performansı korumak için o anı defalarca yeniden yaratmaya da hep hazır olmalıdır.

Sinemada oyuncunun bütünlüğünün bu ayrışması ya da parçalara ayrılması, oyuncunun rolünün inşa edildiği elementleri sağladığı parça parça davranışa karşılık gelmektedir. Zira oyuncunun parça parça sergilediği performans, son olarak kurgu odasında anlamlı organik bir bütüne dönüşecektir. Bu durumu Pudovkin (1949: 109), şu cümlelerle açıklamaktadır:

“Sinema oyuncusu, çalışmasındaki kesintisiz eylem gelişiminin bilincinden mahrum bırakılır. Belirgin bir tam imajın yaratılmasının bir sonucu olarak, çalışmasının birbirini izleyen bölümleri arasındaki organik bağlantı, onun için değildir. Oyuncunun tüm imajı, yönetmenin kurgusunun sonucunda sadece perdede bir gelecek görüntüsü olarak anlaşılmalıdır.”

Sinemanın temel amacı, bir olay içindeki kişi ve nesnelere, konunun dramatik yapısına uygun biçimde düzenleyerek seyirciyi ilgi merkezine yönlendirmek olduğundan, filme çekilen bir olayın tutarlı bir biçimde, kesintisiz, düzgün, mantıklı bir görsel – işitsel süreklilikle aktarılması gerekmektedir. Bu nedenle bir olayın sinema diliyle anlatımında başarı, temel olarak sinemasal anlatım öğeleriyle (dekor, mekan, giysi, makyaj, aydınlatma, kameranın bakış açısı, çekim ölçekleri, ses, oyunculuk gibi) sağlanan devamlılıkla elde edilebilir. Kılıç (2003: 57-58), sinema diliyle sağlanması beklenen bu sürekliliği, biçim ve anlatım açısından çekimlerin diğer çekimlerle olan karşılıklı ilişkileri ve bu parçaların bütüne olan etkileriyle açıklamaktadır. Çünkü sinemada seyirci, bu parçaları bir bütün olarak algılamaktadır. Buna göre devamlılığın amacı, olayların gerçekçi görülmesini sağlamaktır. Ancak bu yolla seyirci, filmde sürekli değişen planları fark etmeden kesintisiz bir aksiyon izlediğini düşünebilir.

Bir sinema yapımının çekimler, sahneler, ayırım ya da sekansları oluşturan anlamlı görüntülerin birbiri ardına gelmesiyle ortaya çıkmasına bağlı olarak, sinemada bir görüntünün oluşturulma biçimi içeriğin ifadesinde önemli bir rol oynamaktadır. Büker’in (1985: 36) de ifade ettiği gibi, sinemada biçim çok önemlidir. Çünkü sinemada görüntüler aracılığıyla gerçeğin sunulma/aktarıma biçimi anlamı belirlemektedir. Örneğin, ne kadar iyi bir oyunculuk sergilese de bir oyuncunun içsel duygusunu ifade ederken yakın çekim yerine, genel çekim ölçeğinde verilmesi ya da yakın çekim ölçeğindeki bir görüntünün perdeye netsiz yansıtılması, oyuncunun oynuluğunun sinemasal anlatımdan kaynaklanan sorunlar yüzünden seyirciye yansıtılmamasına neden olacaktır.

2. Sinemada Yakın Çekim

Bu çalışmada, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde üç ana karakteri canlandıran oyuncunun da çoğunlukla iç sesle/iç monolog ile oynadıkları yakın çekim

görüntülerinde sinema oyunculuğuna bakılacağından, yakın çekim ölçeğinin özelliklerine ve kullanılış amaçlarına değinmekte yarar görülmektedir.

Çekim, sinema dilinin en temel araçlarından biridir. Bir çekimin nasıl olması gerektiği konusunda elde edilmek istenilen görüntünün biçim-içeriği/anlamı önemlidir. Çünkü görüntü, anlamını içinde taşır. Çekim ölçekleri, temel olarak sinemasal anlatımı belirgin biçimde ifade etmeye yarayan değişik boyutlardaki görüntüler dizisidir. Çekim ölçeğini, kameranın önündeki konuya nasıl ya da hangi uzaklıktan bakılmak istendiği belirler. Esas olarak uzak – orta – yakın olmak üzere üçe ayrılan çekim ölçekleri, insan vücudu ölçüt alınarak belirlenir. Bunlardan özellikle yakın çekimler, bir sinema sanatçısının elindeki en güçlü anlatım gereçlerindedir.

Yakın çekimlerin seyircinin üzerinde amaçlanan etkileri kesin olarak sağlayabildiğini vurgulayan Macselli (2002: 181), uygun seçilmiş, uzmanca filme alınmış bir yakın çekimin olaya dramatik etki ve görsel netlik katabileceğini belirtmektedir. Bu anlamda, sinemada yakın çekim ölçeğinin, verilmek istenen gerçeği aktarmada duyguyu yoğun bir biçimde yansıttığındaki biçimselliği çok önemlidir. Daha çok psikolojik durumların anlatımında kullanılan yakın çekimlerin, izleyicinin odak noktasını kişinin yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyasına yönelttiğini belirten Akyürek (2004: 370) gibi, Foss (1994: 34) da yakın çekimin, dramatik ya da tematik niteliğiyle vazgeçilmez bir öğe olarak öne çıkarılmak istendiğinde özellikle vurgulayıcı bir çekim ölçeği olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu bilgileri tamamlayan Esslin'in (1996: 54) ifadesiyle; yakın çekimle oyuncunun seyircinin yakınına getirilmesi, sinema aracılığıyla sağlanan gösterge sistemleriyle verilen bilgiyi ve anlamı büyük ölçüde arttırmakta, söz ögesinin önemini de o ölçüde azaltmaktadır. Yakın çekim ölçeğinin oyuncuya inanılmaz bir güç vermenin yanı sıra, bu potansiyel enerjinin inanılmaz bir konsantrasyon talep ettiğini Michael Caine'den aktaran Penney (2006: 21) de, kamera yakın plandayken oyuncu o anda iyi bir performans sergileyemediğinde, oyuncunun en ufak bir eminsizliğini alıp büyüteceğine dikkat çekmektedir. Böylece, yakın çekimin ayrıntıları yakalayan seçici özelliğine bağlı olarak duyguları çok iyi göstermesi, sinema oyunculuğunda hiçbir hatanın kabul edilemeyeceği gerçeğini ortaya koymaktadır. Çünkü yakın çekim ölçeğinin ayrıntıları ortaya koyan seçici özelliği, sinema oyuncusuna duygularını çok iyi ifade etmesi konusunda hassas bir uyarıcıdır. Bu nedenle, bir oyuncunun yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratabilmesi, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olmasını gerektirir. Bu konuda Monaco (2005: 384), Béla Balazs'ın yakın çekime bağlı geliştirdiği sinema kuramına atıf yaparak ayrıntıları ve duyguları gösterdiği için yakın çekimden "gizil güç"

olarak söz eder ve filmin gerçek alanının “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) olduğunu anlatır. Balazs’ın (1970: 52) *Theory Of The Film* kitabında yakın çekimlere ilişkin “The Close-up” başlıklı bölümdeki şu ifadesi onun yakın çekim konusundaki görüşlerinin temelini anlatmaktadır: “Yapılan, halihazırda var olan zaten oluşmuş bir görüntünün detaylarına girmek değil, hareketli bir kare veya portreyi bölünmüş görüntülerin sentezi haline getirmektir ki, bu da bilincimizde var olan bir mozağin parçaları olmadıkları ve tek bir kare halinde var olamayacaklarına rağmen, bir tek görüntü halini alır.”

Çalışmada yapılacak yakın çekim sinema oyunculuğu incelemesinde, oyunculuk sanatında ilk yöntem çalışması olarak bilinen Stanislavski’nin “Sistem” ve bu yöntemin Strasberg tarafından “Method” oyunculuğu adıyla sinemaya uyarlanan oyunculuk anlayışından yararlanılacağından, bu oyunculuk yöntem/kuramının yapısına ve dayandığı oyunculuk anlayışına kısaca değinmek gereği doğmuştur.

3. K.S. Stanilavski’nin “Sistem” ve L. Strasberg’in “Metod” Oyunculuğu²

Rus oyuncu, yönetmen-yapımcı ve kuramcı Konstantin S. Stanislavski (1863-1938), yapmacık, kalıp - biçimsel oyunculuk anlayışına tepkiyle, bir karakterin iç dünyasını açığa çıkaracak yaşayan insanların sahnede yer aldığı yeni bir oyunculuk tarzı, bir yöntem oluşturmayla çalışmalarına başlar. Stanislavski, sonradan “Sistem” adı ile anılacak bu çalışmalarına, oyuncunun bir kez yakaladığı bir duyguyu ya da güçlü bir oynayışı daha sonra, nasıl tekrarlayabileceği konusunu araştırarak başlamıştır. Temel düşüncesi, sabit bir performansın nasıl sürdürülebileceği ve sahnede nasıl bilinçli bir oyuncu olunabileceğine dayanan Stanislavski’nin geliştirdiği yöntem, esas olarak her oyunda gerçek duyguların yeniden yaratılmasına dayanmaktadır.

Stanislavski, psikolojik gerçeklikten yola çıkarak davranış psikolojisini de içine alan, insan ruhu ile bedeni arasındaki ortak bağımlılığı açıklayan bilimsel görüşten yararlanmış, psiko-fiziksel aksiyon ya da psiko-teknik adıyla ifade ettiği yöntemini kendi ifadesiyle; “Bilinçli teknik yoluyla bilinçaltına ulaşmak” olarak tanımlamıştır. Stanislavski (2002: 201), bunu kendi sözleriyle şöyle ifade eder: “Bir rolün gövdesel yapısını yaratmada bilinçli yaratma tekniğini kullanırız, bu tekniğin yardımı ile de rolün ruhunun bilinçaltı yaşayışını yaratmayı başarırız.” Stanislavski, geliştirdiği çalışmasına son olarak ‘Fiziksel Eylemler Yöntemi’ adı verir. Fiziksel Eylemler Yöntemi, temel olarak eylemlerin mantıklı, doğru ve anlaşılır olması yoluyla, oyuncunun duygu deneyimlerinin içine girmesi esasına dayanmaktadır. Böylece oyuncunun hem fiziksel hem de ruhsal doğası sürece katılacaktır. Bu süreçte, oyunculuk

sanatı sayesinde bedeninin mantığı, duyguların mantığını yansıtacaktır. Çünkü bu 'yöntem', aynı zamanda bir rolü analiz etmenin en profesyonel yoludur.

Stanislavski'nin bir keşif yolu, bir süreç olarak gördüğü 'yöntem'ini, sağlıklı algılayabilmek, anlamak ve kavramak için, bu bütünü öğeler halinde incelemek ve sonra bu öğeleri birleştirerek bütünü elde etmeye çalışmak gerekmektedir. Oyunculuk sanatında ilk kez Stanislavski tarafından bir rolün canlı, organik yaşantısının yeniden yaratımının iletilmesi üzerine kurulmuş olan "sistem", bir öğrenme sürecidir. Bu süreç, oyuncunun rolündeki üstün-amaca yönelik olarak yapacağı en basit fiziksel bir eylemi en karmaşık psikolojik eyleme bağlayan öğelerin aşama aşama öğrenilmesini içerir. Genel olarak 'eylemin öğeleri' adıyla ifade edilen bu öğeler; kasların gevşemesi, dikkat odaklanması, inanç ve gerçeklik duygusu, coşku belleği, sihirli eğer, verilmiş şartlar, imgelem/alt-metin, birimler ve amaçlar, duygu - düşünce alış - verişi, uyarılma kavramlarından oluşmaktadır. Bu kavramlar, birbirini izleyen ve tamamlayan, hatta iç içe geçen bir yapıya sahiptirler. Oyunculunun bileşenleri olarak da ifade edilen eylemin/hareketin-davranışın öğeleri, birbirini izleyen ve tamamlayan bir dizi aşamadan oluşmaktadır. Kısacası, 'eylemin öğeleri' bir rolün betimlenmesini önceleyen her bilgiyi içeren bir çalışma esasına dayanmaktadır. Böylece, oyunculunun nasıl bir hazırlık süreci olması gerektiği ortaya konmuştur.

Bu sürecin yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne başka bir deyişle, somut bir eylemin mantıklı, tutarlı, içtenlikle ve doğal bir şekilde yerine getirilmesi 'eylemin öğeleri'ne bağlıdır. Stanislavski Sistemi, oyuncunun içten bir duygu deneyimini başarabilmesinin ve gerçek hayatta olduğu gibi bir davranış doğal - gerçekçi ifade edebilmesinin yollarını anlatan bir oyunculuk kuramı olmasının yanı sıra, bir oyuncunun oyun içindeki eylemlerinin 'eylemin öğeleri'ne göre analiz edilebileceğini göstermiştir (Künüçen, 2006: 359).

Stanislavski'nin "Sistem" oyuncululuğu olarak bilinen bu yöntemi, Amerika'da Actors Studio'da Lee Strasberg tarafından "Method" oyuncululuğu adı ile sinemaya uyarlanmıştır. 1940'lı yıllardan itibaren Stanislavski Sistemi'nin Amerika'daki en tanınmış öğreticisi ve "Sistem" in yeniden yorumlanmasıyla ilgilenen Strasberg, özellikle sinema oyuncululuğuna uyarladığı "Method" oyuncululuğunda, Stanislavski'nin Fiziksel Eylemler Yöntemi'nde eylemin öğeleri olarak sıralanan aşamalardan bazılarını çıkararak, daha çok üç kavrama odaklanmıştır. Bunlar: 'coşku belleği', 'yerine geçme/güya', 'özel an'dır. Strasberg de kendisinden önce oyunculuk üzerine kuramsal çalışmalar yapanlar gibi, oyuncunun kendisinden başka birisi ya da bir şey olma, canlandırdığı kişinin yaşama biçimine girme konusunda, canlandırılan (oyuncu/gösteren) ile canlandırılan (rol kişisi/gösterilen) arasındaki uyum ve uyumsuzluklar üzerine yoğunlaşmıştır. Bu yoğunlaşmada, özellikle duygu yönelimli

bir oyunculuk anlayışını benimsemiştir. Ancak Strasberg, bir role gerçeklik kazandırmak için Stanislavski'nin yaklaşımından farklı bir şekilde, oyuncuyu rol üzerine çalışmadan, etkin hafıza kullanımı yoluyla, kendi kişisel anılarından yararlanarak canlandıracağı karakter için gerekli ruh halini yakalamaya yönelir. Bunun için Strasberg, coşku belleği çalışmalarında, oyuncunun bir anısını duygusal yönden hatırlaması yerine, benzer duyguları ve bu duyguların yaşandığı ortamı hatırlamanın yeterli olduğunu savunur. Actors Studio'da bu görüşünü ispatlayıcı atölye çalışmaları yaptırır. Strasberg, Stanislavski'nin "Sistem"inde özellikle vurguladığı verilmiş şartları kullanma ve rolün analizini yaparak rol ile özdeşleşme, 'ben' halini sağlamaya yönelik anlayışını ise, bir oyuncunun rolün yaşantısına girmek yerine, kendini yaşamayı rolü yaşantılandırmanın önüne geçirmek yönünde değiştirmiştir. Çünkü Strasberg, bazı oyuncular için kişiselleştirmenin daha iyi bir yol olacağına inanarak "Sistem"deki 'sihirli eğer' yerine, 'yerine geçme/güya' kavramları ile oyuncuya hayal gücü egzersizleri yaptırmıştır. Strasberg'in "Sistem"de 'dikkat odaklanması' olarak geçen kavramın yerine kullandığı 'özel an' ise, oyuncunun konsantrasyonuna yönelik egzersizlerle gerginliğin kontrol edilmesi, varsa çekingenliklerini provalarda gidermesini amaçlamaktadır.

4. "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminde Üç Ana Karakterin Yakın Çekim Oyunculukları

4. 1. "Selvi Boylum Al Yazmalım" Filminin Künyesi:

Yönetmen: Atif Yılmaz

Özgün Eser: Cengiz Aytmatov

Senaryolaştıran: Ali Özgentürk

Oyuncular: Türkan Şoray, Kadir İnanır, Ahmet Mekin,

Görüntü Yönetmeni: Çetin Tunca

Müzik: Cahit Berkay

Yapım Yılı - Süresi: 1977 – 86 dakika

Yapım: Arif Keskiner – Çiçek Film

Filmin Türü: Melodram

4. 2. Filmin Özeti:

Film Adana – Osmaniye'de bir baraj inşaatının genel görüntüleriyle başlar. Asya (Türkan Şoray), ailesiyle baraj inşaat alanına çok yakın oturan bir köylü güzeldir. İnşaat ilerledikçe evleri baraj suları altında kalacağından baraj yapılmasına ve evin yıkılmasına karşı çıkan annesi, gelen inşaat görevlilerini evden kovar. Arkadaşları arasında "İstanbul" olarak anılan İlyas (Kadir İnanır), baraj inşaatını yapan şirket adına çalışan bir şofördür. 'Aldırma Gönlü' adını verdiği kırmızı boyalı, süslü kamyonuna çok düşkündür. Kamyonuna 'arkadaş' diye hitap eder, onunla sürekli konuşur. İlyas, uzun yol işine

gitmeyi çok istemektedir, ancak baraja kum taşıma işi verilir. Bataklık bir alanda kum getirip götüreceğinden işi beğenmez. Kamyonuyla konuşarak isteksiz işe başlar. Dönüş yolunda yolun bataklık olması nedeniyle kamyonun tekerleri çamura saplanır. Kamyonu durdurup bir kürekle çamuru söylene söylene temizlemeye başlar. Bu arada süt dağıtmaktan dönen Asya, duran kamyonun yanından geçerken kamyonun altından sadece Asya'nın çamurlu çizmelerini gören İlyas, Asya'nın kim olduğunu bilmeden önce bir erkek, sonra da bir nine olduğunu sanarak konuşması üzerine Asya tepki verir. Asya'nın sesini duyan İlyas, başını kamyonun altından çıkarır ve Asya'nın yüzünü görür görmez onu çok beğenir, hatta aşık olur. Asya da içinden İlyas'ı beğenmiştir. İlyas, Asya'nın peşini bırakmaz. Hemen tanışmak, kamyonuyla onu gideceği yere kadar götürmek için elinden ne geliyorsa, yapmaya çalışır. Asya çok ürker, annesinin duyacağı endişesiyle korkar. Sonunda İlyas'ın kamyonuna binemeye razı olur. İlyas, bu ilk karşılaşmalarında evin önünden ayrılırken adını söylemezse, gitmeyeceğini söyleyerek adını da öğrenir. İlyas, Asya'dan ertesi gün de görüşme sözü alır. Annesinden çok korkan Asya, telaşla koşa koşa eve döner.

Asya, annesinden gizli İlyas ile buluşmaya başlar. İlyas Asya'yı çok sevmektedir. Aslında Asya da İlyas'ı sevmektedir, ancak köyden başka taliplileri vardır. Anne - babası gelen görücülerden birine Asya'yı vermek istemektedir. Asya çaresizdir, anne-babasına karşı çıkamaz. Hiç tanımadığı birisiyle evlendireceklerdir. Asya, İlyas'a bu durumu anlatır ve İlyas'a olan ilgisini açıkça ifade eder. Artık, başka biriyle evlenmek üzeredir. Aşklarına karşın her ikisi de kendilerini çaresiz hissetmektedir. Asya üzgün, İlyas kızgın ve sinirlidir. Bir gün baraj inşaatında çalışanların işlerini düzenleyen görevli Dilek Hanım, İlyas'a, başından beri istediği uzun yol işini ayarlar ve sevineceğini düşünerek haberi İlyas'a verir. İlyas, Asya ile olan bağı nedeniyle oralardan uzaklaşmak istemez, işi kabul etmez. İlyas'ın Asya'ya aşkını bilmeyen Dilek Hanım ve diğer görevliler şaşırırlar.

Asya'yı elinden kaçıracağını düşünen İlyas, bir gün ansızın Asya'nın evine gider ve kapıyı açan Asya'ya kendisiyle gelmesi için elini uzatır. Bu beraberliği onaylayan Asya, evi terk ederek İlyas ile kaçır. Kamyona biner ve uzaklaşırlar. Birlikte çok mutlu bir gün geçirirler. Ertesi gün İlyas, Asya'yı da alıp işyerine gider. Müdüre ve dostlarına Asya ile evlenecekleri haberini verir. Bu habere en çok İlyas'a ilgisi olan Dilek Hanım bozulur. Hemen düğün hazırlıklarına başlanır, evlenirler. Köyde bir evde yaşamaya başlarlar. İlyas işine daha hevesli gidip gelmektedir. Asya İlyas'ın yolunu gözlemektedir. Her şey yolunda gitmektedir, mutludurlar. Bir bebek beklemektedirler. Doğuma birkaç gün kala İlyas'a acil yetiştirilecek, zorlu bir uzun yol görevi verilir. İlyas, oğlunun doğumuna yetişemeyeceğinden korkmaktadır. Döneceği gece yağış-

lı bir havada ve zor bir yolda ilerlerken daha önce tanımadığı bir yol ustası Cemşit (Ahmet Mekin), kamyonu durdurarak yardım ister. İşinin acil ve yükünün ağır olduğunu söyleyen İlyas, daha sonra Cemşit'in ısrarlarına dayanamaz ve zor durumda bekleyen insanlara yardım etmek durumunda kalır. İlyas, bu yardımı yaparken aynı şirkette çalışan ve iyi geçinemedikleri Can isimli şoför, İlyas'ı şirket kamyonuyla kahramanlık yapıyor diye ispiyonlayarak onu zor durumda bırakır. Bu arada Asya doğum yapar, bir oğulları olur. İlyas döndüğünde, şoförlük görevinden alınmış, tamir servisine verilmiştir. İlyas bu haberi Dilek hanımdan alır almaz deliye döner. Çok mutsuzdur, ne yapacağını, bu durumdan nasıl kurtulacağını bilemez. Her gece içmeye, eve geç gitmeye hatta bazı geceler daha önce ilişkisi olan Dilek hanımın evinde kalmaya başlar. Asya ve oğlu Samet ile hiç ilgilenmemektedir. Aynı şirkette çalışan hoca ağabey dedikleri ustanın hanımı İlyas'ı bu durumdan kurtarması için müdürleriyle konuşması yolunda Asya'ya akıl verir. Asya da hoca ağabey ile birlikte iş yerine gelir ve müdürün yanına gider, ancak olumlu bir sonuç alamaz. Asya'nın müdürün yanına geldiğini Dilek hanımdan öğrenen İlyas, çok sinirlenir ve herkesin içinde Asya'ya tokat atar. Asya, İlyas'ın davranışlarına anlam veremez. İlyas artık çok değişmiştir, kendisiyle hiçbir şey paylaşmamaktadır. Asya'yı müdüre İlyas'ın kendisinin gönderdiği dedikodusunu çıkaran şoför Can, bir gün Asya'ya İlyas'ın artık Dilek hanımın evinde yaşadığını, boşuna onu beklememesini söyler. Asya, inanmak istemez ama içindeki şüpheyi yenmek için Dilek hanımın evini gözetler. İlyas'ı görür ve inanamaz, yıkılır. Asya'nın kendilerini gözetlediğini fark eden Dilek hanım İlyas'a eşinin geldiğini söyler. İlyas, pişman o sabah evlerine koşar, ama artık çok geçtir. Ev bomboştur, Asya oğlu Samet'i de alıp evini terk etmiştir.

Asya, yola çıkar ve nereye gideceğini bilmeden ilk duran kamyonete biner. Kamyonetin arkasında bir adam vardır, bu adam yol ustası Cemşit'tir. Asya, önce çok ürker, ancak Cemşit (Ahmet Mekin), ona çok yardımcı olur ve güvenini kazanır. Bu arada İlyas, Asya ve Samet'i aramaya başlar.

Çocuklarını ve karısını bir depremde kaybeden Cemşit, Asya ve Samet'e iyi niyetli sahiplenir ve evini açar. Onlara bir süre bakar. Aslında gidecek yeri olmayan Asya, durumundan hiç söz etmez. Çaresiz, İlyas'ı bir gün mutlaka döneceği ümidiyle bekler. Cemşit'e ısrarla her fırsatta eve döneceklerinden söz eder. Aradan geçen zaman içinde Cemşit, artık onlara gerçek bir baba gibi davranmaktadır. Asya hala umutla İlyas'ı beklemektedir. Bir gün oğluyla terk ettiği eve pişmanlıkla döner, ancak kapıda İlyas'ın Dilek hanımla gittiğini öğrenince, Cemşit'e geri döner. Cemşit'e yine yük olmak istemez, çalışıp para kazanmak ister. Cemşit Asya'ya bir kilim dokuma atölyesinde iş bulur.

Samet büyümekte, Cemşit'i babası olarak tanımaktadır. Cemşit, zamanla Asya'nın kendisine bağlanmasını, sevmesini istemekte, bir yandan da İlyas'ı

hala bekliyor, seviyor olmasından endişelenmektedir. İlyas'tan bir haber bile yoktur. Asya kendisine ve oğlu Samet'e emek veren bu insana değer veremeye, artık İlyas'ı değil, Cemşit'i beklemeye karar verir ve ona eş olmayı kabul eder. Cemşit ile resmi nikahla evlenir. Bu beraberlikte Asya, sürekli geçmişteki günlerini, mutluluğu, sevgiyi sorgular. Yeni bir yaşam düzeni kurmuşlardır. Asya, Cemşit ve Samet hep birlikte daha huzurlu bir aile olmuşlardır.

Bir gece ansızın kapıları çalınır. Bir kaza haberi alırlar ve Cemşit, yardım için yola çıkar. Kazayı yapan İlyas'tır. Cemşit İlyas'ı yarasını tedavi etmek üzere eve getirir. Asya, eve getirilen yaralının İlyas olduğunu görünce heyecanlanır, belli etmemeye çalışsa da çok acı çekmektedir. Asya'nın ilk tepkilerinden Cemşit, hemen yaralı İlyas'ın Asya'nın eski kocası olduğunu anlar. Ancak hiç belli etmeden gereken her türlü yardımı, konukseverliği esirgmeden yapar. Daha önce de Cemşit İlyas'ın yardımını aldığı için, İlyas'ı hatırlar ve ona gerçek bir dost gibi davranır, anlayış gösterir. İlyas, o gece orada yatar. O gece hiç birinin gözüne uyku girmez. Hepsi bir iç hesaplaşma yapar, tedirgindirler. Sabah olduğunda İlyas, Asya ile yüz yüze gelir ve oğulları ve onun için geldiğini söyler. Asya Cemşit'e bir şey belli etmemeye özen göstermektedir. İlyas Asya'yı oğulları Samet'i de alıp kendisi ile gelmeleri için ikna etmeye çalışır. İlyas iyileşmiştir, ancak bir türlü oralardan ayıramaz. Her gün Samet'e hediyeler alıp gelir. Artık onlarsız gün geçirememektedir. Bir gün Samet'i kamyonla gezdirmek için habersiz alıp götürür. Cemşit ve Asya, Samet'i İlyas'ın götürdüğünü anlayınca çok tedirgin olurlar ve kamyonun peşine düşerler. Birden babasına dönmek istediğini söyleyerek ağlamaya başlayan Samet'e dayanamayan İlyas, onu kamyonundan indirir. Bir anda hepsi aynı yerde bir araya gelirler. Artık önemli bir yol ayrımı söz konusudur. Asya bir karar verecektir. Hep düşünür, kendilerine kimin emek verdiğini, sevgisini verdiğini sorgular ve tercihini, cevabını kendilerine emek veren Cemşit'ten yana kullanırlar. İlyas, çok üzgün öylece kalakalır ve yalnız kamyonuna binip gider.

Asya'nın kişilik özellikleri: Esmer güzeli bir köylü kızıdır. Açık fikirli, zeki, fedakar, sevgi dolu, dürüst, sadık, sabırlı, akıllı, sağduyusu güçlü bir genç kızdır.

İlyas'ın kişilik özellikleri: Yakışıklı, deli dolu, çılgın, uçarı, zaman zaman tutarsız davranışları olan, kimseyi dinlemeyen, dik kafalı bir genç adam.

Cemşit'in kişilik özellikleri: Orta yaşlı, dürüst, sevecen, yardımsever, babacan, anlayışlı, olgun bir adam.

Filmde yer alan aşk-sevgi ifadesini yer aldığı sahneler, diyaloglu ya da sadece iç ses/iç monolog ile gerçekleştiğinden tek-ikili yakın çekimlerde hem diya-

logun yer aldığı hem de sadece imgelem/alt-metin ile diyalog olmadan oynanan planlar tek tek belirlenerek incelenmiştir.

Filmde aşk-sevgi temasının yer aldığı sahnelerdeki yakın çekimler incelenmeden önce, ilgili sahne tanımlarına kısaca ver verilmiştir. Asya (Türkan Şoray) ve İlyas'ın (Kadir İnanır), ikili ve tek yakın çekimlerinde her birinin oyunculuğu ve söz konusu yakın çekimin biçim-içerik/anlamı tek tek incelenmiştir. Ayrıca, ikilinin yan yana birlikte olduğu ve karşılıklı duygu-düşünce paylaşımı yaptıkları kısa ikili yakın çekimlerde (örneğin, düğün sahnesi gibi) ise, oyunculuklarına birlikte bakılmıştır. Asya'nın Cemşit'le (Ahmet Mekin) tanıştıktan sonra birlikte yer aldıkları sahneler, aşk değil, sevgi-saygıyı içerdiğinden, bu sahnelerde sevginin ilan edildiği tek ve ikili yakın çekimlere bakılmıştır.

İlk karşılaşma / ilk görüşte aşık olma sahnesi: Bu sahne, Asya ve İlyas'ın ilk karşılaşmaları, tanışmaları ve İlyas'ın Asya'ya bir görüşte aşık olduğu sahnedir. Bu sahnede, genel ve orta çekim planları yer almakla beraber, Asya ve İlyas'ın diyalogsuz yakın çekimleri sahneye hakimdir.

Asya ve İlyas, ilk yüz yüze gelmelerinde her ikisi de tek tek yakın çekim görüntülerinde diyalog olmadan sadece iç ses/iç monologlarda birbirlerine olan hayranlık, beğeni duygularını ifade etmektedirler. Daha sonra İlyas'ın, konuşmak, tanışmak için Asya'yı kamyonuyla takip ettiği görüntüler, orta ve genel çekim ölçekleriyle sürmektedir. Bu planlarda İlyas, kendi kendine konuşmaktadır. Asya'yı kamyonuyla gideceği yere bırakma teklifi ve bu teklife Asya'nın cevabını anlatan yakın çekim görüntüler, Asya ve İlyas'ın genel-ikili çekimlerinden ayrı olarak gerçekleştirilmiş tek tek yakın çekimlerinde yine diyalog olmadan iç ses/iç monologlarla sürdürülen eylemlerle verilmektedir. Bu sahnede, iç ses/iç monolog olan her iki yakın çekimde de sahnenin içeriğini estetik anlamda tamamlayan filmin özgün müziği fonda duyulmaya başlar.

Bu sahnede Asya (Türkan Şoray) ve İlyas (Kadir İnanır) karakterlerinin yakın çekim oyunculuklarına bakıldığında, İlyas (Kadir İnanır), Asya'yı (Türkan Şoray) görür görmez yüzünde oluşan hayranlık, beğeni ve bu güzel genç kızı elinden kaçırmamaya yönelik düşüncelerini tam iç sesle ifade etmeye başladığında, bu durum sinemasal olarak kamera hareketiyle de desteklenmiştir. Zaten yakın çekimde (göğüs çekimi) olan İlyas'ın görüntüsü, kameranın optik kaydırma hareketiyle yaklaşarak, daha da yakın bir çekim ölçeğine (baş – yüz çekimi) getirilmiştir. Böylece, çok yakın çekim ölçeğiyle İlyas karakteri, seyircinin yakınına getirilerek sinema dili aracılığıyla sağlanan gösterge sistemleriyle verilen bilgi ve anlam büyük ölçüde artırılmıştır. Bu planda, Asya ve İlyas'ın karşılıklı tek tek verilen yakın çekimlerindeki yüz ifadeleri, jestleri, birbirlerine bakmaları, Esslin'in (1996: 54) ifadesiyle, söz ya da tasarım öğelerine oranla çözümlenme bakımından çok daha sezgisel ve ruhsaldır. İlyas'ın Asya'ya yoğun ilgisi, Asya'nın ise korku ve kuşkunun yanı sıra bu ilgiden

memnun olduğunu gerçek yaşama yakınlık gösteren davranışlarla ifade etmedeki doğallığı, gerçek bir ilgi ve kuşku anlamındadır. Her ikisi de iç yaşantılarında akıllarından geçirdiklerini sözsüz davranışlarıyla ifade ederken duygu-düşünce paylaşımında sürekli bir akış sağlandığı görülmektedir. Bu sahnede oyunculuk bakımından hem Türkan Şoray hem de Kadir İnanır, yakın çekimlerde duygu ve düşüncelerini rollerine uygun eylemlerle, üstelik sözsüz ifade ederek dolayısıyla, rollerine ait bazı detayları imgelem yoluyla yaptıkları analiz çalışmasıyla elde ettiklerini göstermektedirler.

İlk buluşma / İlyas'ın Asya'ya "Al yazmalım" dediği, sevgi/aşk ilan ettiği sahne: Asya ve İlyas'ın ilk buluşmalarının anlatıldığı bu sahnede, ağırlıklı olarak orta ve yakın çekimlere yer verilmiştir. Bu sahnede aşk/sevginin ifade edildiği omuz üzeri yakın ikili çekimlerde, az da olsa karşılıklı diyalogun yanı sıra, Asya tek yakın çekimlerinde İlyas'ın sözlerine iç ses/iç monologlarla cevap vermektedir. İlyas ise, aşkını-sevgisini ifade ettiği tek yakın çekimlerinde kendi kendine konuşmaktadır.

Yakın ikili çekimlerde diyalogun çok kısa olması, yer yer susmalar, iç sesler ve daha çok beden dili ile sergilenen davranışlardan imgeleme dayalı olarak her iki rolün de doğasına ilişkin duygu ve düşüncelerin ifade edildiği düşünülmektedir. Asya (Türkan Şoray), İlyas'ın (Kadir İnanır) sözlerine ya da susmalarına karşı tepkilerini hem fiziksel hem de psikolojik olarak hiç kesintiye uğratmadan sürdürmektedir. Birbirleriyle konuşarak kurdukları iletişim dışında, karşılıklı kısa susmalarla, gözlerle ve iç sesle duygu - düşünce paylaşımı sürdürülmektedir. Asya ve İlyas'ın jest ve mimikleri, seslerinin tonu bütünüyle beden dili hem dıştan içe, hem de içten dışa rolün gerektirdiği duyguyu, gövdesel anlatım yönünden yerine getirmektedir. Her ikisi de bütün dikkatini ve ilgisini oynayacağı sahneye vermiş, dikkatini dağıtacak nesnelere ilgilerini kesmişlerdir. Bu da onların bu sahnedeki yakın çekimlerde, eylemlerinin tam ve doğru uygulamalarını sağlamıştır. Oyuncunun kendisine düşen sözcükleri konuşmadaki tavrının oyunun anlamı açısından büyük önem taşıdığını belirten Esslin (1996: 52), metnin yazılı biçiminin onun 'gerçek' anlamını verecek belirliliği getirmekten uzak olduğuna vurgu yaparak, aslında oyuncunun imgelem/alt-metin çalışmasına dikkat çekmektedir. Bu anlamda, bu sahnedeki yakın çekimlerde özellikle Asya'nın daha çok sözsüz oynadığı ve var olan kısa diyaloglarını da tamamlayan davranışlarıyla (çaresizliğini, aslında ne kadar çok sevdiğini) metne yardımcı bilgiyi-duyguyu seyirciye başarılı biçimde aktarabildiği gözlenmektedir.

Sinemasal anlamın oluşmasında bu sahnedeki omuz üzeri ikili yakın çekimler, Asya ve İlyas'ın kesmelerle bağlanan tek yakın çekimlerine geçişler, kamera uzaklığı - bakış açısı, oyuncuların konumlandırılışları bakımından uyumlu ve sahnenin etkisini tamamlayıcı biçimde verilmektedir.

Bir başka buluşma / sevgi-aşk ilanı sahnesi: Bu sahne, evlendirilmek üzere olan Asya'nın ailesinden gizlice kaçıp İlyas'ı görmeye geldiği bir başka buluşma sahnesidir. Birbirlerine olan sevgi-aşkı çok rahat ifade ettikleri bu sahnede, ikili yakın çekimlerin yanı sıra, İlyas ve Asya'nın kamyonda farklı açılardan tek yakın çekimleri bulunmaktadır. Bu sahnede de yakın çekimler ağırlıklı olarak yer almaktadır. İlyas'ın Asya'nın evlenecek olmasına kızgınlığı, Asya'nın İlyas'ı sevmesine karşın kendi evlenmesinde söz hakkı bile olmayışı ve çaresizliği diyaloglu ikili yakın çekimlerle verilmektedir. Ayrıca, her birinin bu beraberliğe ilişkin iç ses/iç monologlarla durum değerlendirmesi yaptıkları tek yakın çekimleri de bulunmaktadır.

İlyas (Kadir İnanır), kamyonda tek yakın çekimlerinde iç sesle durumunu sorgularken yüz ifadesi endişeli, bakışları yer yer dalgın, ne yapacağını bilmez bir durumdadır. İç sesle anlatmaya çalıştığı duyguları yüzüne de yansıtmaktadır. Kadir İnanır'ın İlyas karakterini canlandırma yakın çekimde sergilediği bu tepkiler, rolünün içsel yaşantısına girmede dikkat odaklanmasını başarıyla yaptığını göstermektedir. Dmytryk'in (1995: 45) ifadesiyle en iyi tepkiler, verilen dikkatin doğal ürünü olan tepkilerdir. Özellikle Asya'ya evleneceği adamı sorarken çatılan kaşları, sert yüz ifadesi, yükselen sesi, bir anda frene basarak Asya'ya hiç bakmadan arabadan inmesini söylemesi yakın çekim görüntülerde konsantrasyonunu başarıyla sürdürdüğünü göstermektedir. İlyas, sahne sonunda Asya'nın isteği üzerine onun ağlayan yüzüne son bir kez bakışında, tepkisini yüz ifadesi ile açıkça anlatmaktadır. Dmytryk'in (1995: 50) ifadesiyle; "...filmler, diyaloglardan çok yüzün, tepkilerin, tavırların ve hareketin etkin kullanımıyla mesajlarını verirler."

Evleneceği için İlyas'ın bir daha kendisiyle buluşmaya gelmeyeceğini düşünen Asya, bir tür veda gibi gördüğü bu son buluşmadan ayrılırken ağlamaktadır. Asya'nın çok yakın yüz ifadesinin verildiği bu çekim, Macselli'nin (2002: 185-186) 'omuz üzeri iç ara yakın çekim' (karşısındaki oyuncunun omzu üzerinden) olarak tanımladığı çekim ölçeğidir. Bu çekim ölçeği, anlamsal önem taşıyan konuşmaları, oyuncu devinimini ya da tepkisini vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Asya'nın bu çekiminde seyircilerin ilgisi önemli bir devinime, anlamlı bir yüz ifadesi üzerine çekmek amacıyla kullanılmıştır. Bu çekim aynı zamanda, filmde bu sahneye kadar Asya karakterinin en yakın görüntüsünün verildiği oldukça etkili bir yüz çekimidir. Asya, kaderine razı olmak durumunda kalışını, ilk kez İlyas'a duygularını açıkça sözlü ifade ederek hatta ondan yardım istercesine durumunu samimiyetle anlatan birisi konumundadır. Özellikle yüz hatları, mimikleri, sesinin tonu gibi iletişimi kurma biçimi bakımından çok yakın çekim görüntüsüyle - kendi varlığıyla oldukça etkili, çekici bir kişilik ve görünüm sergilemektedir. Türkan Şoray (Asya), bu görüntüsüyle Stanislavski'nin (1981: 270) sahne çekiciliği-

ne sahip oyuncularla ilgili şu sözlerini hatırlatmaktadır: “Sahne çekiciliğine sahip olmak, bir oyuncu için büyük bir kazançtır. Çünkü bu nitelik, seyirci üzerindeki egemenliği önceden garanti altına aldığı gibi, yaratıcı amaçların geniş kitleye iletilme çabasında da kendisine yardımcı olur. Rollerini çoğaltır, sanatını artırır.” Monaco (2005: 50) da, bir filmde görme potansiyelimizin yüksek oluşunu sinema oyuncusunun yakın yüzünü kullanması ile açıklamakta, sinema oyunculuğunda yakın çekim ölçeğinde büyütülen yüz ifadesinin olağanüstülüğüne dikkat çekmektedir.

Bu sahnedeki ikili ve tek yakın çekimlerde sürekli yan yana oldukları gözlemlenen Asya karakterini canlandıran Türkan Şoray ve İlyas karakterlerini canlandıran Kadir İnanır'ın oyunculuk bakımından yan yana olmaları, her ikisinin de reel bir çevrede hareket ediyor olması, karşısındaki rol arkadaşının canlı realitesini o anda doğrudan duyumsuyor olmalarına bağlı olarak, araçsız bir ilişkinin gerektirdiği şekilde konuşmakta ve hareket ettikleri görülmektedir. Bu da, sinema oyunculuğunun temeli olan tepkinin içten gelmesini, dolayısıyla doğal, sade ve içten tepkilerle oynamalarını sağlamıştır.

Sinemada, ses ve imajın birlikte formüle edilmesi gerektiğini ifade eden Stephenson–Debrix'in (1971: 231) vurguladığı gibi, bu sahnede hem İlyas (Kadir İnanır) karakterini, hem de Türkan Şoray'ın Asya karakterini canlandırmasındaki başarıda sesin de (seslendirme olduğu halde!) rolü olduğu düşünülmektedir.

İlyas: “Elinden tutuversem, benimle gelir mi?”/ Kaçırma sahnesi:

Bu sahne, Asya ve İlyas'ın birbirlerini ne kadar sevdiklerini, aşklarının hiçbir engel tanımadığı anlatan, ikisinin de kuralları yıktığı, yüreklerinin sesini dinledikleri bir sahnedir. İlyas'ın Asya'nın kapısını ansızın çalmasıyla başlayan çok yakın çekimlerde, hiç konuşmadan sadece karşılıklı iç ses/iç monologlarla el ele verip kaçarlar. Daha sonra İlyas'ın kamyonunda süren ikili ve tek yakın çekimlerde Asya ve İlyas birlikte olmanın mutluluğunu, heyecanını, coşkusuunu yol boyunca gördükleri canlı-cansız her şeyle, doğayla içlerinden geldiği gibi neşeyle paylaşırlar. İkili ve tek yakın çekimlerin hakim olduğu bu sahne, yine ikilinin yakın çekimleriyle biter.

Kamyona bindiklerinde İlyas (Kadir İnanır) gergin, Asya (Türkan Şoray) ise, heyecan ve korkuyla bir yandan da İlyas'a bakarak birlikte kaçmış olmanın rahatlığını davranışlarına yansıtmada birbirlerinden güç alarak hem içten dışa hem de dıştan içe her ikisi de rollerinin gerektirdiği duygusal durumu gövdesel anlatım yönünden tam olarak sağlayabilmiş görünmektedir. Asya (Türkan Şoray) ve İlyas (Kadir İnanır), yakın çekimlerde bütün eylemleriyle birbirlerini etkileyebilmekte ve bu etkilenmeyi hissederek ve daha çok etkilenerek oyunlarını sürdürmektedirler. Stanislavski'nin (1981: 140) oyuncularına dediği gibi; “... sen etkilendiğinde başkaları senden daha çok etkilenecek-

tır. O zaman söylediğin sözlerin harekete geçirme gücü iyiden iyiye artacaktır.” Asya ve İlyas, birbirlerini ne kadar sevdiklerini belirtmek, mutluluklarını ifade etmek için içlerinden geldiği gibi bağırarak coşkuyla konuşurlar. Bu anlamda ifade ettikleri sözler, eylemleriyle uyumlu ve tamamlayıcıdır. Stanislavski’nin (1981: 140): “Konuşmak eyleme geçmektir (oynamaktır). Bu eylem bizi belli bir amaca yöneltir: içimizde gördüklerimizi başkalarının zihnine aktarmak...” olarak ifade ettiği, oyuncunun içsel coşkusunu, içsel görüntüsünü başkalarına aktarma eylemini hem Asya karakteri Türkan Şoray, hem de İlyas karakteri Kadir İnanır’ın başardığı düşünülmektedir. Çünkü gösterdikleri zihin ve beden uyumu sayesinde içsel coşkuları ve imgelemleri rollerinin iç yaşamını hazırlamasına ve rolün gerçekliğini bulup çıkarmalarını, dolayısıyla canlandırdıkları karakterleri yaşatmalarını sağlamıştır. Böylece Türkan Şoray ve Kadir İnanır duygularını, zihinlerinde olanları eylemlerine aktarmada, imgelem, görsel hafıza ve dikkatin devreye girmesiyle içsel hareket ettirici güçleri, alt-metnin gösterdiği yönde eylemlerini belirlemesini ve içtenlikle oyunlarını sergilemelerini sağlamıştır.

İlyas kamyonuyla konuşarak neşesini, coşkusunu eylemleriyle anlatırken, Asya da benzer davranışlarla ona katılarak karşılıklı duygu - düşünce paylaşımını sürdürürler. Bu nedenle, her iki oyuncunun da yakın çekimler boyunca karşılıklı tepkilerinin hem fiziksel hem de psikolojik olarak kesintiye hiç uğramadığı gözlenmektedir.

Düğün sahnesi: Düğün sahnesi, Asya ve İlyas’ın beraberliklerini, mutluluklarını tanıdıklarıyla da paylaştıkları, eğlendikleri bir sahnedir. Bu sahnedeki yakın çekimlerde de Asya ve İlyas, hiç diyalog olmadan sadece iç ses/iç monologlarla duygularını anlatmaktadırlar.

Bu sahnede, Asya ve İlyas’ın birbirlerine sevgi-aşklarını ifade ettikleri tek yakın çekim, ikilinin müzik eşliğinde birbirlerine hayranlıkla, sevgiyle bakarak karşılıklı oyun oynadıkları sahnedir. Kısa bir sahne olan düğün sahnesi içindeki bu yakın çekim de kısadır ve genel bir çekimle devamlılık bağı olmayan bir çekimdir. İlyas’ın Asya’ya olan hayranlığını iç sesle ifade etmesi, birbirleriyle sadece gözlerle anlaşmaları, mutlulukları içten ve samimidir. Bu sahnede her iki oyuncunun da, duygu-mantık ve zihin-beden uyumu ile sağladıkları gerçeklik-doğallığın yapmacıklık duygusunu da yok ettiği düşünülmektedir.

Cemşit: “Hemen gitmenizi istemedim ...” / Cemşit’in Asya’ya sevgisini ifade ettiği sahne: Asya ve oğlu Samet, Cemşit’in hayatına girdikten sonra Cemşit’in onlara karşı beslediği sevgi, şevkât zamanla onlara alışmasına, gerçek ailesi gibi görmesine neden olur. Asya’ya olan ilgisini ilk kez üstü kapalı anlatmaya çalıştığı bu sahnede, Cemşit’in tek yakın çekimi ile Asya’nın bakış açısından omuz üzeri ikili-tek yakın çekimleri bulunmaktadır. Daha sonra Cemşit, tek başına yakın çekimde Asya’ya olan sevgisini iç sesle

ifade etmektedir. Aynı akşam Asya'nın kendisini birlikte yemek yemeğe çağırması üzerine Cemşit, ikili-tek yakın çekimde, Asya'ya ve oğluna sevgisini bu kez sözlü olarak: "Samet ve sen beni yeniden hayata bağladınız Asya" sözleriyle ifade eder. Bu sırada Asya'ya bakarak konuşan Cemşit'in görüntüsü, daha önce Macselli'den (2002: 185-187) alıntılanarak aktarılan 'omuz üzeri iç ara yakın çekim' ile verilmiştir. Cemşit, Asya'ya tam bu sözleri söylerken, kamera önce sağa çevrinmeyle görüntüyü ikili plandan kurtararak çerçeveye sadece Cemşit'i alır ve ileri kaydırma hareketiyle Cemşit'e yaklaşarak sadece baş-yüz görüntüsünü verir. Dolayısıyla, burada kullanılan yakın çekim uygulaması o anda görülmesi gereken ne ise yalnızca onu sunarken geri kalan her şeyi çerçeve dışında bırakmaktadır. Sevginin aktarıldığı yakın çekimler, bu sahnede de ağırlıklı olarak yer almaktadır.

Cemşit (Ahmet Mekin) karakteri oyunculuk bakımından hem iç sesle oynadığı tek yakın çekimlerde hem de Asya ile bir arada oldukları ikili-tek yakın çekimlerde, duruş, jest ve mimikleriyle ölçülü ve içten bir izlenim sergilemektedir. Bu anlamda bakıldığında, Stanislavski'nin (1981: 86) vurguladığı oyuncunun canlandıracağı karakterin dışsal yaratımına, fiziksel yorumuna, bir rolün içsel yaşamını o rolün somut imgesi haline dönüştürmeden önce, her türlü gereksiz jestten kendisini arındırması gerektiğine uygun olarak Cemşit karakterini canlandıran Ahmet Mekin'in de, aslında Stanislavski'nin burada dikkat çektiği gibi jestlerinde tutumlu olduğu görülmektedir.

Asya, Cemşit'i tanıdığı andan itibaren onun kendisine ve oğluna gösterdiği ilgiyi, giderek artan sevgisini anlamıştır. Ancak, aklında hep İlyas olduğundan, Cemşit'e karşı beslediği saygı/sevgi, tıpkı bir büyüğe (amca, dayı, vb.), kendilerine verilen emeğe karşı duyulan sevgidir. Bu nedenle çalışmada, Asya'nın Cemşit'in sevgisine cevap verene kadar olan sahnelerdeki beraber yakın çekimlerinde sadece Cemşit'in Asya'ya sevgisini ifade ettiği yakın çekimlere bakılmıştır.

Asya: "Seni bekliyorduk..."³ / Asya'nın Cemşit'in sevgisine cevap verdiği sahne: Asya bu sahnede, artık Cemşit'in kendilerine gösterdiği insanlığa, sıcaklığa, emeğe, sevgiye, davranış ve sözle karşılık verir. Bu sahnede sevginin ifade edilişi, Asya ve Cemşit'in ikili omuz üzeri yakın çekimleriyle anlatılmaktadır. Çok kısa olan bu sahnede de yine yakın çekimler sahneye hakimdir.

Asya (Türkan Şoray) ve Cemşit (Ahmet Mekin) karakterlerinin karşılıklı yüz yüze ve uyumlu bir konumda gerçekleştirilen yakın çekimlerinde Asya, başı öne eğik, gözlerini kaçırmak mahcup-utangaç bir ifadeyle Cemşit'e: "Seni bekliyorduk, geç kaldın merak ettik" der ve sözlerini bitirir bitirmez başını kaldırıp Cemşit'e içten, sevecen bakar. Cemşit'in uzun zamandır Asya'dan duymayı beklediği bu kısa cümlenin oluşturduğu mutluluk ve heyecan he-

men yüzüne yansır. Cemşit, içindeki coşkuyla bir anda parlayan, gülen gözleriyle konuşmadan sevgiyle bakar ve elini Asya'nın omzuna koyar. Ahmet Mekin, canlandırdığı Cemşit karakterinin zihinsel-işsel durumunu, yakın çekimde sağlamak istediği ifadeyi hem gövdesel anlatım yönünden, hem de yüz ifadesi olarak doğal bir biçimde aktarabilmiştir. Bu yakın çekimlerde, Asya'nın ifade ettiği sözlerin içinde olduğu ve yansıttığı aksiyonu kapsayan dramatik içeriğin varlığı görülmektedir. Bilindiği gibi duygular, hareketlerimiz yoluyla aktarılabilir. Oyunculukta doğru fiziksel aksiyonu sağlamanın önemiyle ilgili olarak Stanislavski (2002: 222, 325), "...İçten hız almadıkça bütün dışa dönük oyunlar biçimseldir, soğuktur, anlamsızdır" ve "...hissederseniz, hissedince, iç çalgı aracınız birden akord edilir, bütünü ile gövdesel anlatım aracınız da görevini yapmaya başlar..." ifadelerini kullanmıştır. Dolayısıyla Asya (Türkan Şoray) ve Cemşit (Ahmet Mekin) için de önce iç eylem doğmuş, sonra dış eyleme dönüşmüştür. Daha sonra karşılıklı olarak bu süreci paylaşmışlardır.

Asya'nın sevgiyi sorguladığı sahne / "...Sevgi neydi?": Bu sahenin tamamı, Asya'nın Cemşit'le evlendikten sonra iç ses/iç monolog ile 'mutluluk bu muydu?'/ 'sevgi neydi?' sorularını kendi kendisine sorduğu ve cevaplarını da yine kendisinin yoğun imgelem yaparak yakın çekimlerde verdiği cevaplardan oluşmaktadır.

Asya karakteri, tek yakın yüz çekimlerinde farklı zamanlarda (geçmişte İlyas ve şimdi Cemşit ile olan yaşantısından) sevgiyi, mutlu olup olmadığına ilişkin yaşadıklarını kare kare gözünün önüne getirir. Asya'nın çok sayıda yakın çekim görüntülerinden oluşan sahenin sonunda Cemşit ile yaşantısından hatırladığı kareler, Cemşit'e sevgisini ifade eden davranışları, bakışlarını hatırlar. Bu da ona, sevginin gerçek cevabını verir. Bu sahenin son yakın yüz çekiminde Asya, cevabı bulmuş, tercihini yapmış olmanın durgun, huzurlu anlamını yüz ifadesine yansıtmaktadır.

Bu sahnede oyunculuk bakımından Türkan Şoray'ın sözsüz ifade ettiği, içinden geçirdiklerine yüzünde oluşan tepkilerle, kendi kendisiyle kurduğu ilişki ve bütün duygu-düşünceleriyle başarılı imgelem/alt-metin çalışması yaptığı düşünülmektedir. Özellikle yüzünü, eylemlerini tam ve doğru kullanmasına bağlı olarak yaptığı her şeyi, hayal gücünü kullanarak dikkat odaklanmasını ya da Strasberg'in oyuncu konsantrasyonuna yönelik ifadesiyle 'özel an' çalışmasını rolüne başarıyla uyguladığı düşünülmektedir. Yaratıcı hayal gücünün, insanın olandan olması gerekene atlamasını sağlayan, insan aklının en mükemmel eylemi olarak tanımlayan Blunt (1966: 18), bunu yapabilmek için kişinin bir dizi bilinen gerçekten, varsayılan gerçeklere veya şartlara geçebilmesi gerektiğini belirtir. Bu açıdan bakıldığında, bu sahnedeki yakın

çekimlerde imgelem/alt-metin çalışmasının oyuncu tarafından başarı ile uygulandığı gözlenmektedir.

İlyas: "...yine elimden tut, Asya" / İlyas'ın Asya'dan af dilediği sahne: Bu sahnedeki ikili-tek yakın çekimlerde İlyas, Asya'ya sevgisini ifade etmekte ve yalvarırcasına kendisini bağışlamasını istemektedir.

İkili yakın çekimde İlyas'ın yüz ifadesi sevginin yanı sıra, içindeki pişmanlık-mahcubiyet-zor durumda olan bir insanın yardım istemesi gibi yoğun duygusal ifadeler içermektedir. Asya ise konuşamaz, sadece ağlamaklı bakar ve çaresiz hemen yanından ayrılır. Daha sonra İlyas Cemşit ile kamyonu doğru giderken Asya da onların arkasından aynı çaresiz, ama sevgi dolu bakışlarla bakmaktadır. Bu sırada kamera, kaydırma hareketiyle Asya'nın yakın çekim görüntüsüne iyice yaklaşır. Seyircinin ilgisi Asya'nın yüzüne, dolayısıyla düşüncelerine, iç dünyasına yöneltilmiştir. İlyas da tek yakın çekimde arkasına dönüp Asya'ya hasretle, sevgiyle bakar.

Cemşit İlyas'ın kamyonunu onarmaya çalışırken, ikili yakın çekimde kamyonun arkasında İlyas Asya'ya oğulları Samet'i de alıp kendisine geri dönmesini teklif eder. Asya, yine acı çeken bir ifadeyle sadece bakar.

Asya ve İlyas yıllar sonra karşılaştıklarında, içlerinde sevgiyi de barındıran bir özlemlerle kendilerini çaresiz hissetmektedirler. Her ikisi de bu karşılaşmadan acı çekmektedir. Dolayısıyla, yakın çekimin bu sahnede duyguyu yoğun yansıtmadaki biçimsel fonksiyonu çok önemlidir. Türkan Şoray ve Kadir İnanır, bu sahnedeki yakın çekimlerde duygularını içsel olarak doğru-gerçekçi göstermeyi başarmışlardır. Gösterdikleri tüm duygusal tepkilerde, oyuncu olarak sadece kendilerine has yeteneklerinden değil, canlandırdıkları karakterlerin de iç hayatını ortaya çıkarabildikleri için başarılı oldukları düşünülmektedir.

Son sahne / Sevgi ile aşk arasında kalma, aşk-sevgi dolu bakışlar:

Filmin doruk ve aynı zamanda çözüm sahnesi olan bu sahnede, Asya, İlyas ve Cemşit'in içinde bulunduğu gerilimli ortama seyircinin katılımını da sağlayan yakın çekimler ve Asya'nın iç sesleri çok etkileyicidir. Bütünüyle bu son sahnenin yoğun dramatik anlarla yaşattığı duygulanma ve üç karakterin de yakın çekim yüz ifadeleri seyircinin öyküdeki karakterlerle bütünleşme-duygusal birleşme sağlamasına neden olmaktadır.

Öncelikle, Samet'in Cemşit'i görür görmez ona 'baba' diyerek koşması, Cemşit'i babalığa seçmesi, Asya'nın karar vermesinde belirleyici olmuştur. Yakın çekimde Asya, iç sesle; "Sevgi neydi? Sevgi iyilikti, dostluktu, sevgi emektir" der ve ağlayarak çok yakın çekimde Cemşit'e ve oğluna doğru bezgin, yorgun bir ifadeyle yürümeye başlar. Yakın çekimde İlyas, Asya'nın arkasından öylece bakakalır, o da ağlamaktadır. Asya çok yakın çekim yüz

ifadesinde, İlyas'a göz ucuyla bakar, görüntü donar. Filmin sonunda ikisi de karşılıklı bakışlarda aşklarını, birbirlerine yoğun sevgilerini yakın çekim donmuş karelerde iç seslerle anlatmaktadırlar. Aslında, Asya'nın sevdiği, aşık olduğu tek kişi vardır, o da İlyas'dır. İlyas kamyonu ile ayrılırken aslında bu aşkın bitmediğini iç sesle ifade ederek oradan ayrılır.

Bilindiği gibi yakın çekim ölçeği, vurgulayıcı bir çekim ölçeği olarak kullanılmaktadır. Özellikle dramatik ya da tematik olarak vazgeçilmez bir şey öne çıkarılmak istendiğinde tercih edilen yakın çekim, son sahnede bütün film boyunca görüntü ve sesle anlatılmaya çalışılan temanın ifadesi için yerinde bir tercih olmuştur. Filmin başında seyircinin tanıştığı ilk oyun kişisi, yakın çekimde görüntülenen Asya (Türkan Şoray), karakteridir. Filmin sonunda da yine en son Asya'nın yakın çekim görüntüsü vardır. Çünkü film, Asya'nın hikayesidir.

Bu sahnede Asya (Türkan Şoray), İlyas (Kadir İnanır) ve Cemşit (Ahmet Mekin) karakterleri, imgelem/alt-metne dayalı olarak birleriyle ve kendi kendilerine sözsüz iletişim yapmaktadırlar. Stanislavski'ye (1981: 144) göre böyle anlar, oyunculukta işitseli görsele dönüştürme anlarıdır. Stanislavski (1981: 136) imgelem/alt-metin uygulamalarında bir öğrencisine şöyle der; "... canlı bir alt-metin, içsel görüntülerden meydana gelen başı bütün bir film hazırlamak zorundasın. Bu içsel görüntüler (imgeler) bir duygu durumu (mood) yaratır, duygu durumu da içinizdeki duyguları harekete geçirir...". Bu anlamda bakıldığında, Türkan Şoray, Kadir İnanır ve Ahmet Mekin bu sahnede, gerekli duyguyu yaratmaktadırlar. Birbirleriyle kurulan ilişkiye temel olan özellikle psikolojik ilişkinin güçlü bir paylaşım hissi sağladığı gözlemlenmektedir. Üç oyuncunun da hiç söz olmadan, sadece jest ve mimiklerle duygularını etkili bir biçimde kullanması psikolojik ve içe yönelik olan ilişkide, olup bitenleri, yaşanan duygu ve coşkuları anlayan, paylaşan seyircide de dolaylı olarak onlara katılımı ve benzer duygulanımı yaşamayı sağlamaktadır. Hiçbir konuşma olmadan, ancak birbirlerine ne demek istediklerini, aralarında sağladıkları duygu-düşünce paylaşımı sayesinde gerçekleştirebildikleri görülmektedir. Eylemlerinin anlam ve mantığının anlaşılır olması, yaptıklarının doğruluğuna inanarak sağladıkları coşku ile Stanislavski'nin (2002: 239) ifadesiyle, canlandırmak istedikleri kişinin ruhu, kendi varlıklarının canlı öğelerinden oluşan bir bileşim olarak seyirciye aktarılmış olmasından kaynaklanmaktadır.

Filmin sonunda hikaye, doruk ve düşüm çözücü yakın çekimlerle doğru-etkileyici bir biçimde tamamlanmıştır. Böylece seyircinin yakın çekimde gör-düklerine katılımı da başarılı bir biçimde gerçekleşmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada, Türk sinemasının 'en iyi aşk filmi' olarak nitelendirilen *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde aşk/sevginin ifade edildiği sahnelerde yakın çekimler incelenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda, sinema dilinde yakın çekimin özellikleri ve kullanım amaçlarıyla bire bir örtüşen bir film uygulaması gerçekleştirildiği görülmüştür. Bu konuda Macselli'nin (2002: 204) ifadelerine bakıldığında;

"Yakın çekimler dramatik vurgu sağlar, öykünün önemli noktalarına dikkatleri çeker, bağlantılı devinimi görüntüler, temel devinim konusunda yorum getirir, görünmeyi büyütür, geçiş sağlar, konunun yalınlaştırılması ve istenmeyen unsurların atılması yolu ile anlatımı güçlendirir... Yakın çekimler etkilemek için yapılmalıdır. Bir yakın çekimi kullanmanın nedeni ne kadar güçlü ise, o yakın çekim de öykü anlatımının gerçekten de etkili olmasına katkı sağlayacaktır!"

Balazs (1970: 56) da, iyi yakın çekimlerin görüntü çerçevesi içinde sergilenen minyatür hayatın inceliklerini hassas bir biçimde yansıttığını belirterek, iyi yakın çekimlerin duygu dolu, içe yönelik olduğunu ve yakın çekimi algılayanın göz değil, gönül olduğunu vurgulamaktadır. Bu ifadeler, filmin inceleme yapılan sahnelerindeki saptamaların doğrulanmış olduğu göstermektedir.

Bir sinema filminde filme konu olan bir hikayenin, kesintisiz, tutarlı ve mantıklı bir görsel akışla verilmesi çok önemlidir. Çünkü bir filmi anlaşılır, gerçekçi kılan sinema dilinin öğeleriyle sağlanan kesintisiz, tutarlı ve mantıklı anlatıdır. Bu da ancak, sinemada aralarında oyunculuğun da yer aldığı sinemanın anlatım öğelerinin bir arada kullanılmasıyla sağlanabilmektedir. Dolayısıyla, sinema oyunculuğunun aktarıma biçimi oyunculuğun anlamını etkilemektedir. Bu anlamda yönetmenin görüntüleri nasıl çekeceği ya da bu görüntüleri nasıl arka arkaya getirerek bir bağ kuracağı özel bir önem taşımaktadır. Bir görüntünün kendisinden önce gelen görüntü ile kendisinden sonra gelen görüntü arasındaki ilişki, seyircide gösterilen gerçeğe benzerliği oranında güçlü bir izlenim, dolayısıyla inandırıcılık sağlayacaktır. Özellikle yakın çekimleri de yapılacak bir genel-orta planda, iki görüntü karesi arasındaki ilişki önceki kareden elde edilen ipuçlarının yardımıyla kurulur.

Bu bakımdan, *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminde sinemasal anlamda sağlanan kesintisizlik, kurgunun mantığı ve filmin organik yapısına uygun bir oyunculuk sergilenmiş olması ve oyuncuların canlandırdıkları karakterleri tamamıyla baştan sona benimsemiş, hatta karakterlerle aralarında kişisel bir bağ kurarak bu bağı somut duyumsayabilmiş olmaları, bu filmin başarısındaki iki temel etkidir.

Bu filmi çekici kılan ise, özgün hikayesi ve filme uyarlanan senaryo yapısındaki sağlamlığının yanı sıra, seyircinin filmlere, karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlar aracılığıyla katılımının sağlanmış olmasıdır. Çünkü filme dikkatini odaklamış bir seyircide gereken duygulanımı, içgüdüsel tepkiyi sağlamak, aynı zamanda dramatik olmaktan kaynaklanan ruhsal arınmayı, rahatlamayı (katharsis) sağlamaktır. Bu filmde oyuncular, filmi seyircilerin hayatlarının bir parçası yaparak seyirciyi filmin dünyasına taşıyan bir içsel gerçekliği göstermeyi başarmışlardır. Bu filmi ayırt edici kılan ise, sinemasal anlamda yakın çekimlerin amaca uygun, çok başarılı kullanılması ve oyuncuların içsel inançlarını gösteren performanslar sergilemiş olmalarıdır.

Üç oyuncunun da film boyunca tüm yakın çekimlerde, özellikle bu çalışmanın kapsam ve sınırlılığı gereği sevgi/aşk ilan edilen yakın çekimlerde başarıyla sergiledikleri toplam performansa ilişkin olarak dikkat çeken üç temel nokta bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, içsel olarak canlandırdıkları role girmiş ve bu içsel inançlarını yansıtabilmişlerdir. İkincisi, her birinin fiziki performanstaki başarılarıdır. Asya karakterini canlandıran Türkan Şoray'ın kişilik ve görünüm olarak katıksız çekiciliği, ona başlı başına güç vermektedir. Bu da, oyunculuğunda bütün çarpıcılığıyla ortaya çıkmaktadır, zira varlığıyla anlam üretmektedir. Dolayısıyla, var olan fiziksel varlığının zenginliği, yakın çekim aracılığıyla seyirciye yaklaştırıldığında, bu çekiciliğinin etkisi belirgin biçimde elde edilmektedir. Benzer biçimde, İlyas karakterini canlandıran Kadir İnanır'ın tam canlandırdığı gence, mesleğine uygun bir tip ve kişilik sergilemesi; Cemşit karakterini canlandıran Ahmet Mekin'in oturaklı, olgun, anlayışlı, iyi insan tipine bire bir uygun yapısı ve nihayet üç oyuncu da, kendilerine has fiziki özelliklerinin ötesinde seyircinin tepkisini motive eden düşünce sürecini açığa çıkarabilmeyi başaran bir vizyon verebilmişlerdir. Ayrıca fiziki performansı tamamlaması bakımından yakın çekim sinema oyunculuğunda oyuncunun asıl ihtiyacı olan "etkileycilik" ve fotojenik bir yüze sahip olma konusunda başta Türkan Şoray olmak üzere, Kadir İnanır ve Ahmet Mekin'inde de taşıdıkları yüzün oyunculuklarına bu anlamda katkı sağladığı düşünülmektedir. Türkan Şoray'ın özellikle yakın çekimlerde yüz ifadesini etkili kullanarak gerçekçi bir izlenim yaratması, sinema diline uygun bir biçimde her bir çekimde duyguları açma ve kapamaya yönelik çok yüksek düzeyde konsantrasyona sahip olduğunu göstermektedir. Üçüncü olarak ise, oyuncular canlandırdıkları role tamamen girdiklerinden; estetik, entelektüel ve duygusal tüm tepkiler, sadece kendilerine has yeteneklerinden değil, canlandırdıkları karakterin iç hayatından ortaya çıkmakta, böylece sinema oyunculuğuna ilişkin yaratıcılıkları işlev görmektedir.

Çalışmanın başında, Balazs'ın yakın çekime bağlı geliştirdiği sinema kuramına atf yaparak aktarılan yakın çekimden 'gizil güç' olarak söz edildiği hatır-

lanacak olursa, bu filmde yakın çekimin gizil gücünden, yani filmin gerçek alanı olan “mikro-dramatik” (yakın çekimin son derece iyi aktarabildiği anlam ve duyguların karşılıklı etkileşiminin ustaca değiştiği alan) alandan yönetmenin çok iyi yararlandığı görülmektedir. Yönetmen Atif Yılmaz, bu filmde kullandığı yakın çekimlerle aynı zamanda kendi şiirsel hassasiyetini, duyguların ifadesini yansıtmaktadır. Çünkü hikayedeki olayların, olguların görüntülerini ve bu görüntülerin ifade ettiği anlamı seçen, belirleyen yönetmenin kendisidir. Ayrıca, filmin özgün müziğinin bütün aşk-sevgi yaşanan sahnelerde fonda duyulmaya başlaması, özellikle Asya ve İlyas arasında yaşanan aşk-sevginin anlatıldığı yakın çekimlerde aktarılan anlamı tamamlaması bakımından filmin başarısına önemli bir katkı getirdiği düşünülmektedir.

Açıklamalar

1. Bkz. Bilig - 19/2001 “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevgini Aktarılışı” (Cengiz Aytmatov’un “Al Yazmalım Selvi Boylum” adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri) başlıklı makale.
2. Stanislavski’nin, kendi içinde tutarlı olan ve bir sistem halinde oluşturduğu oyunculuk yöntemi ile bu yöntemin Strasberg tarafından yorumlanmasıyla sinema oyunculuğunun mantığına uygun bir yapı kazanan “Metot” oyunculuğundan “Türk Sinemasında Oyunculuk” başlıklı doktora tezinde “Oyunculuğun Doğası” adlı bir model üretilmiştir. “Oyunculuğun Doğası” adlı bu model ile Türk Sinemasında 1960-1970 yılları arasındaki sinema oyunculuğu çözümlenmesi yapılarak Sistem ve Metot oyunculuğu kuramsal olarak ilk kez bu tezde uygulanmıştır.
3. Bu sahnede ne yazık ki, bir seslendirme hatası dikkat çekmektedir; seslendirme olarak Asya’nın ‘Seni bekliyorduk, geç kaldın merak ettik’ sözcüğü duyulmasına karşın, Türkan Şoray’ın dudak hareketlerinden ‘Seni bekliyordum, geç kaldın merak ettim’ dediği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- AKYÜREK, Feridun (2004), *Senaryo Yazarı Olmak, Senaryo Yazmak*, İstanbul: MediaCat Kitapları.
- BALAZS, Béla (1970), *Theory Of The Film – Character and Growth of a New Art*, New York: Dover Publications Inc.
- BOBKER, Lee R. (1974), *Elements of Film*, Lakewood: Great Buy Books.
- BÜKER, Seçil (1985), *Sinemada Anlam Yaratma*, Eskişehir: Milliyet Yayınları.
- BLUNT, Jerry (1966), *The Composite Art of Acting*, New York: The Macmillan Company.
- DMYTRYK, Edward - Jean PORTER (1995), *Sinemada Oyunculuk*, İstanbul: AFA Sinema Yayınları.

- ESSLIN, Martin (1996), *Dram Sanatının Alanı*, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- FOSS, Bob (1994), *Film ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*, Çev. Mustafa Gerçekler, Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- KILIÇ, Levend (2003), *Görüntü Estetiği*, İstanbul: İnkilâp Yayınları.
- KÜNÜÇEN, H. Hale (2001), “Sözcük Sanatı Edebiyattan Görüntü Sanatı Sinemaya Sevgini Aktarılışı” (Cengiz Aytmatov’un “Al Yazmalım Selvi Boylum” adlı eserinden sinemaya uyarlanan filmin uyarlama üzerine düşündürdükleri), *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Ankara: Güz – 19, s. 33 – 49.
- KÜNÜÇEN, H. Hale (2006), *Türk Sinemasında Oyunculuk*, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- MASCELLI, V. Joseph (2002), *Sinemanın 5 Temel Ögesi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- MONACO, James (2005), *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- PENNEY, Carol (1995), “*Teaching Acting Technique and Building a Character Through Cinema*”, (Yale-New Haven Teachers Institute)
<http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1995/2/95.02.09.x.html> (03. 07. 2006).
- PUDOVKİN, Vsevolod İ. (1949), *Film Technique and Film Acting*, New York.
- STANISLAVSKI, K. S. (1981), *Bir Karakter Yaratmak*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Yazko Yayınları.
- STANISLAVSKI, K. S. (2002), *Bir Aktör Hazırlanıyor*, Çev. Suat Taşer, İstanbul: Papirus Yayınları.
- STEPHENSON, Ralph – DEBRIX, Jean R. (1971), *The Cinema As Art*, England: Penguin Books Ltd.
- SELVİ BOYLUM AL YAZMALIM (2007), *Filmin DVD Kopyası*, İstanbul: Çiçek Film Filmcilik Tic. San. Ltd. ve Gala Film ve Sanat Ürünleri San. Tic. Ltd. Şti.

The Power of the Close-up Shot in 'The Best Love Film' of Turkish Cinema, "Selvi Boylum Al Yazmalım"

Prof.Dr. H. Hale KÜNÜÇEN*

Abstract: In the movie *Selvi Boylum Al Yazmalım*, which is an adaptation to Turkish Cinema of Cengiz Aytmatov's famous work "Kızıl Cooluk Calalım", the power of the close-up shot is assessed within the framework of the heavy responsibility taken on by the actor playing in close-up and the contribution the technique makes to the language of cinema.

This study focuses on how the close-up, which is a major technique making film acting and the language of cinema distinctive, enables the representation of the movement involving elements of instinctive reactions within the dramatic space by bringing the actors closer to the spectators. In *Selvi Boylum Al Yazmalım* it can be observed that the three main characters display acting with a high level of concentration especially in the way they act in close-up scenes, convey feelings and thoughts through interior monologue, and fully take on the role they are playing through intensive efforts in sub-text and imagery.

In conclusion, it can be argued that *Selvi Boylum Al Yazmalım* demonstrates once again the power of the close-up technique in ensuring naturalness and credibility, conveying feeling accurately, and transferring the mood and message of the film to the spectator effectively.

Key Words: Cinema acting, close-up, interior monologue, imagery/subtext, Stanislavski System, Strasberg's Method

*Gazi University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema / ANKARA
halekun@gazi.edu.tr

**Роль силы съёмки крупным планом в «лучшей истории любви» турецкого кинематографа
«Сельви Бойлум Ал Язмалым»
(«Тополёк Мой в Красной Косынке»)**

Проф. Др. Х.Хале КЮНЮЧЕН*

Резюме: «Сельви Бойлум Ал Язмалым» - фильм, снятый по рассказу Чингиза Айтматова «Тополёк мой в красной косынке», считается лучшей историей любви турецкого кинематографа.

Режиссер часто использует силу крупного плана. В сценах драматических, в монологах, где необходимо помочь актеру лучше передать чувства героя. Съёмка крупным планом помогла оценить всю важность поставленной перед актером задачи и его талант.

В этой работе показано как при помощи съёмки крупным планом чувства героя выражаются естественнее, что сближает зрителя с ним, в чем и заключается успех картины. Режиссер искусно использует крупный план в сценах, когда главный герой держит монолог, внутренний монолог.

На примере успеха этой картины хорошо доказана вся сила крупного плана, его основная функция в кинематографе – убедительная передача чувств и основного смысла картины зрителю.

Ключевые Слова: игра актера, крупный план, внутренний монолог, подтекст, Система Станиславского, Метод Стразберга

* Университет ГАЗИ, Факультет информации / г. АНКАРА
halekun@gazi.edu.tr

Göç Yollarında; Kafkaslardan Anadolu'ya Göç Hareketleri

Dr. Jülide AKYÜZ*

Özet: İnsanın yer değiştirmesi çok eski ve halen devam eden bir süreçtir. Bu sürecin siyasi, ekonomik, sosyal, kültürel çeşitli nedenleri vardır. Osmanlı Devleti'ni 19. yüzyılda derinden sarsan çok büyük bir kitlesel göç dalgası meydana geldi. Siyasi nedenlerden kaynaklanan bu hareket sonucu akın akın insan grupları Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde iskan edildiler. Büyük umutlarla geldikleri yeni topraklar onlara "vatan" edasıyla çoğu zaman kucak açmıştır. Kafkas muhacirlerinin yeni hayatlarında gerek devlet gerek Osmanlı halkı çeşitli yardımlarda bulunmuşlardır. Göçler sonucunda yeni yerleşim mekanları oluşturulmuş, nüfus dengeleri değişmiş, bu da şimdiki Türkiye Cumhuriyeti'ne toplumsal miras olarak kalmıştır.

Ahahtar Kelimeler: Osmanlı, Kafkas, göç, muhacir, iskan

İnsanlık tarihi kadar eskidir göç olgusu. İnsanoğlu var olduğundan beri çeşitli nedenlerle hareket halinde olmuş, münferit ya da topluca bir yerden bir yere geçici veya sürekli olmak üzere göç etmiştir. Geçiş yolları üzerinde bulunan Anadolu toprakları sürekli bir yer değiştirme, nüfus hareketliliğine sahne olmuştur. Bu araştırmanın konusu olarak incelenen Kafkaslar bölgesinden Anadolu'ya yapılan göç hareketi temelde Rusya'nın yaptığı baskı sonucunda gerçekleşmiş, siyasi problemlerden kaynaklanan toplu hareketlerdir. Ancak, bu çalışmanın dışında kalan toplu ya da bireysel göçlerin sosyal, kültürel ve özellikle daha iyi yaşam koşullarını ve refahı amaçlayan ekonomik nedenleri bulunmaktadır.

Osmanlı Devleti izlediği iskan politikası sayesinde kuruluşundan beri sürekli göç olgusunu yaşamış ve yaşatmıştır.¹ Anadolu'dan Balkanlar'a "şenletmek" maksadıyla göçürülen Türkmenler, Rumeli'den Karadeniz havalisine nakledilen Gayr-ı Müslimler, İstanbul'un ihyası için Aksaray, Karaman bölgelerinden yapılan göçler bu kapsamda değerlendirilebilecek ilk örneklerdir. Burada üzerinde durulacak göç hareketleri ise 18. yüzyılın sonlarında başlayıp dalga dalga 20. yüzyıl başlarına kadar devam eden Kafkas halklarının göçüdür.

1783 yılında Kırım'ı ilhak eden Ruslar, II. Katerina zamanında Kafkasya'daki ilerlemeyi milli bir politika haline getirmişler, ele geçirilen yerlere Ukraynalıla-

* Kafkas Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / KARS
julakyuz@hotmail.com

rın bir kısmını yerleştirmişlerdi. Bu gelişmeler üzerine Osmanlı Devleti, Kafkasya'da yeni bir politika izlemeye başlamıştır. Bu politikaya göre Çerkesistan, Osmanlı Devleti'nin Asya'daki topraklarını muhafaza etmek üzere bir serhat ülkesi haline getirilecekti. Osmanlılar, Çerkesler'i kendi taraflarına çekmek için siyasi, özellikle dini faaliyette bulunarak bölgeye gönderilen din adamlarının çabalarıyla Çerkesler, Çeçenler, Lezgiler ve Gürcüler arasında İslamiyet'in yayılmasına çalıştılar.²

Edirne Antlaşması'yla (14 Eylül 1829) Karadeniz kıyılarındaki Poti, Anapa kaleleri, Kafkasya'da Çıldır ve Ahıska havalisi Ruslara bırakılınca, bu bölgelerden Anadolu'nun içlerine doğru yeni bir Müslüman göçü dalgası meydana geldi. Modern çağın ilk dünya savaşı olarak kabul edilen Kırım Savaşı (1853-56)³ neticesinde Balkanlar'a ve Anadolu'ya doğru Rus yayılışı geçici olarak durduktan sonra Rusya, aktif Balkan politikasını terk ederek Asya'da Çarlık sınırları boyunca yaşayan Türkler'e karşı şiddet ve baskı siyasetini artırdı. Osmanlı Devleti'nin siyasi hudutları haricinde Kırım, Kafkasya, Türkistan, Azerbaycan, Dağıstan ve diğer Türk illerinden yüz binlerce Türk göç etmek zorunda kaldı.⁴

Siyasi-dini nedenlerden kaynaklanan büyük göçlerin tamamı Müslümanları kapsamaktadır. Bu şekildeki göçler Kırım'ın Rusya'ya ilhakıyla bazen hızlanarak, bazen yavaşlayarak devam etti. Taraflar arasında meydana gelen 1828-29 Osmanlı-Rus Savaşı, 1853-1856 Kırım Savaşı, 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı göçün sürekliliğinde ve toplu bir harekete dönüşmesinde etkili olmuştur.⁵

Çerkeslerin 1862-63 yılı başlarında Kafkaslardan Osmanlı topraklarına kitleler halinde zorunlu göçü, Osmanlı Devleti'nin toplumsal, etnik ve dini bileşimini derinden etkilemiş önemli bir nüfus hareketidir. Ruslar, Çerkesistan'ı 1862 yılında işgal etmişlerdi. Çerkesistan'ın işgal edilmesinde; Kafkasya'nın güvenliği ve savunması, Karadeniz'de dolaşım ve ticaret özgürlüğü, Karadeniz ve Hazar Denizi'yle İran arasında güvenli bir demiryolu bağlantısına ihtiyaç duyulması gibi önemli askeri ve stratejik nedenler vardı. Bu siyasi nedenlerin yanında Ortodoks Hristiyan kültürüne sahip Rusya'nın Çerkesler'i Hristiyanlığa geçirme gibi dinsel baskısı ve Çerkesler'i Kuban'ın kuzeyindeki bataklık düzlüklere yerleştirerek (topraklarını da Kazaklara vererek) vergi ve askerlik hizmetiyle yükümlü kılmayı istemesi de etkiliydi.⁶

19. yüzyıldaki nüfus hareketi, Osmanlı Devleti'nin yapısını değiştirmiş ve modern Türkiye'nin de dahil olduğu bir dizi ulus devletin ortaya çıkmasında dolaylı olarak rol oynamıştı. Müslümanların Osmanlı topraklarına göçü ve ardından Osmanlı nüfusundaki Müslüman nüfus oranının yavaş, fakat devamlı olarak yükselişi II. Abdülhamit'in bir İslam politikası benimseme kararlılığında etkili olmuştur. 1878 yılından itibaren hükümet, baskın bir çoğunluk elde etmiş olan Müslüman nüfusun ideolojik ve kültürel hedeflerine hizmet etmeyi amaçlamıştı. Ayrıca hükümet, göçmenlerden insan gücü açığını gidermeyi, yol yapımında çalıştırmayı, pamuk ekiminde ve özellikle orduda

yararlanmayı umuyordu.⁷ Mesela; askerlik alanında 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşında Trabzon kentinden 3.000 Çerkes kendi isteğiyle Rusya'ya karşı savaşmak üzere Osmanlı ordusuna katılmıştı.⁸

Göçlerin kitlesel harekete dönüşmesi karşısında Osmanlı Devleti göçü destekler nitelikte bir politika izlemişti. Gelenler İslam Halifesinin ülkesinde mutlu bir yaşamın kendilerini beklediğine inanıyorlardı. 1864 göçü sırasında pek çok sıkıntıyla karşılaşan Çerkeslerin çoğu “İslam Halifesinin ülkesinde hepsini bir tas pirinç beklediği” umudunu taşıyorlardı.⁹ Göç edenler içlerinde taşıdıkları umutla geliyorlardı. Mesela Çerkesler ve Nogaylar *hazret-i şehinşahide mezelle-nişin emn ve rahat olmak arzusuyla* bu tarafa hicret etmekte idiler.¹⁰

Osmanlı Devleti göçü destekler bir tavır içerisindeydi. Devlet gelenlerin yeni yaşamlarına ayak uydurmaları, geldikleri için pişman olmamaları adına pek çok iyi niyet sergiliyordu. Gelenlerin en büyük ihtiyacı barınacakları bir “hane” idi. Bu sorunun çözümü yeni haneler yapmaktı. Örneğin; Sivas'a göç eden Çerkes muhacirleri için yeni evler yapılmıştı. Sivas Uzun Yayla'ya göç eden Çerkesler için otuz iki hane inşa edilmişti. Bu hanelerin yapımı devlet tarafından parası ödenmek üzere Sivas bölgesi ahalisine teşmil edilmişti. Kedgeçen Kazası kendi üzerlerine düşen otuz iki haneyi yaptırarak teslim etmişler ve bu durumu kaza müdürü Hüseyin Ağa'nın arzıyla İstanbul'a bildirmişlerdi. Adı geçen kaza halkı evlerin yapımında kullanılan kereste ve inşaat masrafı olarak devlet tarafından verilecek miktarı övünülecek bir iş yaptıkları için devlete teberru ettiklerini bildiriyorlardı.¹¹

Sivas Kangal canibinden Harput ve Maraş'a gönderilen Çerkes ve Nogay muhacirlerinin eşyalarını, kendilerini taşımak için gereken araba ve havyan masrafını üstlenen halk daha sonra bu ücreti devletten alacaktı. 23116,5 kuruş tutan bu taşıma ücreti halkın kendi isteğiyle yine devlete teberru edilmiştir. Kaza ahalisi kendi istekleriyle yurtlarını terk ederek gelen muhacirlerin zor durumda olduğunu, her ne kadar bu ücretin itası *mukteza-yı irade-i şehinşahiden* ise de bu ücreti almalarının insanlığa sığmayacağını söyleyerek bu konuda gerekli emrin padişaha ait olduğunu arzlarında ifade etmişlerdir.¹² Belgenin hemen altında mesafelere, ücretlere dair şu bilgiler yer almaktadır:

*An karye-i Kangalila derbend-i Alacahan der tarik-i mezbur
Araba kıymet 102 mesafe saat 5 beheri 2 ücret-i nakliye 1530
An karye-i Mançlık ila kasaba-i Gürün der tarik-i Maraş
Araba kıymet 737 mesafe saat 9 beheri 3 bargir 125 saad-i kira beheri 60 1687,5¹³*

Çerkes muhacirlerinden ve Kabartay kabilesinden on beş hane yüz altmış yedi nüfus geçici olarak Bolu sancağı karyelerinde iskan ettirilmek istenmiştir. Gelenlere henüz kalacakları ev tahsis edilmediğinden münasip hanelere yerleştirilmeleri bildirilmişti. Köy halkı birer ikişer kişi olarak bunları evlerinde

konaklatacaklardı. Fakat, kabile reisleri geçici olarak değil de topluca iskan edilmek istediklerini ve kendileri için uygun bir arazi (arazi-i haliye) bulunmadığı takdirde İstanbul'a gideceklerini bildirmişlerdir. Onların topluca iskan talepleri uygun görülmemiş, durum İstanbul'a padişah emrine göre hareket etmek üzere havale olunmuştur. Gelenler birbirlerinden kopmamak, yeni yaşamlarına adapte olabilmek için birlikte iskan edilmek istemekteydiler.

Muhacirlerin iskanlarında özellikle halk büyük fedakarlıkta bulunmuştur. Trabzon'a gelmiş olan Çerkes muhacirlerinden erkek ve kadınlara yaşlarına göre yevmiye şeklinde ücret veriliyordu. On beş yaşından küçüklere birer yevmiye, büyüklere ikişer kuruş yemeklik verilmiş, nakillerinde vapur ücretleri ve yol masrafları ahali tarafından karşılanmıştır. Trabzon Eyaleti halkı tarafından Erzurum ahalisine yardım için 100.000 kuruş toplanmıştır. Erzurum'a irsal edilen paradan kalan 63999 kuruş mal sandığında muhafaza olunmuştur. Hükümete bu durum bildirildikten sonra kalan miktardan 12412 kuruş dahi muhtac muhacirlere harcanmış, 51584,5 kuruş 10 para geriye kalmıştır. Kalan bu miktar Trabzon'a gelmiş bulunan Vabuk ve Badılan ve Haçinkübra kabilelerinden üç yüz kırk beş nüfus familyanın masraflarına harcanmıştır. Yeni gelenlere derhal ikmal yapılmış, birazı uygun hanelere ve birazı da çadırlar ile Kavak Meydanı denilen mahalle ikame olunmuştur. Bunların bir kısmı servet sahibi olduklarından yevmiye talep etmemişler, fakat bir kısmı ihtiyaçlarını beyan ederek yevmiye talep etmişlerdir. Daha önceden Kabartay kabilesinden gelmiş olan yüz altmış beş nefere verilecek yevmiyenin de bu paradan karşılanması uygun görülmüştür. Muhacirlerin nereye yerleştirilecekleri kesin olmadığından kabile reisleri bu konu ile ilgili olarak İstanbul'a gitmişler ve kendileri gelene kadar bu konuda kesin bir beyanatta bulunmamışlardır. Bir-iki aile Sivas'a, bir kısmı Erzurum ve Sivas'a gitmek istediklerini bildirmişlerdir. Gidecekleri mahallin uygunluğu konusunda gerekli incelemenin yapılması için önceden adam gönderileceği, ellerine yazılı belge verileceği ve yanlarına memur verileceği tüm bu masrafların yukarıda kalan paradan karşılanacağı bildirilmiştir.¹⁴

Safer 1277/Ağustos 1860'da Trabzon'a gelen muhacirlere dair bir pusula şu şekildedir:

Bezeko adlı kişi altı nefer familyasıyla Amasya'ya gideceğini ifade etmiştir.

Abaza Altikesik familyası nüfus zükür (erkekler) 41 inas (kadınlar) 41 toplam 82, sagir (küçük) 24 kebir (büyük) 48

Abuk kabilesi nüfus zükür 63 inas 57 toplam 120, sagir 59 kebir 61

Bu kabile efradı Erzurum ve Sivas havalisine adam göndererek iskan olunacak yer arayacaklarını, münasip mahal bulduklarında o mahalle gideceklerini hükümete bildireceklerini ifade ederek Erzurum'a kadar yanlarına bir adam terfikini istida etmişlerdir.

Badılan kabilesi nüfus zükür 51 inas 47 toplam 98, sağır 44 kebir 54
Heçinkübra kabilesi nüfus zükür 19 inas 26 toplam 45, sağır 17 kebir 27¹⁵

Muhacirlere Osmanlı ülkesinin her tarafından çeşitli yardımlar yapılmaktaydı. Bu yardımlardan biri Niş Sancağı'na bağlı Berkofca Kazası halkının Çerkes ve Nogay muhacirlerine iane olarak verdiği 2121,5 kuruştur. Toplanan bu yardım miktarı kaza meclisinin defterli ve mühürlü mazbatasıyla gönderilmiş ve bu durum Niş Mutasarrıfı tarafından da onaylanmıştır.¹⁶ Yine Balkanlar Tırnova'dan Çerkes ve Nogay muhacirlerine yardım için 2691 kuruş verildiği Yabancılar Komisyonu'na irsal kılınmıştır. Bu konuda Tırnova Meclisinin bir tezkiresi bulunmaktadır.¹⁷

Yapılan yardımlardan biri Diyarbakır Sancağına bağlı Behramköy ve tevabii kazaları ahalisinden gelmiştir. Adı geçen yerlerden Çerkes ve Nogay taifesine iane olarak ita olunan 1627 kuruş 36 para postaya teslim edilmiştir.¹⁸ Isparta'da görevli memurlar ile bağlı kazalardaki İslam ahali tarafından Çerkes ve Nogay muhacirlerine 4215 kuruş 10 para iane olunmuştur. Bu yardımlara Gayr-ı Müslim ahalinin de katkısı olmuştur. Gayr-ı Müslim ahali tarafından da 700 kuruş verilmiş, tüm yardımlar Isparta postahanesine teslim edilerek gönderilmiştir.¹⁹

Halk kadar üst düzeyde çalışan devlet memurları, ümera, askerler de bu yardımlara katılmışlardır. Muhacir Komisyonu Başkanı Hafız Paşa'ya gönderilen arzda İzmir Eyaleti ve bağlı kazalar ahali tarafından 19464 kuruş ile Bosna kıtasında bulunan ümera ve zabitan tarafından 15500 kuruş Muhacir Komisyonu sandığına teslim kılındığı bildirilmiştir.²⁰ Çerkes ve Nogay muhacirlerine yardım olarak Esfudre ve havalisinde bulunan asakir-i şahane ümera ve zabitanı tarafından 6056 kuruşun gönderildiğine dair Rumili Ordu-yı Hümayununda görevli müşir ve vali kaymakamı tarafından tahrirat gönderilmiştir.²¹

Çerkes muhacirlerinden Altıkesik Kabilesinin Heyecik takımından elli altı hane iki yüz doksan büyük ve yüz yirmi iki küçük toplam dört yüz oniki nüfus Sivas sancağı dahilinde münasib mahallerde iskan edilmek arzusunda olmuşlardır. Bunlar için 1275/1858 Kanun-ı Sanisinin 13. gününden 76/1859 Mayısının 21. gününe değin yüz otuz günlük yevmiyelerinin yarısı olan 47444 kuruş Muhacir Komisyonundan karşılanmıştır. Diğer yarısının da mahallinden ita olunması gerektiği Canik Mutasarrıfına bildirilmiştir.²²

Yeni umutlarla gelenleri her zaman iyi bir hayat beklemiyordu. Hastalıktan, bakımsızlıktan yorgun düşen vücutlar da vardı maalesef. Çerkes muhaciri olup Canik Mutasarrıflığı uhdesinde iken vefat eden bir kadının çocuğu dört yaşına kadar kendi isteği üzerine Urumciyeli Yusuf'un eşine verilmiştir. Bakımını her ne kadar bir aile üstlenmişse de bu küçük çocuğa yevmiye tahsis edilmesi hususunda Canik Meclisi'nden mazbata alınmıştır.²³

Muhacirlerden İstanbul'da nasibini almıştır. İstanbul'da bulunan Çerkes muhacirlerinden çıplak ve yalın ayaklı olanlarına kış günlerinde hırka ve çorap

benzeri eşyalar verilmiş, bu sene için de benzer bir uygulamanın yapılması padişahın *cihan-şümül merhametine binaen* takdir toplayacağından bunun için Maliye Nezareti'ne gereken emir verilmiştir.²⁴

İzmir Valisi Mehmed Paşa'ya yazılan bir belgede Menteşe Sancağında bulunan Çerkes muhacirlerinin borç olarak istedikleri buğday ve arpa talebi gündeme gelmiştir. Menteşe Sancağında bulunan muhacirler dört yüz kile hinta (buğday) ve şıarı (arpa) borç şeklinde talep etmişlerdir. Söz konusu miktardan iki yüz kilenin verildiği ve bunların ihtiyaç içinde oldukları anlaşıldığından geri kalan miktarın da verileceği komisyon tarafından beyan olunmuş ve bu konuda gerekenin yapılması paşaya bildirilmiştir.²⁵ Sivas'ta meskun olan Çerkes muhacirlerine kazalar halkının yardım için 5905 kuruş toplayarak zahire mübaya'a ettikleri Sivas meclisinin mazbatası ile bildirilmiştir.²⁶ Tarıma elverişli topraklara yerleştirilerek iskan olunan muhacirler devletin tarımla uğraşan köylü sınıfına verdiği haklardan yararlanmak istiyorlardı. Örneğin; Manyas'ın Ilıca köyündeki Çerkes muhacirleri kendilerinin de diğer çiftçiler gibi tarım yaptıklarını, bu nedenle de Ziraat Bankası'ndan düşük faizle borç para almak gibi bir hakları olduğunu ifade ettikten sonra bunun için gerekli mercilere başvurmuşlardır.²⁷

Muhacirlerin yoğun olarak yerleştirildikleri mahallerden birisi İzmit ve çevresidir. İzmit civarında iskan edilen Çerkes ve Nogaylar için gerekli hanelerin yapılması emri verilmiştir. Bunun için İzmit mimar kalfası ve buna mahsus memur ile keşif yapılmış her hane ikişer oda ve bir sofa, altında hayvan ahırından ibaret olursa onar bin kuruşa mal olacağı anlaşılmıştı. Yeterli usta olmadığından İstanbul'dan mu'tad ve ehliyetli bir iki nefer kalfanın gönderilmesi muhacirin komisyonuna bildirilmişse de cevabı zuhur etmediğinden inşaat emrine mübaşeret olunamadığı görülmektedir. Üstelik ziraat mevsimi de gelmiş, hayvan ve zehair ifa olunamamıştı. Bunlar misafir şeklinde yevmiye almakta idiler ve bu durum daha bir yük getiriyordu devlete. Bir an önce misafirlikten kurtulup yerleşik hayata geçmeleri daha uygundu. İnşa olunacak hanelerin çok teferuatlı olmayacak ve ileride kendileri ihtiyaçlarına göre yapacak şekilde şimdilik ikamet edebilecekleri kadar yapılması ve bunun için de sekiz yüz ya da bin kuruş verilebileceği ve daha önce gelen muhacirlere hangi kaideler uygulanmışsa bunlara da aynen tatbik olunacağı vurgulanmıştır.²⁸

Yukarıda söz konusu Çerkeslerden Han Kabilesiyle ve Nogay muhacirlerinden Altıkesik Kabileleri İzmit Sancağına mülhak Hendek Kazasıyla Adapazarı'na tabi Sabanca Kasabasında bulunan arazi-i haliyeye iskan edilmişlerdir. Bunlar için inşa edilecek haneler için gereken ecnas kereste ve kiremit ve sair inşaat malzemelerinin fiyatları ve miktarları gerekli yerlere bildirilmiş ve incelenmek üzere bir memur görevlendirilmiştir. Belirlenen fiyata göre mezkur haneler iki direk, çatısı ve tavanı olmayan pencere kanatlı, yedişer zira' olmak üzere her zira'ı seksen dört buçuk kuruş olacağı hesaplanmış ve böyle olması da tembih

edilmiştir. İzmit'teki mimar İsvader'in çıkardığı hesap ise her zira'ı altmı altı buçuk kuruş şeklinde olunca İstanbul'dan birkaç usta mimar istenmiştir. Hazine para olmadığı şeklindeki ifadeden de anlaşılacağı üzere devlet gerçekten maddi sıkıntıdaydı. Bunun için de kendisine en uygun gelecek fiyatları tespit ettirip buna göre muamele olunmasına dikkat ediyordu.²⁹

Muhacirlerin topluca göç ettiklerini ifade etmiştik. Batum'da mukim Rusya konsolosu tarafından bildirildiğine göre Faş ve Sekunil yoluyla beş-altı yüz kadar Çerkes muhaciri Çürüksu havalisine gelmek istemektedirler. Bunların deve ve eşyalarıyla deniz yoluyla Batum'a gelmeleri halinde gemi navlunlarının ve masraflarının ne şekilde karşılanacağı Lazistan Sancağı Kaymakamından sorulmaktadır. Muhacirlerin nerelere yerleştirilecekleri konusu ile beraber söz konusu masrafların nasıl karşılanacağı sorunu *hıdmet-i muftehire* kabul olunarak ve devlete hiç masraf olmaksızın bölgenin servet sahiplerinden, yani zenginlerinden talep olunmuştur.³⁰

Devlet gelenler için cami, mescit gibi ibadet merkezleri de yaptırmaktaydı. Örneğin; Tire kazasında Çerkes muhacirleri için Havuzbaşı'nda bir cami yaptırılmıştı. Yaptırılan bu camiye de imam ve hatip olarak Hacı Ali Efendi tayin edilmiş, kendisine bu konuda bir berat verilmesi hususu muhacir komisyonunun tezkiresiyle Evkaf-ı Hümayun Nezareti'ne bildirilmişti.³¹ Yine Seyidgazi Kazasına yerleştirilen Çerkes muhacirlerinin ibadet yapabilmeleri için bir mescit yaptırılmıştır. Bu mescidin imam, hatip ve mektep hocalığına Musa Efendi tevcih olunmuştur.³² Antalya'nın İstanos Köyü Ballica Çiftliğinde iskan edilen Çerkes muhacirleri kendileri için yeterli arazi verilmesini ve karyelerinde bir cami yapılmasını talep etmişlerdir.³³ 25 R.ahire 1310'da Adana Vilayeti'nden gelen bir yazıda Tarsus'un Nemrut nahiyesinde iskan edilen Çerkes muhacirleri için masrafları devlet hazinesinden (Hazine-i Hassa) karşılanmak üzere cami ve mektep inşası temelinin atıldığı bildirilmektedir.³⁴

Devletin muhacirlerin göçlerine destek verdiğini ve onlara bu anlamda çeşitli yardımlarda bulunduğunu belirtmiştik. Padişahın ülkesinde yaşamak arzusuyla gelmiş olan Çerkes ve Nogay muhacirlerinden yüz kırk yedi hane ve bin yirmi yedi nüfusu şamil Nogaylar Adana'da Eyaleti'nde bulunan hemşehrilerinin yanına iskan olunmak için dilekçe vermişlerdir. Bunun dışında Mersin iskelesine yüz kırk bir hane ve bin dört yüz on dokuz nüfusdan ibaret Subek Han Gazi kabilesi ve seksen dört hane ve altıyüz altmış dokuz nüfusdan ibaret Hatugay Kabilesi Ankara Eyaletinde, altmış sekiz hane ve altı yüz doksan altı nüfusdan ibaret Senim Kabilesi ise Sivas eyaletinde münasip mahallerde tavattun olunmak istemişlerdir. Bu durum hakkında İzmit İskelesine gönderilen tezkirede muhacirlerin uygun yerlerde iskanları ve sıkıntı ve zahmet çekmemeleri için Ankara'ya gideceklerin İzmit'ten beş ve Sivas'a gideceklerin iki kfile olarak takım halinde gönderilmeleri istenmektedir. Muhacirler arasında bazı bey ve ulema, bir hayli kadın, çocuk ve hastalar

bulunduğu, bir kısmının da yürümeğe muktedir olmadığı ifade olunmuştur. Hasta ve yürümeyenler ile eşyaların taşınması için her kafilye bargir ve arabalar verilerek ücretlerinin mal sandıklarından ödeneceği bildirilmiştir. Erkek ve kadın on beş yaşından büyüklere yevmiye ikişer ve küçük olanlara birer kuruş yemeklik verilmesi, muhacirlerin istedikleri mahallere götürülüp teslim edilmesi, yollarda iyi şekilde sevk ve konak edilmesi ve yemekliklerinin de yine mal sandıklarından karşılanması gerekmiştir.³⁵

Yukarıda bahsedilen muhacirlere bu konuda bir buyuruldu verilerek Ankara'ya gidecek olanların İzmit'e, Sivas'a gideceklerin Samsuna varmalarında Ankara ve Sivas eyaletleri hudutlarına kadar iştirak etmek, yollarda nakliyelerinin tedarik ve tertibiyle, yemekliklerinin verilmesiyle ilgilenmek üzere Canik ve İzmit mutasarrıf ve kaymakamları taraflarından mecelle üyelerinden her kafilye birer memur terfik olunması istenmektedir. Mersin ve Samsun iskelelerine gideceklere münasip vapurlar ve İzmit'e gideceklere de yine vapur veyahut vapur yoksa İzmit kayıkları tutularak takım halinde serian sevk olunmaları hususları maliye nezaretine emir olunmuştur.³⁶

Devlet gelen muhacirlerin sağlık durumlarıyla da ilgileniyordu. Sağlıksız koşullarda yolculuk yapmak, toplu hareket etmek, açlık gibi durumlar salgın hastalıkları tetikleyebilirdi. Ülkesine gelenleri padişahın koruması, gözetmesi ümidiyle gelenler için bu çok önemliydi hem de padişahın prestijini arttırdı. Çerkes muhacirlerinden henüz çiçek hastalığına tutulmayanlar için iki cerrah (doktor) görevlendirilmişti. Cerrahların gelişleri ve masraflarının karşılanacağı bildirilmektedir.³⁷ En korkulan durumlardan biri salgın hastalıklardı. Muhacirlere tahsis edildiği anlaşılan Hazine-i Hassa vapurlarından Vasıta-i Ticaret adlı vapurda karahumma baş gösterince Çerkes muhacirlerinin gemiye bindirilmeden önce muayene edilmesi ve hasta olanların gemiye bindirilmemesi istenmiştir.³⁸

Çerkes muhacirlerinden ve Dağ kabilesinden yedi hane Eskişehir canibinde iskan ettirilmişti. Bu haneler için tohumluk ihtiyacı bulunmaktaydı. Kabilenin istediği iki yüz kile İstanbuli hınta ve şıarın hasılat zamanı ödenmesi kabile vekili Mahmud Efendi tarafından bir dilekçe ile arz olunmuştu. Hal böyle olunca meclis kararıyla söz konusu tohumluğun verilmesi hususu Kütahya mutasarrıfı Halil Paşa'ya bildirilmiştir.³⁹

Muhacirlerin yerleştirildikleri yerlerden birisi de Amasya Sancağıydı. Çerkes ve Nogay muhacirleri ilk etapta Gelengeras, Veray, Hacıköy, Mecidözü kazalarına iskan olunmuşlardı. Buralarda yaşayan ahali iffihar edilecek bir hizmet olduğuna inandıkları için bazı yardımlarda bulunuyorlardı. En acil ihtiyaç muhacirlere yiyecekleri ekmek ve nakliye için gereken araba bedeli gibi ücretler kazalar halkı tarafından karşılanmış ve devlete teberru olunmuştu.⁴⁰ Veray Kazasından mürur eden muhacirler için nan-ı aziz (ekmek) ve araba bedellerini öğrenebiliyoruz. Üç yüz seksen yedi arabanın nakliye ücreti 10899 kuruş, ekmek bedeli ise 1500 kuruş olup toplam miktar 12399 kuruşa

balığ olmuştur. Kaza ahalisi kendi rızalarıyla *hıdmet-i muftehire* saydıkları bu durumu devlet hazinesine teberru etmişlerdir.⁴¹

Osmanlı ülkesine gelenler aradıklarını bulamadıklarında geri dönmeye çalışmışlardır. Göçün her zaman beklenen sonucu vermeyeceği aşikardır. Böyle bir geri dönme (*ricat*) olayı Nogay muhacirlerinde yaşanmıştı. Yüz on beş nüfus Nogay muhaciri taşıyan bir sandal Çerkes sahilindeki Coygu iskelesine çıkmıştı. Bunların durumu sandal reisine ve içindekilere sorulduğunda Bolathane limanından hareket ederek Rusya tarafına gitmekte olduklarını, hava muhalefeti nedeniyle de mezkur iskeleye sığındıklarını ifade etmişlerdir. Rusya'ya geri dönmek için yola çıkan Nogayların neden geri dönmek istedikleri, bunların Ruslar tarafından mı desteklendiği ve haklarında ne gibi bir muamelenin yapılması gerektiği konusu muhacir komisyonuna bildirilmiştir.⁴² Devletin koruması altında addettiği muhacirlerin geri dönmesinde özellikle Rusya'nın etkili olup olmaması merak edilen konular arasında gelmekteydi.

Muhacirlerin en büyük sıkıntısı kısım kısım geldikleri için aynı bölgelere iskan edilmek arzularıydı. Devlet her ne kadar ülkenin çeşitli yerlerinde bunları iskan etmeye çalışmışsa da her zaman muvaffak olamamıştır. Bu konuda Bursa mutasarrıfı Nureddin Paşa ile Sivas mutasarrıfı Ahmed Paşaya sunulan arzlarda şu ifadeler yer almıştır. Çerkes muhacirlerinden ve Altıkesik kabilesinden Adem, Mehmed ve İshak adlı kişiler takdim ettikleri arzda on üç hane doksan altı nüfustan ibaret olduklarını, önceden Bursa sancağına sevk olunup buradan Karacaşehir Kazasına mülhak Taryak Karyesine gönderilerek yerleştiklerini belirtmişlerdir. Şahıslar şu sözlerle devam etmişlerdir: İskan olunmalarına rağmen orada bazı zaruretleri vardır. Diğer muhacirin emsaliyle karşılaştırıldıklarında yevmiyelerinin verilmediği, arada bir gün verilip iki gün verilip on gün verilmediği ve Ramazana kadar böyle sıkıntı olduğunu daha sonra tamamen kesildiğini ve şimdikiye kadar kendi keselerinden ihtiyaçlarını karşıladıklarını ifade etmişlerdir. Ancak artık ellerinde birer akçe dahi kalmadığından başka yerlerde bulunan muhacirlerin buldukları mahallerde tam yevmiye nan-ı aziz aldıklarını, akçe bedellerinin verildiğini ve kendilerinin ise aç olduklarını eklemiştir. Yine aldıkları duyumlara göre oralarda hintanın kilesi elli kuruş, yevmiye ise gündelik iki kuruştur. Yozgat ahalileri ile bazı kardeşlerinin akrabalık bağı bulunduğunu, orada iskanlarına kolaylık sağlanarak asayiş içinde olduklarını istihbar etmişlerdir. Kendilerinin gitmeğe mecbur olduklarını, otuz gün önce buna dair bir arz sundukları halde henüz cevap alamadıklarını ve dayanacak takatleri kalmadığını ifade etmişlerdir. Yozgat'ta bulunan akrabalarının yanlarına, Sivas Uzun Yayla civarına iskan olunmak istekleri hem Bursa hem de Sivas mutasarrıflarına bildirildikten sonra hükümetten gelecek cevap beklenmiştir.⁴³

Rusya sahili Nehayis İskelesinden Hakan Reis sandalıyla Samsun'a yüz otuz beş nüfus Çerkes muhaciri gelmişti. Gelenlerin ellerinde pasaportları bulunmadığından önce haklarında şüpheli olduklarına dair bir izlenim edilmiş, daha sonra baharda Sivas taraflarında meskun kabilelerinin yanında iskan olunmalarına karar verilmiştir. Ancak kış mevsimi geldiğinden bu kışı Yozgat tarafında kışlamaları uygun görülerek buraya sevk olunmuşlardır.⁴⁴

İstanbul'a gelmiş olan Kırım muhacirlerinin birer ikişer hane olarak İstanbul'a civar sancak karyelerine müteferrikan yerleştirilmeleri tasavvur olunmuştur. Bolu Sancağı karyelerinde ne kadar muhacir bulunduğu, ziraate elverişli arazinin tahkik edilmesi gerektiği ifadesinden sonra Bolu Sancağına iki yüz muhacir yerleştirilmesi uygun görülmüştür. Muhacirlerin eyva ve iskanlarının *fariza-i zimmet-i ubudiyet* olduğu ifadesiyle gönderilen iki yüz hanenin iskanları aşkar ise de Bolu Sancağı'nın Karadeniz sahilinde yer alan kazaları dağlık ve taşlık olduğu için iskana elverişli arazi ve mahal bulunmadığı tespit olunmuştur. Yüz hane Çerkes muhacirin Düzce ve Üsküb Kazalarında iskan olunabileceği arz olunmuş ve ilaveten gönderilecek iki yüz hanenin dahi diğer kazalarda iskan ettirilmelerinin mümkün olduğu ifade olunmuştur. Toplam üç yüz hane muhacir müteferrikan söz konusu kazalara yerleştirilecekti. Bunlara ayrıca ziraat yapabilmeleri için her haneye yirmişer dönüm miktarı yüz tohumluk ve hali arazi bulunabileceği tahkik olunmuş, bu durum büyük bir memnuniyetle karşılanmıştır.⁴⁵

Halk arasında muhacirlere gerekli yardımın yapılmasını teşvik için hükümet uygulamalarından biri de yardımların "ceride-i havadis"te derc edilmesiydi. Amasya Sancağına gönderilmiş Nogay ve Çerkes muhacirleri için Hacıköy Kazası ahalisinin vermiş olduğu araba ve bargir ücreti 18249 ekmek ücreti 669, Gelenkeras ahali taraflarından verilen araba ve bargir ücreti 18073 ve Mecidözü Kazası ahalisinden verilen araba ve bargir ücreti 8904, toplam 45895 kuruş tutmuştur. *Hidmet-i muftehire* olmak üzere kendi istekleriyle bu ücreti devlete terk ve teberru ettiklerine dair ifadeleri *eser-i cemiyet* ve takdire şayan bir durum olarak ceride-i havadis nüshalarında yayımlanarak ilan ettirilmiştir.⁴⁶ Kepsut ve Balat Kazalarında iskan ettirilen Çerkes muhacirlerinin Bandırma'dan nakli, yaptırılan hane ve tohumluk semeninin ahali tarafından yapılan yardımlarla karşılandığı Takvim-i Vakayi'de ilan olunmuştur.⁴⁷ Kastamonu Taşköprü Kazasında iskan edilen Çerkes muhacirlerine ahali tarafından yapılan tohumluk ve çift aleti gibi yardımlar büyük bir memnuniyetle karşılanmış ve Ceride-i Havadis'te yayınlanmıştır.⁴⁸

Göç edenler arasında Han Kabilesinden olanlar da mevcuttu. Bu durumu İzmit Kaymakamı Cemil Bey ile muhacirin komisyonuna gönderilen bir belgeden tespit ediyoruz. Daha önce İzmit Sancağına gönderilen Çerkes muhacirlerinden ve Han kabilesinden Şahin Giray Bey takımından elli hane üç yüz nüfus Hendek kazasında hali arazi üzerinde yerleşmişlerdir. Henüz haneleri

inşa olunmamış, benzer haneler inşa edilerek iskanları veyahut kendileri tarafından inşa olunmak üzere hali arazinin kendilerine verilmesini arz-u hal ile istida etmişlerdir. Söz konusu arazinin muhacir iskanına elverişli olup olmadığının ve hane inşasında mahzur bulunup bulunmadığının tahkiki için bir tahrirat gönderilmiştir. Gelen cevapta arazinin tahminen üç bin dönümü müteceviz, fakat beş yüz dönümünün ahalinin tasarrufunda olarak geri kalanının arazi-i haliye-i miriyyeden olduğu ve iskana elverişli olup hane inşasında bir mahzur bulunmadığı bildirilmişti. Bunun üzerine hane inşa olunmak üzere bir memur gönderilmesi ve arazinin her hanenin nüfusuna göre taksim olunarak kendilerine verilmesi beyan ve inha olunmuştur.⁴⁹

Anadolu taraflarına gelen muhacirler haricinde Balkanlar'da yerleşmek isteyenler de bulunmaktaydı. Bu konuda Varna Kaymakamı'na gönderilen kayıttan Varna'ya üç yüz kadar Çerkes muhaciri geldiğini öğreniyoruz. Gelenler Nemçe (Avusturya) posta vapuruyla gelmişlerdi. Bunlar Rum ili canibinde iskan ve ikamet etmek istediklerinden bu konuda gerekli tahkikin yapılması ve tayinat ve araba verilip verilmeyeceği konusunda ellerinde bir belge olmadığı bildirilmektedir.⁵⁰ Gereken emrin Padişah'tan beklendiği de ifade edilmektedir.

Çerkes ve Kuban muhacirlerinden kırk beş hane ile daha sonra diğer muhacirlerle birleştirilerek Silistre Sancağı Gülpınar ve Uğurlu karyelerinde iskan olunmuşlardır. Bunlar için kırk sekiz hane inşa olunmuş, Silistre Valisi ve halkı tarafından çeşitli erzak yardımları yapılmış ve bir mazbata ile bu durum muhacir komisyonuna bildirilmişti.⁵¹ Yapılan yardımların ve gösterilen kolaylığın insanlık vazifesi takdire şayan bir hareket olduğu ifadesi yer almıştır. İslimye Kaymakamı Derviş Bey'e gönderilen arzda Çerkes muhacirlerinden Besni kabilesinden on altı hanenin daha önce acilen iskan olunacakları Ahyolu Bergos canibine gönderilerek Çingane İskelesi adlı mahalde iskanları kararlaştırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak arazinin uygunsuzluğu nedeniyle Bergos'a bir saat mesafede Mihriz denilen mahalde iskanlarının meclis kararı olduğunu, hane başına beş kile zahire alarak kendilerine kulübe inşa edeceklerini ve tarımla uğraşacaklarını bildirerek bu konuda hükümetten irade-i seniyye talep etmektedirler.⁵²

Osmanlı Devleti özellikle Balkanlar'a yerleşmek isteyen muhacirlerin durumunu açıklamak durumunda kalmıştır. Yukarıda Varna ve İslimye'ye Çerkeslerin iskan olduğundan bahsolunmuştu. Vidin, Silistre Tulci, Varna, Hezargrad, Ruscuk, Tırnova, Köstence, Şumnu gibi özellikle Bulgaristan'da yer alan şehirlerin Vali ve Kaymakamlarına gönderilen belge göçler nedeniyle Bulgar tebanının olumsuz düşündüğünü ortaya koymaktadır. *Hazret-i şehinşahide mezelle-nişin emn ve rahat olmak arzusuyla buralara hicret eden Çerkes ve Nogay bazı familyaların nakil ve iskanları bazı muhrikler tarafından müfsid kabul edilmiş ve bunların oralara nakil ve iskanları Bulgar taifesiyile mübadele olunacağına dair söylentilere yol açmıştı. Bu şayiayı öğrenen devlet, muhacirle-*

rin sadece o bölgeye değil *memalik-i mahruse-i hazret-i padişahinin her tarafında münasib olan mahallere nakl ve eyva olunmakta olduklarını* ve Bulgar taifesinin *cümleten esıddıka-yı teb'a-i saltanat-ı seniyyeden olarak her halde husul-ı refah ve rahatlarıyla zir-i saye-i adalet-nevaye-i hazret-i mülükanneden mütemmem* olduğunun aşikar olduğunu ifade etmiştir. Bu söylentilere kimse- nin itibar etmemesini, devletin Bulgarlar hakkında iyilikten başka bir şey tasav- vur etmediğini ve bu fasidlerin ele geçirileceğini beyan etmiştir.⁵³

Muhacirlerin yeni yaşamlarından memnun olduklarına ve minnettarlıklarına dair bir gösterge yerleşim birimlerinin yeniden adlandırılmasıdır. Gerek yeni oluşturulan, gerekse başka isimlerle anılan yerleşim birimlerine manalı adlar verilmiştir. Örneğin; Kastamonu Vilayetine bağlı Çerkeş Kazasına tabi Bayındır Nahiyesi isminin Mecidiye olarak değiştirilmesi teklifi devlet tarafından uygun bulunmuştur.⁵⁴ Teke Kazası(Adana) İnderesi adlı mahalde iskan edilen Çerkes muhacirlerinin oluşturduğu karyeye Burhaniye isminin verilmesi talep olun- muş, uygun görülmesi üzerine de ilgililer görevlendirilmiştir.⁵⁵ Niğde'de teşkil olunan Çerkes muhacirleri karyesine Orhaniye ve Nevşehir Kazasında padişah- ın ihsanı ile vücuda gelen mahalleye de Osmaniye adı verilmiştir.⁵⁶

Muhacirlerin karşılaştıkları en büyük sorunlardan biri “köle”likti. Osmanlı Devleti'nde köleliğin yaygın olduğu, özellikle Çerkes kadınlarının haremde çokça kullanıldığı bilinmektedir. Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra yavaş da olsa kölelik kaldırılmıştı. Çerkes kadın ve kızlarının “cariye” olarak çok rağbet görmesi göç eden Çerkeslerin bu konuda devlet tarafından uyarılma- sını gerektirmiştir. Kayseri Sancağı kazalarına gönderilmesi istenen padişah iradesi; yirmi beş-otuz yaşına kadar ve kölelikten azl edilmiş Çerkes muhacir- lerinin satışına izin verilmemesi yönündedir.⁵⁷ Her ne kadar devletin böyle bir memnu'ası bulunuyorsa da bu işten para kazananların varlığı söz konu- sudur. Çerkes ve Nogay muhacirleri elinde bulunan esirlerin hürriyet ve esar- et davalarının her şekilde İstanbul'da görülmesi gerektiği bildirilmiş, taşra- larda ise ancak eyalet merkezlerinde ve sancak meclislerinde görülebileceği Tanzimat kararlarından olduğu ifade edilmişti.⁵⁸ Bayburt eski mutasarrıfı Mehmed Ali Paşa Şiran Kazası Çekeslerinden kendisine bir cariye satın al- mıştı. Ancak, devletin bu durumu hoş karşılamadığını bilen Paşa cariyeyi iade etmek istemiş, bu konuda tahkik yapmak üzere Dördüncü Ordu-yı Hü- mayun müfettişi Nusret Paşa görevlendirilmişti.⁵⁹

Muhacirler ile yerli ahali arasında da bazı sıkıntılar yaşanmıştır. Konya, Anka- ra, Sivas Harput, Adana bölgelerine hitap eden bir belgede Çerkesler ile Lek Kürdi aşireti arasında ciddi anlaşmazlık vuku bulduğu görülmektedir. Kayseri Sancağına havi kurada geçici iskan ettirilen yetmiş-seksen kadar atlı Çerkes muhaciri Ankara'ya bağlı Cebel-i Kozak Kaymakamlığına merbut aşairden Harmancık adlı yerde yaylada bulunan Lek Kürdi aşiretinin on beş kadar hanelerini basmış, hane sahiplerini yakalamış, mevaşi ve hayvanlarını sürüp

götürmüşlerdi. Aşiretten otuz-otuz beş atlı Çerkesleri takip ederken elli kadar muhacir bunların üzerine hücum edip bir neferini öldürünce aşiretten olanlar da karşı saldırı ile muhacir üzerine hücum ederek bir haylisini telef ve yirmi kadarını yaralamış, hayvanlarını telef etmişlerdir. Çerkesler hayvan takım ve silahları alarak dört re's atı takımlarıyla beraber Cebel-i Kozak Kaymakamı Ömer Bey'e vermişlerdir. Yapılan tahkikat sonucu durumun gerçek olduğu anlaşılmış ve büyük üzüntü duyulduğu kaydedilerek birkaç kendini bilmez sakinin yaptıklarının hepsine mal edilmemesi gerektiği ve kimseye *ürküntü-lük* verilmeden işin çözümü yukarıda adı geçen merkez valilerine bildirilmiştir.⁶⁰ Mihaliç'te iskan ettirilen Dağıstanlı Çerkesler ile Hristiyan ahali arasında yaşanan sıkıntılar üzerine devlet *Hristiyan ahaliye zarar verdikleri için* bu ailelerin başka yerlere naklini öngörmüştür.⁶¹

Sonuç olarak; Kafkas göçü kitlesel bir hareket olmuştur. Kafkaslar'dan sürekli bir insan seli Osmanlı topraklarına akın etmiştir. Ruslardan kaçanlar Padişahın himayesine sığınmış, yapılan yardımlar sonucunda da çoğu geldikleri için memnun kalmışlardır. Yeni yurtlarına, yaşamlarına alışmaları için evler, camiler yapılmış, ziraat yapabilecekleri topraklar verilmiş, kısıacası desteklenmişlerdir. Kısa sürede yeni hayatlarına alışan kitle tarla ekip-biçmiş, daha sonra yeni iş alanlarında çalışma fırsatları bulmuşlardır. Muhacirlerin yerleştirildikleri bölgelere göz atıldığında Anadolu'nun hemen her köşesinde bir muhacire rastlamak mümkündür. Bu hareketin özellikle sosyal boyutları düşünüldüğünde muazzam bir manzara ile karşılaşılacağı aşikardır. Yeniler ile eskiler karışmış, kaynaşmış, birbirlerine çok şey öğretmişlerdir. Sonuçta muhacirler bugünkü toplum yapımızın asli unsurları olarak karşımızda durmaktadırlar.

Açıklamalar

1. Bu konuda özellikle bkz: Ö.Lütfi Barkan, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Sürgünler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası (İÜİFM)*, XI/4, 1949-50.
2. Abdullah Saydam, *Kırım ve Kafkas Göçleri (1856-1876)*, TTK Yayınları., Ankara, 1997., s. 37.
3. Mustafa Budak, "1853-1856 Kırım Savaşı'nda Osmanlı Devleti ile Şeyh Şamil Arasındaki İlişkiler", *İ.Ü. Tarih Araştırma Merkezi, Tarih Boyunca Balkanlardan Kafkaslara Türk Dünyası Semineri*, 29-31 Mayıs 1995, İstanbul, 1996., s. 79.
4. Nedim İpek, *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri (1877-1890)*, TTK Yayınları., Ankara, 1994., s. 3-4.
5. Kemal H. Karpat, *Osmanlı Nüfusu (1830-1914) Demografik ve Sosyal Özellikleri*, Çeviren: Bahar Tırnakçı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları., İstanbul, 2003., s. 15-16.
6. Mirza Bala, "Çerkesler", *İslam Ansiklopedisi (İA)/3*, MEB Yay., İstanbul, 1993., s. 375-386.; Karpat, *Osmanlı Nüfusu*, s. 109.
7. Karpat, *Osmanlı Nüfusu*, s. 120.

8. Karpat, *Osmanlı Nüfusu*, s. 98.
9. Arsen Avagyan, *Osmanlı İmparatorluğu ve Kemalist Türkiye'nin Devlet-İktidar Sisteminde Çerkesler*, Belge Yayınları., İstanbul, 2004., s. 25.
10. BOA Sadâret Mektubî Umûmi Kalemi (A.MKT.UM). 459/3
11. BOA A.MKT.UM. 430/11; “teslim kılınan 32 bab hanelerinkeraste ve mesarif-i inşaiyesi olarak canib-i miriyeden ita buyurulacak meblağ-ı malumeyi bir hıdmet-i mahdude-i muftehire olmak üzere kemal-i şevk ve hahişleriyle canib-i miriye terk ve teberru eylemiş olundukları beyanıyla kabul niyazında oldukları bu defa kaza-i mezbure meclisinden tevarüd iden bir kıta mazbata-i umumiyyede beyan olunmuş.....”
12. BOA A.MKT.UM. 556/54; “bu makule ücretin itası mukteza-yı irade-i şehinşahiden ise de çerakise-i merkumanla dar ve diyarlarını terk ile diyar-ı kasaba-i şa'ru'l-islamiyye nakl ve muhacirin ve zir-cenahi müstelzem iflah-i hazret-i şahaneye iltica ve dahiliye olub irade-i tab'ilerinde dahi cümletensakinub gelmiş ve bunların hakkında olunacakmucib olacağı ba iştibah olub böyle iken def olan hazine-i celileden ücret almamız şî'ar-ı insaniyyeye gelmeyeceğinden cebr ve ilhah olmayarak bir hıdmet olmak üzere meblağ-ı mezkuru ahalemiz bi't-tav ve'l-rıza hazine-i celileye terk ve teberru eylediklerini...”
13. BOA A.MKT.UM. 556/54.
14. BOA A.MKT.UM. 425/8; “15 yaşından aşağısına yevmiye birer ve yukarisına yevmiye ikişer guruş emvalden yemeklik ita vech-i nakillerinde vapur navullarıyla mesarif-i rahiyeleri ifa olunub arkası alındığı ve bunlardan ca-beca gelmekte olan bir iki familya ile bazı muhtacin-i muhacirine verilmek üzere Erzurum ahali mesabeşiçün Trabzon eyaleti ahali tarafından tertib ve tahsil kılınmış olan mebaliğden 100.000 guruş mikdarının Erzurum'a irsaliyle kusur 63999 guruş mal sandığında tevkiif kılındığı mukaddemmakam-ı ali cenab-ı vekalet-penahiye arz ve inha olduğu kayden tebeyyün eylemiş ve şeref-vürud olan irade-i aliye üzerine şimdiye kadar meblağ-ı mezburdan 12412 guruş ol vechle muhtacin-i muhacirine mesarif-i vakı'alarına sarf olarak kusur 51584,5 guruş 10 pare dahi bundan böyle inde'l-iktiza sarf ve ita kılınacağı der-kar olub ancak mah-ı sabıkın 13. günü muhacirin tarihiyle 6 gün Vabuk ve Badılan ve Haçinkübra kabilelerinden leffen takdim ve pişgah-ı sami-iazimleri kılınan pusula mucebince zükür ve inas Trabzon'a gelmiş olan 345 nüfus familyanın derhal ikmal-i levazımatlarıyla beraber bir takımı münasib hanelere ve birazı dahi çadırlar ile Kavak meydan nam mahalle ikame ile emr-i iradelerine ibtidar olunarak bunlardan birazları erbab-ı servetden oldukları cihetle yevmiye talebinde olmayub fakat bir takımı ihtiyaclarını beyan ile yevmiye istemekde olduklarıyla ve mukaddemce Kabartay kabilesinden gelmiş olan 165 nefere yevmiye itası zımında muhacirin-i merkumunu riyaset-itarafından ol vakt istizan-ı madde kılınmış olduğu gibi bugün dahi istihsal-i irade-i aliyelerine lüzum görünmesine mebnikabile-i merkume rü'esasından birkaç nefer kimesne iskan edecekleri mahallerde tertib ve istizahı zımında mukaddemce der-alıyyeye gitmiş olduklarından bunlar avdet itmedikçe iskan edecekleri mahaller için kendüleri şu halde bişey diyemeyeceklerini askerisi beyan ve 1-2 familya Sivas gitmek isteyüb birazı dahi Erzurum ve Sivas taraflarında münasib mahal taharrisi zımında evvelce adam göndereceklerini ve işbu

adamları yedlerine muharrerat ita ve yanlarına memur terfik olunması der-meyan etmekte bulunmuş ve bunlardan icab edenlere mesarif-i vaki'alarıçün mebalığ-i mevkufeden akçe ita olunacağı....”

15. BOA A.MKT.UM. 425/8.
16. BOA Sadâret Mektubî Nezâret Ve Devâir Kalemi (A.MKT.NZD). 311/53.
17. BOA Sadâret Mektubî Mühimme Kalemi (A.MKT.MHM). 197/69.
18. BOA A.MKT.MHM. 190/26.
19. BOA A.MKT.MHM. 171/12.
20. BOA A.MKT.NZD. 314/63.
21. BOA A.MKT.NZD. 350/5.
22. BOA A.MKT.NZD. 314/6.
23. BOA A.MKT.MHM. 306/1.
24. BOA A.MKT.NZD. 298/4.
25. BOA A.MKT.UM. 544/12.
26. BOA A.MKT.MHM. 197/4.
27. BOA A.MKT.MHM. 503/25.
28. BOA A.MKT.NZD. 327/1; “ol tarafa gönderilmiş olan Nogay ve Çerkes muhacirlerinin iskanlarıçün lüzumu olan hanelerin talimat-ı mahsusasına tatbikan emr inşası zımında İzmîd mimar kalfası ve memur-ı mahsus marifetleriyle keşf edilerek beher hane ikişer oda ve bir sofa tahtında hayvanat ahurundan ibaret olduğu halde 10ar bin guruş masrafla vücuda geleceği anlaşılıb oraca diğerolmadığından yapılanicra-yı münakasası zımında der-saadetden mu'tad ve ehliyetli bir iki nefer kalfanın irsali keyfiyeti mukaddemce muhacirin komisyonu riyaset-i behiyyesine ba mazbata beyan ve işar kılınmış ise de el-an cevabı zuhur etmemesine mebni emr-i inşalarına mübaşeret olunamadığı ve mevsim-i ziraat güzeran eylediğinden gerek hayvanat ve gerek zahair dahi tedarük ve ifa kılınamayub bunların elyevm müsaferet halinde olarak yevmiyeleri mah-be-mah ita kılınmakta idüğü beyan ve bu keyfiyet yükde dahi te'kidi havi meclis-i mezkurun meclis-i Tanzimata ita buyurulan diğer bir kıta mazbatasıyla tekrar istizan kılınmış olmasına binaen keyfiyet lede'l-müzakere muhacirin-i merkume karar-ı aherden evvel gelmiş takımdan oldukları cihetiyle haklarında mukaddeman gönderilen talimat ahkamına tevfik hareket olunmak icab idüb fakat inşa olunacak hanelerin öyle teklif olması iktiza etmeyerek sair mahallerde icra olunduğu misüllü ilerüde kendülerieylemek üzere şimdilik ma mafih ikamet edebilecekleri kadar muhtasarca birer mesken yapılub bunun mesarifi dahi sair bazı mahallerde olduğu gibi İzmîd sancağında iskan olunacak muhacirine dahi inşa olunacak hanelerinin görebilecekleri bazı hizmetleri ifa etdirilmek üzere kendülerine verilecek öküç ve ganem ve saire bahasıyla beraber nihayet 800 veyahud 1000 guruş kadar olması iktiza eder ise....”
29. BOA A.MKT.NZD. 327/1; “takdim kılınan mazbatalarda gösterilen fiyata göre mezkur haneler iki direk olmak ve mahalli hanelerine tatbikan çatusu ve tavanı olmayub pencere kanadlı yapılmak yedişer zira' olmak üzere beher zira'ı seksendörtbuçuk guruş olacağı inde'l-hesab tenbih ederek ol babda mimar-ı merkum kontrato rabt olarak tarafından muvakkaten bir kıta sened ahz ve hıfz edilmiş ve meclis-i çakeranemizde mimar-ı merkum İsvadurun vaki olan münakasasında

beher zira'ı 66,5 guruşa tenzil kılınmış ise de mimar-ı merkuma başka civarca fenni mimariye bi'l-münakasaya çıkar kimesne bulunmadığından işbu hanelerin emri inşasında münakasa birkaç mütâ'd kalfanın der-saadetden isali takdirinde bi'l-münakasa dahaolacağı mütala'a kılınmış olduğu....”

30. BOA A.MKT.NZD. 373/43.
31. BOA A.MKT.NZD. 412/53.
32. BOA A.MKT.MHM. 239/22.
33. BOA Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT). 274/62.
34. Yıldız Mütenevvi Mevzuat Evrakı (Y.MTV). 69/48.
35. BOA A.MKT.NZD. 291/2.
36. BOA A.MKT.NZD. 291/2.
37. BOA A.MKT.MHM. 304/51.
38. BOA A.MKT.MHM. 289/22.
39. BOA A.MKT.UM. 458/35.
40. BOA A.MKT.MHM. 217/81.
41. BOA A.MKT.UM. 555/92.; “Amasya sancağı dahilinde kain Veray kazasından mürur eden muhacirin-i çerakise rükublarıçün vermiş olduğu ber muceb-i bala 387 arabanın ücret-i nakliyesi olan 10899 guruş ile yevmiyelerine ita olunan kile nan-ı aziz bedeli olan 1500 guruş ki ceman 12399 guruşun kazamız ahalisi tarafından hüsn-i rızalarıyla bir hıdmet-i muftehire olmak üzere hazine-i celileye terk ve teberu eylemiş olduklarının kabulü hususuna müsaade-i kerimaneleri erzani buyurulmak muarazında lazım gelen 3 kıta senedi dahi leffen takdim kılınmış olmağla icrası icabı beyanında takdim-i mazbata aciz etmede ictisar kılındı ol babda emr ve ferman hazret-i menlehül emrindir.”
42. BOA A.MKT.NZD. 381/25; “Mah-ı halin 12. günü tarihiyle Nogay muhacirlerinden 115 nüfus içerüsünde mevcut olduğu halde bir sandal sevahil-i Çerakisede kain Coygu iskelesine çıkmış olmağla sandal reisine ve mevcut olanolundukda Bolathane limanından kıyam ile Rusya tarafına gitmekte olduklarını ve hevanın muhalefetinden iskele-i mezkureye düşüklerini ifade etmiş olduklarından mahal-i mezkur re'sleri merkumları te'hir vebirle meclis-i kebir memalik-i çerakiseye ifade ve ihbar eylediklerinde merkumları bila tezkire devlet-i aliye kararı suretiyle durdurmak üzere hareketlerine bir mana veremediklerinden vulu'-ı keyfiyeti taraf-ı valalarına ifade ve istizan olunmuş meclis-i kebir-i mezkur tarafından tensib gözülmekle vuku'-ı hali zat-ı valalarınagayr-ı hadd-ı tahriye ictisar kılınmış fi'l-hakika merkumlar muhacirinden olub vuku'-ı hicretlerinden udul idüb karar-ı ricat eylediler yohsa re'y-i valalarıyla mı rakib oldukları sandallarıyla ol tarafa gönderilmiş yohsa azim buldukları Rusya tarafından mı gönderilmiş merkumların hakkında ne suretle davranmak hakkımızda hayırlı memalik-i Çerakisemiz henüz hey'et-i hükümete dahil olmakda olmağla usul-ı tanzimatane zaman muhalif hareketde bulunmamağa bi-kadri'l-takat.....”
43. BOA A.MKT.UM. 477/67.
44. BOA A.MKT.NZD. 382/70.
45. BOA A.MKT.NZD. 324/65; “doğrusu şimdiye kadar liva-i mezkura gönderilen ve gönderilmek üzere bulunan muhacirinin emri iskanı hakkında gerek Bolu kayma-

kamı ve memuriyet-i sairesi ve gerek ahalisi caniblerinden her dürlü mesi ve teshilat icra olunarak meşhur olan gayret e ikdamları şayan-ı takdir ve tahsin bulunmuş....”

46. BOA A.MKT.MHM. 214/30.
47. BOA A.MKT.MHM. 322/31.
48. BOA A.MKT.NZD. 394/11.
49. BOA A.MKT.MHM. 208/64.
50. BOA A.MKT.UM. 374/2.
51. BOA A.MKT.MHM. 205/46.
52. BOA A.MKT.NZD. 359/90; “Besni kabilesinden 16 hane akdemce li eclil-iskan Ahyolu Bergos canibine gönderilerek Çingane İskeleyi nam mahalde iskanları mahallince karar verimli ise de arazinin bazı mertebeolması cihetiyle yine Bergosa 1 saat mesafe mahalde vaki Mihriz nam karyede iskan olunmaları mahal meclisinde karar verilmiş olmasıyla mahal-i mezkurda emsali misüllü hanelerinin inşai ve öküz ve tohumluk itası hakkında mahalline bir kıta emir-name-i saminin tastiri hususu muhacirin-i merkume tarafından istida olunmuş olmağla sürat-i iskan ve eyvaları hakkında bir kıta talimat-ı seniyye suretinin emir-name-i sami hazret-i sadaret-penahileriyle İslimye kaymakamı.....”
53. BOA A.MKT.UM 459/3; “bu tarafa hicret etmekte olan Çerkez ve Nogay takımından ol havaliye dahi bazı familyaların nakl ve iskan olunmakda olması cihetiyle bunu bazı muhrikler tervic-i bazar-ı müfsiddeden berü seyl ve alet ittihaz ederek güya bunların oralara nakl ve iskanları Bulgar taifesiyile mübadele arzına mebni idüğü beyanıyla tahdis-i izhan-ı tebayaya başlıkda bulunduğu tahkik ve istihbar olunmuş olub muhacirin-i merkume yalnız ol havaliye izam ve üsera olunmayub keyleti cihetiyle memalik-i mahruse-i hazret-i padişahinin her tarafında münasib olan mahallere nakl ve eyva olunmakda olmasına ve Bulgar taifesi cümleten esiddika-yı teb'a-i saltanat-ı seniyyeden olarak her halde husul-ı refah ve rahatlarıyla zir-i saye-i adalet-nevaye-i hazret-i mülükaneden mütemmem ni'am-ıolmalarına fevkü'l-gaye iğtina olunduğu meydanda bulunmasına nazaran buna kimsenin itimad etmemesi lazım geleceği ve cem'i zamanda bu makule neşriyatınmen' edecek tedabire müsara'at olunması levazım-ı mülkdariyeden bulunduğu der-kar olmağla taife-i merkumeden zir-i idare-i devletlerinde busöz anlarını celb olunarak taife-i merkume devlet-i aliyyenin münkad ve müttebi'i teb'ası olub haklarında devletce hayr ve münka'tden gayrı bir tasavvur olmadığı ve muhacirin takımı ber minval-i muharrer memalik-i mahrusenin her tarafında hali ve münasib olan mahallere yerleşdirilmekte olduğu gibi oralara dahi izam ve ishal olunmakda olarak bu sözlerin zerrece asl ve esası olmadığı beyanıyla teminat ve tenbihat-ı lazıme icra olunarak izhan-ı tebanın tağyir ve tehdişden vikayesine ve bununla beraber tahkikat-ı celye ve hafiye icrasından dahi girü durularak o makule fasidenin ibtal-ı dolab-ı müfsidetine mezid-i inayet ve himmet buyurulmak siyakında mahsusana ve ihtaren işbu şukka.”
54. Dahiliye Mebani-i Emiriye ve Hapishaneler Müdiriyeti (DH.MB.HPS.M). 14/2.
55. Dahiliye Mektubi Kalemi (DH.MKT). 230/56.
56. İrade Hususiye (İ.HUS). 9/1310/Ş-050.
57. BOA A.MKT.UM. 546/12, A.MKT.UM 542/26.

58. Osmanlı Devleti'nde köleliğin kaldırılması için bkz: Y.Hakan Erdem, *Osmanlı'da Köleliğin Sonu*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004. BOA A.MKT.NZD. 316/2.; “Ve üsera ahz ve i'tası memnu'atının dahi yine evvelki raddesinde devam ve muhafazası meclis-i ali-i Tanzimat karar müzakeratından olub keyfiyet lazım gelenlere bildirilmiş olmağla bu misillü vuku bulacak davaların yalnız huzur-ı ali-i müşarün ileyhde fasl ve rüyeti hakkında icabının icrası....”
59. BOA DH. MKT. 1540/17.
60. BOA A.MKT.UM. 502/60; “keyfiyet meclis-i ahkam-ı adliyyeye ledel-havale muhacirin-i merkume zir-i cenah-ı saltanat-ı seniyyeden dahalet etmiş bulunmaları hasebiyle bunların izhar-ı hicret husul-ı iskan ve istirahatları emrinde bu kadar teklifata itibar olundukda iken şu nimetin kadrini bilmeyerek bunların şu uygunsuzluğa hayretleri doğrusu teessüf olunur usulden olduğuna ve bu dahi cümlesinin reyiyile olmayub içlerinden bazı uygunsuz sükkanın tahrik ve ifsadyıla vukua gelmiş bir şey olacağı misüllü bu makule halat-ı kabihanın vukuuna muhacirin-i ulema ve rüesanın razı olmayacakları dahiidüğüne binaen muhacirin-i merkumenin söz anlarlarına icabı vechle nush ve pend olunarak işbu fesada cüret eden eşhasın ele geçirilmesiyle sair muhacirine ürkündülük vermeyecek surette haklarında muhabarat-ı kanun icrasının ve müteferriatınındevletlü Hafız Paşa hazretlerine havalesiyle beraber ba.....zir-i idarelerinde kain mahallerde meskun muhacirin tarafından ahali ve bi'l-akis ahali ve aşair canibinden muhacirin haklarında vechen mine'l-vücu bu makule şu hareket vukua gelmemek.....”
61. BOA Hariciye Mektubi Kalemi (HR.MKT). 17/19.

Kaynakça

- Avagyan, Arsen, *Osmanlı İmparatorluğu ve Kemalist Türkiye'nin Devlet-İktidar Sisteminde Çerkesler*, Belge Yayınları, İstanbul, 2004.
- Barkan, Ö.Lütfi, “*Osmanlı İmparatorluğu'nda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Sürgünler*”, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası (İÜİFM), XI/4, 1949-50.
- Bala, Mirza, “*Çerkesler*”, İslam Ansiklopedisi (İA)/3, MEB Yayınları. İstanbul, 1993.
- Budak, Mustafa, “*1853-1856 Kırım Savaşı'nda Osmanlı Devleti İle Şeyh Şamil Arasındaki İlişkiler*”, İ.Ü. Tarih Araştırma Merkezi, Tarih Boyunca Balkanlardan Kafkaslara Türk Dünyası Semineri, 29-31 Mayıs 1995, İstanbul, 1996.
- Erdem, Y. Hakan, *Osmanlı'da Köleliğin Sonu*, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2004.
- İpek, Nedim, *Rumeli'den Anadolu'ya Türk Göçleri (1877-1890)*, TTK Yayınları. Ankara, 1994.
- Karpat, Kemal H., *Osmanlı Nüfusu (1830-1914) Demografik ve Sosyal Özellikleri, Çeviren: Bahar Tırnakçı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları. İstanbul, 2003.*
- Saydam, Abdullah, *Kırım ve Kafkas Göçleri (1856-1876)*, TTK Yayınları. Ankara, 1997.

Migration Movements from Caucasia to Anatolia

Dr. Jülide AKYÜZ*

Abstract: Migrating from one place to another is a very ancient phenomenon that still continues today. Migration may have a variety of political, economic, social and cultural reasons. In the 19th century the Ottoman Empire was severely influenced by a huge wave of mass migration, which had political reasons. As a result of this, masses of people were made to settle in various parts of Anatolia. This new land which they migrated to with great expectations often welcomed them as a mother land. Both the State and the Ottoman public helped these Caucasus immigrants to adapt to their new lives. As a result of such migrations new settlements were formed, and the population balance changed, which was all passed on to the Turkish Republic as a social inheritance.

Key Words: Ottoman, Caucasia, migration, immigrant, settlement

* Kafkas University, Faculty of Science and Letters, Department of History / KARS
julakyuz@hotmail.com

Эпоха массовых переселений Массовое переселение с Кавказа в Анатолию

Др. Джюлиде АКЪЮЗ*

Резюме: Продолжающийся и сегодня, процесс миграции начался давно. Народы переселяются по разным причинам: политическим, экономическим, социальным, культурным.

Одно из исторических - массовое переселение в Османскую Империю в 19 веке, в корне изменило империю. Переселившиеся сюда народы расселялись в основном в азиатских районах. Люди покинувшие свои края по политическим причинам, связывали большие надежды с новой родиной и были также радужно встречены. Османское правительство и местное население старались помогать переселенцам.

В результате этой миграции образовались новые населенные пункты, структура и плотность населения изменились, что сыграло огромную демографическую роль в развитии империи. Этот исторический факт считается лучшим наследием в истории современной Турецкой Республики.

Ключевые Слова: Османская империя, Кавказ, миграция, переселенец, поселение

* Кавказский Университет, Научно-литературный Факультет, Кафедра Истории / г. КАРС
julakyuz@hotmail.com

Türkiye Türkçesinde Yeni Bir Sıfat-fiil Eki: *-I*

Ahmet KARADOĞAN*

Özet: Bu çalışmada öncelikle herhangi bir ekin hangi şartlarda sıfat-fiil eki sayılabileceği ile ilgili ölçütler verilmiştir. Bu ölçütlere göre, dil bilgisi kitaplarında ve konuyla ilgili çalışmalarda sıfat-fiil ekleri arasında gösterilmeyen fiilden isim yapan *-I* ekinin de sıfat-fiil eki sayılması gerektiği söylenmiştir. Türkiye Türkçesiyle yazılmış çeşitli metinlerden seçilen örneklerle bu ekin tipik bir sıfat-fiil eki olarak kullanıldığı gösterilmiştir.

Ahahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Sıfat-fiil, Sıfat-fiil eki, *-I* eki

Türkçedeki sıfat-fiil ekleri bazı açılardan diğer eklerden farklıdır. Sıfat-fiil ekle-
rinin *düzen*, *keser*, *tanıdık*, *geçmiş*, *gelecek* gibi kalıcı isim yapabilme özellik-
leri ve sıfat-fiillerin isimlere gelebilen çokluk, iyelik ve hâl eki gibi ekleri ala-
bilmeleri dolayısıyla bu ekleri fiilden isim yapan ekler sınıfına dâhil etmek
yanlış olmaz. Ayrıca, sıfat-fiiller kalıcı isim olmadıkları durumlarda da cümle
içerisinde isim görevinde kullanılabilir. Fakat, Türkiye Türkçesinin
grameriyle ilgili çalışmalarda sıfat-fiil eklerinin kategorisi hakkında bir fikir
birliği olduğu söylenemez.¹

Diğer taraftan, sıfat-fiil eklerinin öteki fiilden isim yapan eklerden farklılaşan
önemli bir yönü vardır. Bu ekler her ne kadar fiilleri isimleştirirler de eklen-
dikleri fiil tabanının tamlayıcı alabilme özelliğini kaybettirmezler. Hâlbuki bir
fiil, diğer fiilden isim yapan eklerle isimleştikten sonra artık tamlayıcı alamaz.
Hatta, fiilden isim yapan eklerden bazıları da sıfat olarak kullanılabilen keli-
meler türetmelerine rağmen eklendikleri fiillerin tamlayıcı alabilme özellikleri-
ni yok ettikleri için sıfat-fiil eki sayılamazlar. Meselâ, “ölü adam” ve “ölen
adam” tamlamalarındaki *ölü* ve *ölen* kelimelerinin her ikisi de aynı fiilden
türemiştir ve sıfat görevindedir. Ancak *ölü* kelimesindeki *-I* eki, fiilden sıfat
türetmiş olmasına rağmen sıfat-fiil eki sayılamaz. Çünkü, *ölen* kelimesi tür
bakımından isimleşmesine rağmen *öl-* fiil tabanı hâlâ tamlayıcı alabilmekte-
dir. Bu tamlama, *geçen yıl hastanede kanserden ölen adam* biçiminde geniş-
letilebilir. Buradaki “geçen yıl”, “hastanede” ve “kanserden” tamlayıcıları *öl-*
fiilinin tabanına bağlanmıştır. Ancak aynı durum *ölü* kelimesi için mümkün

* Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / KIRIKKALE
ahkaradogan@yahoo.com

değildir; bu kelimedeki *öl-* fiil tabanı artık kesinlikle tamlayıcı alamaz. Dolayısıyla, *ölü* kelimesinin sıfat olarak kullanılmasının *kırmızı, uzun, ağır, güzel* gibi isim türünden kelimelerin sıfat olarak kullanılmasından hiçbir farkı yoktur. Bu kelimenin fiilden türemiş olması da durumu değiştirmez.

Bütün bunlardan sonra, bir ekin sıfat-fiil eki sayılabilmesi için iki önemli ölçüt olduğu söylenebilir:

1. Fiillerden sıfat olarak kullanılabilen kelimeler türetebilmek.
2. Eklendiği fiili tür bakımından isimleştirmesine rağmen fiil tabanının tamlayıcı alabilme özelliğini korumak.²

Bu iki ölçütten “fiilden sıfat türetebilme” özelliği bir ön şart, “tamlayıcı alabilme özelliği koruma” ise asıl belirleyici özellik olarak kabul edilmelidir. Bu arada, bir sıfat-fiili oluşturan fiilin tabanı tamlayıcı alabileceği gibi, sıfat-fiilin bütünü bir isim tamlaması vs. kelime grubunun asıl unsuru da olabilir. Dolayısıyla, sıfat-fiile bağlı unsurların sıfat-fiilin bütüne mi yoksa sıfat-fiili oluşturan fiilin tabanına mı bağlanmış olduklarına özellikle dikkat etmek gerekir. Çünkü, fiilin tabanına bağlanmamış olan unsurlar tamlayıcı sayılamazlar. Aşağıdaki cümleye bu açıdan bakılabilir:

[(Son sınıf öğrencilerinin) hafta sonunda geziye gidecekleri]]ni öğrendik

Bu cümledeki “son sınıf öğrencileri” unsuru, *git-* fiil tabanına değil sıfat-fiilin bütününe bağlanarak isim tamlaması oluşturmuştur. “Hafta sonunda” ve “geziye” unsurları ise *git-* fiil tabanına bağlanarak sıfat-fiil grubu oluşturmuştur.

Kimi çalışmalarda, bir ekin hangi şartlarda sıfat-fiil eki sayılabileceği ile ilgili herhangi bir ölçüt belirlenmediği için eklerin tasnifinde çeşitli hatalar yapılmıştır. Meselâ Ergin, *-DI* ekini *şıpsevdi, külbastı, beğendi, dedi kodu, gecekondu* gibi kalıplaşmış örneklerle “ihtiyatlı” olarak “partisipler” başlığı altında vermiştir (1993: 318). Yukarıda verdiğimiz iki ölçüt açısından bakıldığında bu ekin sıfat-fiil eki olarak kabul edilmesinin mümkün olamayacağı açıktır. Çünkü, gerçekte bilinen geçmiş zaman eki olan bu ekin kalıplaşarak isim türettiği bu örnekler sıfat olarak kullanılmadıkları gibi fiil tabanının tamlayıcı alabilme özelliği de tamamen kaybolmuştur. Yine Ergin tarafından *-mAll* eki de “partisipler” başlığı altında kalıplaşmış birkaç örnekle verilmiştir (1993: 318-319). Bu ek de fiilden sıfat türetebilmesine rağmen eklendiği fiil tabanının tamlayıcı alma özelliğini koruyamadığı için sıfat-fiil eki sayılamaz.

Fiilimsiler üzerine çok zamanlı bir çalışma yapmış olan Bayraktar da -DI ekini Ergin'in "ihtiyatla kabul etmek lazımdır" açıklamasıyla birlikte "sıfat-fiil ekleri" başlığı altında vermiş; ancak "Ekin kullanıldığı cümlelerin açıklamaları, bu ekin Karahanlı Türkçesinde sıfat-fiil eki olduğu izlenimini vermektedir" (2004: 86) demiştir. Fakat verdiği örneklerde -DI eki fiilden sıfat türetmesine rağmen, eklendiği fiili kalıplaşma yoluyla tamamen isimleştirmiş ve fiil tabanının tamlayıcı alma özelliğini ortadan kaldırmıştır.

Korkmaz, çalışmasında -Icl ekini "sıfat-fiiller" başlığı altında vermiştir (2003: 963-966). Verilen örneklerde -Icl eki fiilden sıfat türetmiştir, ancak bu örneklerin hiçbirinde -Icl ekinin eklendiği fiil tabanı tamlayıcı almamıştır. Zaten bu ekin Türkiye Türkçesinde sıfat türetmeye çok uygun bir ek olduğu bilinmektedir. Fakat, -Icl ekinin eklendiği bir fiil tamamen isimleşir ve fiil tabanı artık tamlayıcı alamaz. Dolayısıyla bu ekin de sıfat-fiil eki sayılabilmesi mümkün değildir.

Türkçede, isim türünden herhangi bir kelime söz diziminde sıfat olarak kullanılabilir. Bu açıdan bakıldığında, fiilden türemiş herhangi bir ismin de sıfat olarak kullanılması sıradan bir durumdur. Hatta, Türkiye Türkçesindeki fiilden isim yapan eklerin tamamına yakını, sıfat olarak kullanılabilen kelimeler de türetirler. Fakat, bir ekin sıfat-fiil eki sayılabilmesi için sadece fiilden sıfat türetmesi yeterli değildir; eğer öyle olsaydı *döküntü araba*, *yıkık ev*, *dalgın adam*, *bilge kişi*, *kıskanç kadın*, *çalışkan öğrenci*, *utangaç kız*, *korkak çocuk*, *yatalak hasta*, *uçarı genç* gibi örnekler bakılarak -tl-, -k-, -GIIn-, -GA-, -ç-, -GAN-, -gAç-, -Ak-, -AlAk-, -ArI eklerinin de sıfat-fiil eki sayılması gerekirdi. Hatta bu eklerden bazıları, -r / -Ar ve -mAz gibi bazı sıfat-fiil eklerine göre daha işlek olarak sıfat türetmektedir. Ancak, bu ekler eklendikleri fiilleri tamamen isimleştirdikleri için, fiilden sıfat türetmiş olsalar bile sıfat-fiil eki sayılamazlar.

Banguoğlu, eserinde sıfat-fiiller bölümünü çok kısa geçmiştir. Ancak araştırmacı, -ik ve -ili³ eklerinin eski sıfat-fiil ekleri olduğunu fakat günümüzde bu özelliklerini kaybettiklerini söylemiştir (2000: 424). Bu eklerin tarihî dönemlerde sıfat-fiil eki olarak kullanıldığını söylemek mümkün değildir. Çünkü -k eki eski dönemlerden beri eklendiği fiili tamamen isimleştirecek şekilde sıfat türetmektedir. Araştırmacı -ili ekinde ise kanaatimizce gerçek durumun tam tersini söylemiştir. Bu ek, Banguoğlu'nun söylediği gibi geçmişte sıfat-fiil eki olarak kullanılırken günümüzde bu özelliğini kaybetmiş değildir. Bu birleşik yapıdaki -I eki geçmişte sıradan bir fiilden isim yapma ekiyken Türkiye Türkçesinde sıfat-fiil eki olarak da kullanılmaya başlamıştır.

Bu çalışmada Türkiye Türkçesindeki fiilden isim yapan *-I* ekinin⁴ sıfat-fiil ekleri arasında sayılması gerektiği üzerinde durulacaktır. Bu ek, *-I* edilgenlik ekiyle genellikle kalıplaşarak yaygın bir şekilde fiillerden sıfat türetmektedir. Örnek: *asılı ceket, serili örtü, ekili tarla, gömülü hazine, kurulu saat, kapalı kapı, yıgılı odun, koşulu at* vs.

Yukarıda söylediğimiz gibi bir ekin fiilden sıfat türetmesi, sıfat-fiil eki sayılabilmesi için yeterli değildir. Asıl belirleyici olan fiil tabanının tamlayıcı alabilmesidir. Dolayısıyla bu ekle türetilen sıfatların tamlayıcı alıp almadıklarına bakmak gerekir:

Akşam, [(dört bir yanı örümcek ağlarıyla sarılı) (ev)]e⁵ girdim kapıyı büyük demir anahtarla açıp (F. Edgü, Dönüş, YTÖ 3).

Bu cümledeki *sarılı* kelimesi fiilden türemiş bir sıfattır. Ayrıca “dört bir yanı” ve “örümcek ağlarıyla” unsurları da tamlayıcı olarak *sarılı-* fiil tabanına bağlanmıştır. Dolayısıyla; *-I* ekiyle fiilden türemiş bir sıfat, aynı zamanda tamlayıcı da almıştır. Bu durum, bir kelimenin sıfat-fiil ve bir ekin de sıfat-fiil eki sayılabilmesi için yeterlidir. Ancak, *-I* ile türemiş bir sıfatın tamlayıcı alabilmesi acaba sadece bu fiile veya bu yazara mahsus istisnâ bir durum mudur? Aşağıdaki farklı yazarlara ait cümlelerdeki farklı fiillerden bu ekle türemiş sıfatlara bakıldığında bunun istisnâ bir durum olmadığı anlaşılır:

Düşünsenize, [(3 tarafı deniz ve rüzgarla çevrili) (bir Türkiye)], deniz ve kıyı renklerini de kullanmaya başlıyor... (F. Çekirge, Star, 01.07.2000)

Ceplerde [(döviz hesabına davalı) (kredi kartları)] taşınmalıydı (G. Civaoğlu, Milliyet, 20.09.1997).

[(Büyük seramik saksılara dikili) (çiçekler)]iniz, insan yiyen bitkiler gibi, dallarını gözüme gözüme sokuyorlar (M. İ. Karatepe, Çok Haklısınız Efendim, YTÖ 1).

Çay vakti [(kızarmış küçük ekmeklere sürülü) (reçel ve tereyağı)]yla kahvaltı ediyoruz (S. İleri, Gelinlik Kız, YTÖ 1).

Çanlar çaldı, yeni evliler, evlenme giysileri içinde, çağrılılar, kara giysileriyle, [(kiremit rengi taşlar döşeli) (kilise avlusu)]na çıktılar (D. Özlü, Evlenme Töreni, YTÖ 3).

[(Çatalın altına asılı) (yağdanlık)]tan tavuk kanadını alıp tekerlekleri yağladı (K. Tahir, Arabacı, YTÖ 3).

Sakine'yle geceleri uyumayıp, [(düzlüğe yavılı ve çoğu karanlığa gömülmüş) (evler)]in sessizliğinde konuşup dertleşirlerdi... (S. Çokum, Rozalya Ana, YTÖ 4)

İhtiyar ninesi, avucunda tuttuğu elin soğuduğunu hissedince hastanın, [(suva gömülü) (yuvarlak vapor camları)] gibi kirli şeffaflıkta du-manlanan gözlerinin dikilip kaldığını gördü (R. H. Karay, Hakkı Sü-kût, MH).

İçeri girdi; [(komşunun kuyusundan taşma bir su ayağından kuvvet alan bodur kabaklar dizili) (bir bahçe)]si ve iki yer odası vardı (R. H. Karay, Yatık Emine, MH).

Bahçeden geçerken hareli bir dokuma çarşafa sımsıkı bürünmüş, [(yüzü iki katlı peçeyle kapalı) (bir kadın)]a tesadüf ettim (R. N. Gün-tekin, ÇK).

İşte, öküzleri böyle koşulu bulduk derede (Y. Kemal, İM 1).

Oğlan odadaki, [(duvara oyulu) (bir dolap)]tan yepyeni bir tabanca çıkardı babasına verdi (Y. Kemal, İM 1).

Projektörler [(kısa otlarla örtülü) (bir tarla)]yı ve hemen önümüzdeki derince bir hendeği aydınlatıyordu (S. Ali, Uyku, BÖ 2).

Yüzlerce, belki binlerce senelik zeytin ağaçlarının arasında uzanan, çukur, [(iki vanı böğürtlen ve havıtlarla örülü) (yol)]da ağır ağır yürüyordum (S. Ali, Hasanboğuldu, BÖ 2).

İlerde, ağaçsız bir bayırda, yeni biçilmiş bir tarla ile, bunun aşağı tara-fında, çukurda, [(mısır ekili) (küçük bir bahçe)], yanında bir kuyu, bi-raz ötede kerpiç bir kulübe vardı (S. Ali, Sulfata, BÖ 2).

[(Yere serili) (şilte)]nin ortasında da, bu kandan, zift gibi kapkara, bir büyük leke hâsil olmuştu (Y. K. Karaosmanoğlu, Y).

Gözlerim, dumandan yanarak akıyordu ve hançerem [(zifir tıklı) (bir boru)]ya dönmüştü (Y. K. Karaosmanoğlu, Y).

Böyle dolaşp dururken, bir seferinde içeriye giren Satı Kadın 'Doğum yaklaşıyor` dedikten sonra Deli Kurt'a [(çadırın yan direklerinden bi-rinde takılı) (iri torba)]yı göstererek: (Atsız, DK)

Deli Kurt, yeniden heyecanlandı ve çevrenin [(kanla yazılı) (yer)]ini öptükten sonra yere bakarak düşünmeye başladı (Atsız, DK).

Birdenbire, kasırganın [(ulu ağaçlardan *kurulu*) (bir orman)]a çarpmasındaki sese benzer ürpertici, fakat güzel bir gürültü sonsuz alanı kapladı /.../ (Atsız, RA).

Görüldüğü gibi *-I* eki, birçok yazar tarafından tipik bir sıfat-fiil eki olarak kullanılmıştır. Bu ekin kullanıldığı örnekler daha fazladır; ancak buraya durumun daha iyi anlaşılabilmesi için hem sıfat görevinde kullanılmış hem de tamlayıcı almış örnekler alınmıştır. Yoksa, sıfat-fiiller cümle içerisinde her zaman sıfat görevinde kullanılmazlar; ayrıca her zaman tamlayıcı da almazlar. Önemli olan, sıfat olarak kullanılabilme ve tamlayıcı alabilme özelliğine sahip olmalarıdır.

Fiilden isim yapan *-I* eki, örneklerden de anlaşıldığı gibi sıfat-fiil eki olarak kullanıldığında işlev bakımından *-miş* ekine çok yakındır. Dolayısıyla, *-I* eki geçmiş zaman sıfat-fiili türetir. Ancak, *-I* eki sadece edilgen çatılı fiillerde kullanılırken *-miş* ekinin kullanım alanı daha yaygındır; hem kök fiillerde hem de değişik çatı eklerini almış fiillerde kullanılabilir.

Bu ekin önemli bir özelliği, yukarıda da belirtildiği gibi sadece *-I* ekiyle yapılmış edilgen çatılı fiillere gelmesidir.⁶ Dolayısıyla, bu ek her zaman *-I* ekiyle birlikte kullanılır. Hatta *-I* ve *-I* ekleri bazı örneklerde birleşik bir ek gibi kullanılırlar. Ancak bu birleşme sadece bazı fiillere mahsus geçici bir birleşmedir.⁷ Bu tip fiillerden *dayalı*, *döşeli*, *tıklı* gibi örneklerde *lı / li* ses grubu isimden isim yapan *-II* eki zannedilebilir; fakat *daya-*, *döşe-*, *tıka-* gibi kelimeler fiil oldukları için bu eki almaları mümkün değildir. Diğer taraftan, bu tip kelimelerin *dayalı* < *daya-g-lı* gibi bir yapıdan geldiği de iddia edilebilir; ancak bu kelimelerde bir edilgenlik anlamı bariz bir şekilde sezilmektedir. Dolayısıyla, bu tip kelimelerin *-I* ve *-I* ekleriyle türetildiği açıktır. Ancak, *yazılı* ve *yapılı* gibi bazı örnekler ise duruma göre *yaz-ı-lı* (*sınav*), *yap-ı-lı* (*adam*) biçiminde de *yaz-(ı)l-ı* “yazılmış olan”, *yap-(ı)l-ı* “yapılmış olan” biçiminde de olabilir.⁸

Sonuç olarak şunlar söylenebilir: Şimdiye kadar Türkiye Türkçesinin sıfat-fiil ekleri arasında gösterilmeyen *-I* eki, kalıcı isimler türetebildiği gibi *-I* ile türetilmiş edilgen çatılı fiillerde tipik bir sıfat-fiil eki olarak da kullanılabilir. Bu yüzden dil bilgisi kitaplarında bu ek hem fiilden isim yapan ekler başlığında hem de sıfat-fiil ekleri başlığında incelenmelidir.

Açıklamalar:

1. Örnek olarak bk. Ergin 1993: 188–189, 315–319; Korkmaz 2003: 67–109, 909–980.
2. Bu özellik aynı zamanda bütün fiilimsi ekleri için belirleyici bir ölçüttür.
3. Araştırmacının *-ik* ekinden kastı *-k* ekidir; *-ili* ekinden kastı ise, kendisinin de “fiilden üreme isimler” başlığı altında (s. 251-252) açıkladığı gibi, *-I* edilgenlik eki ve *-I* fiilden isim yapma eklerinin birleşmesinden oluşmuş birleşik bir yapıdır.
4. Bilindiği gibi bu ek, eski *-g* ekinin önündeki yardımcı sestir. Oğuz Türkçesinde “g” seslerinin düşmesi sonucunda aslında yardımcı ses olan *-I* ek durumuna geçmiştir. Ayrıntılı bilgi için bk. Ergin 1993: 182-183.
5. Örnek cümlelerde altı çizili kısımlar *-I* ile türemiş sıfat-fiilleri ve ona bağlı tamlayıcıları göstermektedir. Ayraç içindeki kısımlar ise [(yardımcı unsur/sıfat) (asıl unsur/isim)] biçiminde sıfat tamlamasını göstermektedir.
6. Bu ek geçişsiz fiillerden *-I* veya *-n* ekiyle türemiş fiillere gelmez; ancak geçişsiz fiillerden *-I* veya *-n* ekiyle türeyen fiillerin çatısı “öznesiz çatı” veya “meçhul çatı” diye adlandırıldığı için ve bu çatı temelde edilgen çatıdan farklı olduğu için *-I* ekinin sadece edilgen çatılı fiillere geldiğini söylemek yanlış sayılmaz.
7. Eklerdeki geçici birleşmeler için bk. Karadoğan 2004.
8. Aynı yönde görüşler için bk. Ergin 1993: 182–183.

Taranan Metinler

- BÖ 2 Sabahattin Ali, 2001, *Bütün Öyküleri II. Yeni Dünya, Sırça Köşk, Esirler (Oyun)*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÇK Güntekin, R. Nuri, 1986, *Çalkıuşu*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- DK Atsız, 1997, *Delî Kurt*, İstanbul: İrfan Yayınevi.
- İM 1 Kemal, Yaşar, İnce Memed 1, İstanbul: Toros Yayınları.
- MH Karay, R. Halid, 1981, *Memleket Hikâyeleri*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- RA Atsız, 1997, *Ruh Adam*, İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Y Karaosmanoğlu, Y. Kadri, 1985, *Yaban*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- YTÖ 1 Lekesiz, Ömer, 1997, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 1*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- YTÖ 3 Lekesiz, Ömer, 1999, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 3*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- YTÖ 4 Lekesiz, Ömer, 2001, *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 4*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Kaynakça

- BANGUOĞLU, T. (2000), *Türkçenin Grameri*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 528.
- BAYRAKTAR, N. (2004), *Türkçede Fiilimsiler*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 838.
- ERGİN, M. (1993), *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Basım / Yayım / Tanıtım.
- KARADOĞAN, A. (2004), Türkiye Türkçesinde Birleşik Eklerle Oluşturulmuş Sözlük Ögeleri, *Türk Dili* 634, s. 541-549.
- KORKMAZ, Z. (2003), *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 827.

A New Participle Suffix in Turkish as Spoken in Turkey: *-I*

Ahmet KARADOĞAN*

Abstract: This study first sets down the conditions in which a suffix can be regarded as a participle- suffix. It then suggests that the suffix – I, which is normally not regarded as a participle suffix in grammar books or other studies, should also be named as a participle suffix. The study demonstrates how this suffix is used as a rather typical participle suffix through examples from texts written in Turkish as spoken in Turkey.

Key Words: Turkish as spoken in Turkey, participle, participle Suffix, suffix *-I*

* Kirikkale University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature / KIRIKKALE
ahkaradogan@yahoo.com

Суффикс отглагольного прилагательного -I- (-Ы) в турецком языке

Ахмет КАРАДОАН*

Резюме: В данной работе рассматриваются преимущественно основные общие признаки, свойственные отглагольному прилагательному. Согласно этим признакам, можно считать, что суффикс -I- является суффиксом отглагольного прилагательного, так как превращает глагол в прилагательное. В грамматических учебниках этот суффикс не изучается в этом его качестве. Несмотря на это, в данной работе приведено много примеров, взятых из турецкой литературы, с помощью которых показано, что суффикс -I- исполняет функцию суффикса типичного отглагольного прилагательного.

Ключевые Слова: отглагольное прилагательное, турецкий язык, суффикс -Ы, суффикс отглагольного прилагательного

* Университет Кырыккале, научно- литературный Факультет, Отделение Турецкого языка и Литературы / г. КЫРЫККАЛЕ
ahkaradogan@yahoo.com

Öğretmen ve Okul Müdürlerinin Maruz Kaldıkları Yıldırmanın Yönü*

Yrd.Doç.Dr. Necati CEMALOĞLU**
Abbas ERTÜRK***

Özet: Bu araştırmanın amacı, ilköğretim okullarında görev yapan öğretmen ve okul yöneticilerinin maruz kaldıkları yıldırmanın yönünü saptamaktır. Araştırma, tarama modelindedir. Araştırmanın evreni 2004-2005 eğitim-öğretim yılında Ankara'nın 4 merkez ilçesinde görev yapan öğretmen ve okul yöneticilerinden oluşmaktadır. Araştırmada frekans (f), yüzde (%), kaykare (X^2) ve tek yönlü varyans analizi (F) hesaplanmıştır. Araştırmanın sonucunda; okul müdürlerinin, okul müdür yardımcılarının ve öğretmenlere göre, "Kendini gösterme ve iletişim", "Sosyal ilişkiler", "İtibara saldırı", "Yaşam kalitesi ve mesleki durum" boyutlarında daha çok yıldırılmaya maruz kaldıkları, öğretmenlerin karşılaştıkları toplam yıldırma davranışlarının % 57,2'si okul müdürleri ve % 9,8'i ise müdür yardımcılarının tarafından uygulanmakta olduğu, öğretmenlerin maruz kaldıkları toplam yıldırma eylemlerinin % 67'sinin üstleri tarafından (aşağı doğru yıldırma eylemi) yapıldığı, müdür yardımcılarının % 68,4'ünün okul müdürleri tarafından yıldırıldığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aşağı doğru yıldırma, duygusal taciz, psikolojik terör, işyeri terörü

Giriş

Örgütlerde bazen açık, bazen kapalı olmak üzere pek çok çatışma türü görülür. Bu çatışmalar, işgörenlerin stres ve kaygı yaşamasına neden olur. Son yıllarda, özellikle gelişmiş ülkelerde görülen bu çatışma ve ruhsal taciz türüne yıldırma (mobbing) adı verilmektedir (Çobanoğlu 2005: 21). Leymann yıldırma, bir veya birkaç kişi tarafından, diğer kişi veya kişilere, sistematik biçimde düşmanca ve etik dışı uygulamalarla ortaya çıkan "psikolojik şiddet" veya "psiko-terör" olarak tanımlanmaktadır (Akt. Davenport ve diğerleri 2003: 4-5). Leymann bu tanımında, saldırıyı sistematik olarak nitelendirmesi, aynı kişi ya da kişilerin kurbanı yönelik olumsuz davranışları, düzenli ve

* Bu makalede kullanılan veriler, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü'nde Eylül 2005'te kabul edilen "Öğretmen ve Okul Yöneticilerinin Okul Ortamında Maruz Kaldıkları Yıldırma Eylemleri" Adlı Yüksek Lisans Tezinden alınmıştır.

** Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Eğitim Bilimleri Bölümü / ANKARA
necem@gazi.edu.tr

*** Yenimahalle Anadolu Teknik ve Endüstri Meslek Lisesi / ANKARA
abbas_erturk@mynet.com

uzun süreli yapmaları anlaşılmaktadır. Leymann, bir eylemin yıldırma olarak kabul edilmesi için, bu eylemin en az altı ay sürmesi ve bu süre içinde en az haftada bir defa gerçekleşmesi şartını aramıştır (Akt. Zapf 1999: 73).

İşgörenler arasında belirli kişileri hedef alan yıldırma, belirli amaçları gerçekleştirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Baltaş'a (2003) göre yıldırma, örgütte belirli kişileri hedef alan sistematik bir dizi duygusal saldırı ve yıpratma hareketidir. Yıldırma, haksız yere suçlama, ima, kinaye, dedikodu yoluyla itibarı sarsma, aşağılama ve taciz uygulayarak, çalışanı, örgütün dışına çıkmaya zorlayan kötü niyetli bir girişimdir. Bu durum, örgüt içinde çalışanlar arasında meydana gelen yıldırmanın rastgele oluşmadığı ve bilinçli bir şekilde, belirli kişiler üzerinde stres yaratarak belirli amaçları gerçekleştirmek için kasıtlı olarak yapıldığı anlaşılmaktadır.

Field (2004) yıldırma kavramını, yıldırma mağdurlarının kendilerine olan güvenine ve öz-saygısına sürekli ve acımasız bir saldırı olarak tanımlamaktadır. Bu anlamıyla yıldırma, "mağdurun benliğini öldürme çabası" olarak görülebilir. Bu davranışın altında yatan temel neden; üstünlük kurmak, buyruğu altına almak ve yok etme arzusudur. Field (2004), yıldırma eylemlerinin uygulanışındaki amacın, kurbanın kendine karşı olan kişisel değerlendirmesine zarar vermek olduğunu vurgulamaktadır. Bunun sonucunda uygulanan yıldırma ile kurbanın kendine olan güvenini kaybetmesi ve öz saygısını yitirmesi amaçlanır. Davenport ve diğerleri (2003: 22) yıldırmanın, duygusal bir saldırı olduğunu, bir kişinin, saygısız ve zararlı bir davranışın hedefi olmasıyla başladığını, diğer insanları kendi rızaları veya rızaları dışında kurbanı karşı sürekli kötü niyetli hareketlerde bulundurmaları, ima, alay ve karşısındakinin toplumsal itibarını düşürme gibi yollarla, saldırgan bir ortam yaratarak onu işten çıkarmaya zorlaması, olarak tanımlamışlardır. Bu tanımdan anlaşıldığı gibi, yıldırma, kurbanı saldıran sadece yıldırma eylemini uygulayan kişi değildir. Bu davranış türünde, yıldırma uygulayan kişi, saldırısının daha etkili olması amacıyla aynı ortamdaki ve üzerinde nüfuzu bulunan kişileri de kurbanı saldırmaya yönlendirmektedir. Bu durum, saldırıyı daha etkin kılmakta, kurbanı daha çok çaresiz ve yalnız bırakmaya zorlamaktadır. Mikkelsen ve Einarsen (2002a: 293), işyerindeki bu çirkin davranış türünü, "uzun süre tekrarlanan olumsuz davranışlara maruz kalma" olarak tanımlamaktadırlar.

Yıldırma, işgörenlerin üstleri, astları veya eşit düzeyde olanlar tarafından sistematik biçimde uygulanan her tür kötü muamele, tehdit, şiddet, aşağılama gibi davranışlardır (Mikkelsen ve Einarsen 2002b: 87). Bu bağlamda yıldırma, sadece üst statüye sahip olan bir işgören tarafından alt statüye sahip bir işgörene uygulanan bir eylem olmadığını, eşit ve hatta tersi bir yönde uygulanabilir bir eylem olduğu anlamını da içermektedir.

Yıldırma, eylemin hangi statüye sahip çalışandan hangi statüye sahip çalışana doğru yöneldiğine göre belirli bir yön izler. Vandekerckho ve Commers

(2003: 41), yıldırmaı eylemin çizdiği yöne göre, “aşağı doğru yıldırma”, “yatay yıldırma” ve “yukarı doğru yıldırma” olmak üzere, kendi içinde üçe ayırmışlardır.

Aşağı doğru yıldırma, bir çalışanın kendi emrinde çalışan birine karşı uyguladığı yıldırmadır. Örneğin; aynı okulda görev yapan bir okul müdürünün, herhangi bir nedenden dolayı bir öğretmene ya da müdür yardımcısına uyguladığı yıldırmadır. Yatay yıldırma, aynı statüye sahip çalışanlar arasında meydana gelen yıldırmadır. Örneğin, aynı okulda görev yapan iki öğretmen veya iki müdür yardımcısından birinin diğerine uyguladığı yıldırmaı ifade eder. Yukarı doğru yıldırma ise, alt statüdeki işgörenlerin üstlerine uyguladıkları yıldırmadır. Örneğin, aynı okulda çalışan bir veya birkaç öğretmenin, okul müdürüne veya müdür yardımcısına uyguladığı yıldırmadır. Yıldırmanın her üç yönü de, meydana geliş bakımından aynı öneme sahiptir. Çünkü, yıldırmanın yönü ne olursa olsun sonuçta yıldırma, kurbanın stres yaşamasına ve örgüt içinde bir huzursuzluğa neden olmaktadır. Ancak, aşağı doğru yıldırmanın, iş ve örgütlerde kurbanın üzerinde bıraktığı etkiler ve örgüte verdiği zararlar bakımından, bilim çevrelerinde özel bir yere sahip olduğu belirtilmektedir.

Amaç

Bu araştırmanın amacı, ilköğretim okullarında görev yapan öğretmen ve okul yöneticilerinin maruz kaldıkları yıldırmanın yönünü saptamaktır.

Bu amaca ulaşabilmek için şu sorulara cevap aranacaktır:

1. İlköğretim okullarında görevli öğretmen, okul müdürü ve yardımcılarının “Kendini gösterme ve iletişim” boyutuna ilişkin yaşadığı yıldırma arasında anlamlı bir fark var mıdır?
2. İlköğretim okullarında görevli öğretmen, okul müdürü ve yardımcılarının “Sosyal ilişkiler” boyutuna ilişkin yaşadığı yıldırma arasında anlamlı bir fark var mıdır?
3. İlköğretim okullarında görevli öğretmen, okul müdürü ve yardımcılarının “İtibara saldırı” boyutuna ilişkin yaşadığı yıldırma arasında anlamlı bir fark var mıdır?
4. İlköğretim okullarında görevli öğretmen, okul müdürü ve yardımcılarının “Yaşam kalitesi ve meslekî durum” boyutuna ilişkin yaşadığı yıldırma arasında anlamlı bir fark var mıdır?
5. İlköğretim okullarında görevli öğretmen, okul müdürü ve yardımcılarının yıldırma uygulayanların görevleri arasında anlamlı bir fark var mıdır?

Yöntem

Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma evreninde, 2004-2005 eğitim öğretim yılında MEB’e bağlı ve Ankara ilinde bulunan 979 ilköğretim okulunda görev yapan toplam

26383 öğretmen bulunmaktadır (MEB-APK 2004: 73). Evrenden tesadüfi yöntem ile 16 ilköğretim okulu seçilmiştir. Araştırma verileri, örnekleme giren gönüllü 347 öğretmen ve yöneticiye uygulanan anket ile toplanmıştır. Tablo 1’de evren ve örnekleme bulunan, erkek ve kadın öğretmenlerin dağılımı yer almaktadır.

Tablo 1. Evren ve örnekleme bulunan kadın ve erkek öğretmenlerine ilişkin dağılım

Cinsiyet	Evrendeki Dağılım		Örnekleme Dağılım	
	f	%	f	%
Erkek	8699	32,97	115	33,1
Kadın	17684	67,03	232	66,9
Toplam	26383	100	347	100

Tablo 1 incelendiğinde, evrende bulunan öğretmenlerin üçte biri (% 32,97 erkek), üçte ikisi (% 67,03) ise kadındır (MEB-APK 2004: 76). Örnekleme bulunan öğretmenlerin üçte biri (% 33,1 erkek, % 66,9) ise kadındır. Bu veriler, alınan örneklemin, evreni cinsiyet yönünden temsil ettiğini göstermektedir. Öğretmen ve yöneticilerin görevlerine ilişkin dağılım tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2. Öğretmen ve yöneticilerin görevlerine ilişkin dağılım

Görev	Örnekleme Dağılım		Evrendeki Dağılım	
	f	%	f	%
Okul müdürü	10	2,9	979	3,7
Müdür yardımcısı	25	7,2	25404	96,3
Öğretmen	312	89,9		
Toplam	347	100	26383	100

Öğretmen ve yöneticilerin görevlerine ilişkin dağılım incelendiğinde, öğretmen ve yöneticilerin % 2,9’u okul müdürü, % 7,2’si okul müdür yardımcısı ve % 89,9’unun ise öğretmen olduğu görülmektedir. MEB-APK (2004: 76) kaynağında okul müdür yardımcılarının sayısı belirtilmemiştir. Okul müdür yardımcılarını da öğretmenler kategorisinde hesaplandığında, örneklem ve evrendeki yüzdelerin birbirine yakın olduğu görülmektedir.

Veri toplama aracının geliştirilmesi

Bu araştırma için gerekli verilerin toplanması amacıyla araştırmacılar, alanyazını taramış ve yabancı ülkelerde konu ile ilgili yapılan araştırmaları incelemişlerdir. Bu inceleme sonucunda, çeşitli kaynaklardan yararlanarak anket hazırlamıştır. Araştırmacı, araştırma anketinin hazırlanması aşamasında anketin içerik geçerliliği için, araştırma alanında uzman olan beş ayrı uzman görüşüne başvurmuştur. Anket, uzmanların görüş ve önerileri doğrultusunda yeniden düzenlenmiştir.

Anket, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, ankete katılanların kişisel bilgileri, ikinci bölümde ise yıldırma davranışlarına ilişkin 52 soru bulunmaktadır. Bu sorular, Leymann tarafından geliştirilen yıldırma davranışlarından, ABD’de internet üzerinden 1998’de yapılmış olan kampanyada edinilmiş olan bilgilerden, Clarke (2002) yazmış olduğu “Maymuncuk, İşyerinde İletişim ve Politika” kitabından yararlanılarak geliştirilmiştir. Anketin ikinci

bölümü, 5'li likert türü derecelendirme ölçeği ile ölçülmüştür. Ölçek “1-Hiçbir zaman”, “2-Nadiren”, “3-Bazen”, “4-Çoğu zaman” ve “5-Her zaman” şeklindedir. Anketin üçüncü bölümünde, yıldırma eylemlerini uygulayanlara ait bir profil elde etmek için, ankete katılanlardan, maruz kaldıkları yıldırma eylemlerini uygulayanların hakkında bilgi toplanmıştır. Ancak ankete katılanların % 41'i bu bölümü cevaplandırmamıştır. Anket pilot bir gruba uygulanmıştır. Uygulama sonucunda, anketin cronbach alpha katsayısı .94'tür. Faktör analizi sonuçlarına göre, envanterin 52 maddeden ve 4 alt boyuttan oluştuğu, toplam varyansın .94 olduğu anlaşıldı. Alt boyutlara ilişkin değerler ise şu şekildedir: Kendini gösterme ve iletişim (11) .84, Sosyal ilişkiler (7) .77, İtibara saldırı (17) .87 ve Yaşam kalitesi-mesleki doyum (17) .84'tür. Alt boyutların faktör yükleri ise, Kendini gösterme ve iletişim .37 ile .66, Sosyal ilişkiler .38 ile .61, İtibara saldırı .33 ile 67 ve Yaşam kalitesi-mesleki doyum .37 ile .87'dir. Verilerin analizinde SPSS 11.0 programından yararlanıldı. Frekans (f), yüzde (%), kaykare ve tek yönlü varyans analizi hesaplandı. Araştırmada anlamlılık düzeyi .05 olarak kabul edildi.

Bulgular

Öğretmen ve yöneticilerin “kendini gösterme ve iletişim” boyutuna ilişkin görüşlerinin dağılımı tablo 3'te verilmiştir. Öğretmen ve yöneticilerin “kendini gösterme ve iletişim” boyutunda yaşadığı yıldırma ile ilgili dağılım incelendiğinde; M5 “Özel yaşamınızın sürekli eleştirilmesi” [$F_{(2,343)}=6.684, p<.05$], M6 “Telefonla rahatsız edilme durumu” [$F_{(2,341)}=4.756, p<.05$], M7 “Bakışlarla ilişkinizin reddedilmesi” [$F_{(2,340)}=4.358, p<.05$], M8 “Yalancı olduğunuzun ima edilmesi” [$F_{(2,342)}=4.983, p<.05$], M10 “Verilen işler için gerçekçi olan hedef ve bitirme süresinin verilmemesi” [$F_{(2,334)}=3.476, p<.05$] ve M11 “İş yükünüzün sürekli olarak artırılması” [$F_{(2,337)}=5.172, p<.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmen ve yöneticilerin yıldırma maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. Görüşler arasındaki bu anlamlı farkın, hangi gruplar arasında olduğunu saptamak amacıyla uygulanan Scheffe testine göre, en fazla yıldırma kurbanı olanlar okul müdürleridir. Müdür yardımcıları ve öğretmenler yıldırma daha az maruz kalmaktadırlar. Diğer maddelere ilişkin; M1 “Kendinizi mesleki açıdan ifade etmenizin sınırlandırılması” [$F_{(2,348)}=0.107, p>.05$], M2 “Kendinizi mesleki açıdan gösterme olanağınızın kısıtlanması” [$F_{(2,341)}=2.618, p>.05$], M3 “Sizinle yüksek ses tonuyla konuşulması” [$F_{(2,241)}=2.389, p>.05$], M4 “İşinizle ilgili sürekli olumsuz eleştirilerin yapılması” [$F_{(2,242)}=1.138, p>.05$] ve M9 “Yaptığınız işin takdir edilmemesi ve olumlu olarak değerlendirilmemesi” [$F_{(2,242)}=1.811, p>.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmenler ve yöneticiler arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Tablo 3. Öğretmen ve yöneticilerin göre “kendini gösterme ve iletişim” boyutuna ilişkin görüşleri dağılımı

M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05	M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05
M1	Okul müdürü	10	2,60	1,34	2	2,248	,107	M7	Okul müdürü	10	1,90	,99	2	4,358	,014* 1-2 1-3
	Müdür yard.	25	2,20	1,15	341				Müdür yard.	25	1,48	,71	340		
	Öğretmen	309	1,96	1,04	343				Öğretmen	308	1,30	,66	342		
M2	Okul müdürü	10	2,50	1,43	2	2,618	,074	M8	Okul müdürü	10	1,40	,51	2	4,983	,007* 1-2 1-3
	Müdür yard.	25	2,16	,94	341				Müdür yard.	25	1,24	,59	342		
	Öğretmen	309	1,88	,98	343				Öğretmen	310	1,07	,36	344		
M3	Okul müdürü	10	2,00	,94	2	2,389	,093	M9	Okul müdürü	10	2,60	,96	2	1,811	,165
	Müdür yard.	25	2,08	,86	341				Müdür yard.	25	2,20	,91	342		
	Öğretmen	309	1,70	,90	343				Öğretmen	310	2,00	1,07	344		
M4	Okul müdürü	10	2,00	,66	2	1,138	,322	M10	Okul müdürü	10	2,60	1,26	2	3,476	,032* 1-2 1-3
	Müdür yard.	25	1,60	,76	342				Müdür yard.	24	2,25	1,07	334		
	Öğretmen	310	1,61	,80	344				Öğretmen	303	1,88	1,03	336		
M5	Okul müdürü	10	1,90	1,10	2	6,684	,001* 1-2 1-3	M11	Okul müdürü	10	3,40	1,07	2	5,172	,006* 1-2 1-3
	Müdür yard.	25	1,40	,64	343				Müdür yard.	25	2,20	1,04	337		
	Öğretmen	311	1,22	,58	345				Öğretmen	305	2,21	1,15	339		
M6	Okul müdürü	10	1,60	,69	2	4,756	,009* 1-2 1-3		Okul müdürü	10	1,60	,69	2		
	Müdür yard.	25	1,04	,20	341				Müdür yard.	25	1,04	,20	341		
	Öğretmen	309	1,19	,49	343				Öğretmen	309	1,19	,49	343		

Öğretmen ve yöneticilerin “Sosyal ilişkiler” boyutuna ilişkin görüşlerinin dağılımı tablo 4’te verilmiştir.

Tablo 4. Öğretmen ve yöneticilerin yaptıkları görevlerine göre “sosyal ilişkiler” boyutuna ilişkin görüşlerin dağılımı

M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05
M12	Okul müdürü	10	1,90	,99	2	2,147	,118
	Müdür yard.	25	1,48	,65	343		
	Öğretmen	311	1,42	,70	345		
M13	Okul müdürü	10	1,70	,94	2	4,056	,018*
	Müdür yard.	25	1,36	,56	341		1-2
	Öğretmen	309	1,21	,56	343		1-3
M14	Okul müdürü	10	1,30	,48	2	2,080	,126
	Müdür yard.	25	1,04	,20	342		
	Öğretmen	310	1,07	,36	344		
M15	Okul müdürü	10	1,60	,96	2	,724	,486
	Müdür yard.	25	1,36	,86	342		
	Öğretmen	310	1,31	,73	344		
M16	Okul müdürü	9	2,44	1,23	2	6,406	,002*
	Müdür yard.	25	1,60	,81	340		1-2
	Öğretmen	309	1,46	,80	342		1-3
M17	Okul müdürü	10	1,60	,84	2	1,089	,338
	Müdür yard.	25	1,20	,40	342		
	Öğretmen	310	1,23	,80	344		
M18	Okul müdürü	10	2,10	1,10	2	3,068	,048*
	Müdür yard.	25	1,60	,95	342		1-2
	Öğretmen	310	1,43	,86	344		1-3

Öğretmen ve yöneticilerin “sosyal ilişkiler” boyutunda yaşadığı yıldırma ile ilgili dağılım incelendiğinde; M13 “Başkalarıyla görüşme hakkından yoksun bırakılma durumu” [$F_{(2-341)}=4.056$, $p<.05$], M16 “Yetkilerinizin zayıflatılma-ya çalışılması” [$F_{(2-340)}=6.406$, $p<.05$] ve M18 “Çalıştığınız kurumdaki davetlere çağırılmama durumu” [$F_{(2-342)}=3.068$, $p<.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmen ve yöneticilerin yıldırma maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. Görüşler arasındaki bu anlamlı farkın, hangi gruplar arasında olduğunu saptamak amacıyla Scheffe testi yapılmıştır. Scheffe testine göre, en fazla yıldırma maruz kalanlar okul müdürleridir. Müdür yardımcıları ve öğretmenler yıldırma maruz kalmaktadırlar.

Diğer maddelere ilişkin; M12 “İnsanların sizinle konuşmaktan uzak durması” [$F_{(2-343)}=2.147$, $p>.05$], M14 “Sizinle konuşmanın, meslektaşlarınıza yasaklanması” [$F_{(2-342)}=2.080$, $p>.05$], M15 “Size, yokmuşsunuz gibi davranılması” [$F_{(2-342)}=0.724$, $p>.05$] ve M17 “Bulduğunuz yerde dışlanma durumu-

nuz” [$F_{(2-342)}=1.089$, $p>.05$] ifadelerine ilişkin, yaptıkları görevlerle, öğretmenlerin yıldırımaya maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Öğretmen ve yöneticilerin “İtibara saldırı” boyutuna ilişkin görüşlerin dağılımı tablo 5’te verilmiştir.

Öğretmen ve yöneticilerin “İtibara saldırı” boyutunda yaşadığı yıldırma eylemleri ile ilgili dağılım incelendiğinde; M20 “Hakkınızda asılsız ihbar, dedikodu ve iftira çıkarılması” [$F_{(2-341)}=7.304$, $p<.05$], M32 “Şerefinize leke sürülmeye çalışılması” [$F_{(2-342)}=5,183$, $p<.05$] ve M34 “Tutarsız olmakla suçlanmanız” [$F_{(2-343)}=14.745$, $p<.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmen ve yöneticilerin yıldırımaya maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. Görüşler arasındaki bu anlamlı farkın, hangi gruplar arasında olduğunu saptamak amacıyla Scheffe testi yapılmıştır. Scheffe testine göre, en fazla yıldırımaya maruz kalanlar okul müdürleridir. Müdür yardımcıları ve öğretmenler yıldırımaya daha az maruz kalmaktadırlar.

Tablo5. Öğretmen ve yöneticilerin “İtibara saldırı” boyutuna ilişkin görüşlerin dağılımı

M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05	M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05
M19	Okul müdürü	10	2,00	1,05	2				Okul müdürü	10	1,80	,91	2		
	Müdür yard.	25	1,60	,64	343	1,245	,289	M28	Müdür yard.	25	1,68	,85	342	,181	,834
	Öğretmen	311	1,50	1,01	345			Öğretmen	310	1,64	,85	344			
M20	Okul müdürü	10	2,10	1,10	2				Okul müdürü	10	1,90	,87	2		
	Müdür yard.	25	1,52	,77	341	7,304	,001*	M29	Müdür yard.	25	1,48	,71	343	1,559	,212
	Öğretmen	309	1,31	,66	343	1,2	1-3	Öğretmen	311	1,47	,75	345			
M21	Okul müdürü	10	1,30	,48	2				Okul müdürü	10	2,00	1,05	2		
	Müdür yard.	25	1,04	,20	343	2,851	,059	M30	Müdür yard.	25	1,68	1,06	341	1,578	,208
	Öğretmen	311	1,06	,31	345			Öğretmen	309	1,52	,89	343			
M22	Okul müdürü	10	1,20	,42	2				Okul müdürü	10	1,30	,67	2		
	Müdür yard.	25	1,08	,40	343	1,624	,199	M31	Müdür yard.	25	1,20	,40	343	2,277	,104
	Öğretmen	311	1,04	,26	345			Öğretmen	311	1,10	,33	345			
M23	Okul müdürü	10	1,30	,48	2				Okul müdürü	10	1,30	,48	2		
	Müdür yard.	25	1,16	,47	343	1,467	,232	M32	Müdür yard.	25	1,08	,27	342	5,183	,006*
	Öğretmen	311	1,09	,38	345			Öğretmen	310	1,04	,23	344	1-2	1-3	
M24	Okul müdürü	10	1,10	,31	2				Okul müdürü	10	1,10	,31	2		
	Müdür yard.	25	1,04	,20	343	1,377	,254	M33	Müdür yard.	25	1,04	,20	343	,857	,425
	Öğretmen	311	1,22	,58	345			Öğretmen	311	1,02	,18	345			
M25	Okul müdürü	10	1,20	,42	2				Okul müdürü	10	1,70	,67	2		
	Müdür yard.	25	1,08	,27	343	,339	,713	M34	Müdür yard.	25	1,24	,66	343	14,745	,000*
	Öğretmen	311	1,10	,40	345			Öğretmen	311	1,07	,33	345	1-2	1-3	
M26	Okul müdürü	10	1,30	,48	2				Okul müdürü	10	1,90	,99	2		
	Müdür yard.	25	1,12	,33	343	4,73	,624	M35	Müdür yard.	25	1,36	,70	342	1,448	,236
	Öğretmen	311	1,20	,53	345			Öğretmen	310	1,47	,86	344			
M27	Okul müdürü	10	1,50	,84	2	1,464	,233		Okul müdürü	10	1,50	,84	2		
	Müdür yard.	25	1,20	,50	342				Müdür yard.	25	1,20	,50	342		
	Öğretmen	310	1,20	,53	344				Öğretmen	310	1,20	,53	344		

Diğer maddelere ilişkin; M19 “Arkanızdan kötü söylenip konuşulması” [$F_{(2-343)}=1.245, p>.05$], M21 “Psikiyatrik tedaviye ihtiyacınız varmış gibi davranılması” [$F_{(2-343)}=2.851, p>.05$], M22 “Herhangi bir özrünüze alay edilmesi” [$F_{(2-343)}=1.624, p>.05$], M23 “El, kol hareketleriniz, yürüyüşünüz, sesiniz taklit edilerek bunların alaya alınması” [$F_{(2-343)}=1.467, p>.05$], M24 “Politik ya da dini inançlarınızla alay edilmesi” [$F_{(2-343)}=1.377, p>.05$], M25 “Etnik kimliğinizle alay edilmesi” [$F_{(2-343)}=0.339, p>.05$], M26 “Arkanızdan alaylı bir şekilde bakılması” [$F_{(2-343)}=0.473, p>.05$], M27 “Öz saygınızı etkileyecek bir iş yapmaya zorlanma durumunuz” [$F_{(2-342)}=1.464, p>.05$], M28 “Çabalarınızın ve başarınızın haksız bir şekilde değerlendirilmesi” [$F_{(2-342)}=0.181, p>.05$], M29 “Kararlarınızın sürekli sorgulanması” [$F_{(2-343)}=1.559, p>.05$], M30 “Yaptığınız çalışmaların, diğerlerinkinden daha çok kontrol ve takip edilmesi” [$F_{(2-341)}=1.578, p>.05$], M31 “Küçük düşürülüp hakarete uğrama durumunuz” [$F_{(2-343)}=2.277, p>.05$], M33 “Onur kırıcı isimlerle çağırılmanız” [$F_{(2-343)}=0.857, p>.05$] ve M35 “Meslektaşlarınızla aynı kriterlerle değerlendirilmeme durumunuz” [$F_{(2-342)}=1.448, p>.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmen ve yöneticilerin yıldırma maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Öğretmen ve yöneticilerin “yaşam kalitesi ve mesleki durum” boyutuna ilişkin görüşlerin dağılımı tablo 6’da verilmiştir.

Öğretmen ve yöneticilerin “Yaşam kalitesi ve mesleki durum” boyutunda yaşadığı yıldırma ile ilgili dağılım incelendiğinde; M48 “Sorumluluğunuzun artırılıp aynı zamanda yetkinizin azaltılması” [$F_{(2-336)}=3.558, p<.05$] ve M52 “Sizin olduğunuz işlerde, çalışmak istemeyenlerin olması” [$F_{(2-336)}=9.178, p<.05$] ifadelerine ilişkin, öğretmen ve yöneticilerin yıldırma maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmuştur. Görüşler arasındaki bu anlamlı farkın, hangi gruplar arasında olduğunu saptamak amacıyla uygulanan Scheffe testi yapılmıştır. Scheffe testine göre, en fazla yıldırma maruz kalanlar okul müdürleridir. Müdür yardımcıları ve öğretmenler yıldırma maruz kalmaktadırlar.

Tablo 6. Öğretmen ve yöneticilerin yaptıkları görevlerine göre “yaşam kalitesi ve mesleki durum” boyutuna ilişkin görüşlerin dağılımı.

M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05	M	Görev	n	\bar{X}	S	sd	F	p<0,05
M36	Okul müdürü	10	2,00	1,05	2	,646	,525	M45	Okul müdürü	10	1,60	,84	2	1,488	,227
	Müdür yard.	25	1,64	,90	337				Müdür yard.	25	1,24	,59	339		
	Öğretmen	305	1,67	,90	339				Öğretmen	307	1,25	,61	341		
M37	Okul müdürü	10	2,10	1,19	2	,744	,476	M46	Okul müdürü	10	1,30	,67	2	,033	,968
	Müdür yard.	25	1,64	,90	338				Müdür yard.	25	1,16	,47	338		
	Öğretmen	306	1,80	1,01	340				Öğretmen	306	1,16	1,76	340		
M38	Okul müdürü	10	2,10	1,19	2	2,787	,063	M47	Okul müdürü	10	1,70	,82	2	2,390	,093
	Müdür yard.	25	1,72	,89	338				Müdür yard.	25	1,24	,43	338		
	Öğretmen	306	1,51	,83	340				Öğretmen	306	1,26	,63	340		
M39	Okul müdürü	10	1,80	1,13	2	,344	,709	M48	Okul müdürü	10	2,00	1,49	2	3,558	,030*
	Müdür yard.	25	1,52	,96	339				Müdür yard.	25	1,36	,63	336		
	Öğretmen	307	1,63	,92	341				Öğretmen	304	1,33	,74	338		
M40	Okul müdürü	10	1,90	1,19	2	,884	,414	M49	Okul müdürü	10	1,80	1,03	2	1,613	,201
	Müdür yard.	25	1,56	,91	339				Müdür yard.	25	1,40	,91	336		
	Öğretmen	307	1,52	,87	341				Öğretmen	304	1,31	,84	338		
M41	Okul müdürü	10	1,30	,48	2	1,324	,267	M50	Okul müdürü	10	1,50	,84	2	1,820	,164
	Müdür yard.	25	1,32	,80	337				Müdür yard.	25	1,24	,52	336		
	Öğretmen	305	1,16	,50	339				Öğretmen	304	1,18	,52	338		
M42	Okul müdürü	10	1,30	,48	2	,708	,494	M51	Okul müdürü	10	1,70	,94	2	,225	,799
	Müdür yard.	25	1,36	,81	337				Müdür yard.	25	1,44	,82	337		
	Öğretmen	305	1,20	,62	339				Öğretmen	305	1,56	1,13	339		
M43	Okul müdürü	10	1,40	,69	2	,950	,388	M52	Okul müdürü	10	2,20	1,22	2	9,178	,000*
	Müdür yard.	25	1,28	,89	339				Müdür yard.	25	1,40	,81	336		
	Öğretmen	307	1,18	,52	341				Öğretmen	304	1,26	,65	338		
M44	Okul müdürü	10	1,50	,84	2	,596	,552		Okul müdürü	10	1,50	,84	2		
	Müdür yard.	25	1,16	,47	338				Müdür yard.	25	1,16	,47	338		
	Öğretmen	306	1,24	,85	340				Öğretmen	306	1,24	,85	340		

Diğer maddelere ilişkin, M36 “Size önemli görevlerin verilmemesi” [$F_{(2-347)}=0.646, p>.05$], M37 “Başarınızın olduğundan daha az gösterilmeye çalışılması” [$F_{(2-348)}=0.744, p>.05$], M38 “Başkalarınınca yapılan yanlışlardan sorumlu tutulma durumunuz” [$F_{(2-348)}=2.787, p>.05$], M39 “Sizden anlamsız görevler yapmanız istenmesi” [$F_{(2-339)}=0.344, p>.05$], M40 “Size yeteneklerinizden daha düşük görevlerin verilmesi” [$F_{(2-339)}=0.884, p>.05$], M41 “Başarısız olmanız amacıyla sürekli yeni görevler verilmesi” [$F_{(2-337)}=1.324, p>.05$], M42 “Gözden düşmeniz için niteliğinizin dışında görevler verilmesi” [$F_{(2-337)}=0.708, p>.05$], M43 “Sınıfınıza, yada özel eşyanıza hasar verilmesi” [$F_{(2-349)}=0.950, p>.05$], M44 “Disiplin usullerinin aleyhinize kullanılması” [$F_{(2-338)}=0.596, p>.05$], M45 “Geçersiz nedenlerle uyarı alma durumunuz” [$F_{(2-339)}=1.488, p>.05$], M46 “Haksız yere işten uzaklaştırılma durumunuz” [$F_{(2-338)}=0.033, p>.05$], M47 “Çevrenizdeki kişiler tarafından hedef haline getirilme durumunuz” [$F_{(2-338)}=2.390, p>.05$], M49 “Mesleki eğitim imkanından mahrum bırakılmanız” [$F_{(2-336)}=1.613, p>.05$], M50 “Amirlerinize yakın olmakla suçlanma durumunuz” [$F_{(2-336)}=1.820, p>.05$] ve M51 “Atama, terfi ve idari işlemlerde engellerle karşılaşma durumunuz” [$F_{(2-337)}=0.225, p>.05$] ifadelerine ilişkin, yaptıkları görevleri, öğretmen ve yöneticilerin yıldırma maruz kalma düzeyleri arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır.

Öğretmen ve yöneticilerin görüşlerine göre yıldırma uygulayanların görevlerine ilişkin dağılımları Tablo 7’de verilmiştir. Araştırmaya katılan öğretmen ve yöneticilerden 149’u, yıldırma davranışı uygulayanların görevlerine ilişkin bilgi vermemiştir. Bu değişkende dağılım 198 kişi üzerinden değerlendirilmiştir.

Tablo 7. Öğretmen ve yöneticilerin görüşlerine göre yıldırma davranışları uygulayanların görevlerine ilişkin dağılımı.

Görev	Okul Müdürü		Müdür Yardımcısı		Öğretmen		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%
Okul Müdürü	3	50	-	-	3	50	6	100
Müdür Yardımcısı	13	68,4	1	5,3	5	26,3	19	100
Öğretmen	99	57,2	17	9,8	57	32,9	173	100

$$(x^2=2.17, p>.05)$$

Öğretmen ve yöneticilerin görüşlerine göre yıldırma davranışları uygulayan kişilerin görevlerine ilişkin dağılımı incelendiğinde, öğretmenlerin maruz kaldıkları toplam yıldırma eylemlerinin yarıdan fazlasının (% 57,2) okul müdürleri, % 9,8’i müdür yardımcıları, üçte biri ise (% 32,9) öğretmenler tarafından uygulandığı görülmektedir. Müdür yardımcılarının maruz kaldığı toplam yıldırma eylemlerinin üçte ikisinin (% 68,4) okul müdürleri, % 5,3’ünün müdür yardımcıları ve dörte biri (% 26,3) ise öğretmenler tarafından uygulandığı görülmektedir. Okul müdürlerinin maruz kaldıkları toplam yıldırma eylemlerinin yarısının (% 50) öğretmenler tarafından ve diğer yarısının da (%50) okul müdürleri tarafından uygulandığı görülmektedir. Yıldırma yapanların görevleri ile yıldırma uğrayanların görevleri arasında anlamlı bir ilişki bulunamamıştır ($x^2=2.17, p>.05$).

Sonuç ve Tartışma

Araştırmada, “Kendini gösterme ve iletişim”, “Sosyal ilişkiler”, “İtibara saldırı” ve “Yaşam kalitesi ve mesleki durum” boyutlarında yaşanan yıldırma eylemlerinde, okul müdürleri katılımcılarının algı puanlarının ortalaması, okul müdür yardımcılarının ve öğretmenlerinin algı puan ortalamasına göre daha yüksektir. Bu sonuç okul müdürlerinin, okul müdür yardımcılara ve öğretmenlere göre, belirtilen boyutlarda daha çok yıldırma eylemine maruz kaldıklarını göstermektedir. Okul müdürlerinin bu konuda daha yüksek algı puan ortalamasına sahip olmaları, okul içinde yaşanan yıldırmanın yanı sıra okul dışından veya okul müdürlerinin üstleri (örnek: ilçe milli eğitim ve ilköğretim müfettişleri)’nden gelen eylemlerini de değerlendirmelerinden kaynaklandığı düşünülmektedir.

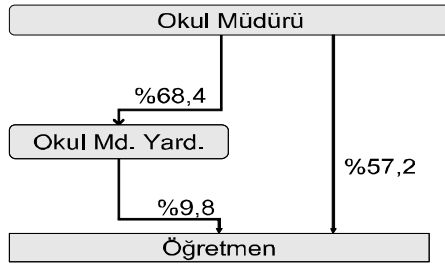
Anketin ikinci bölümünde yıldırma davranışlarının türü ve sıklığı sorulmuştur. Okul müdürleri bu bölümü cevaplarken, okul dışından gelen yıldırma eylemlerini de düşünmüşlerdir. Yıldırma davranışında bulunan kişilerin profili ise anketin üçüncü bölümünde yer almıştır. Bu bölüm sadece okul içindeki kişilerin seçilebileceği bir bölüm olduğundan, okul müdürleri okul dışından ve kendi üstlerinden gelen yıldırma eylemleri için, anketin bu bölümünde statü olarak en yüksek görülen okul müdürü şikkını işaretlemişlerdir. Bu nedenle, okul müdürlerinin maruz kaldıkları toplam yıldırma eylemlerinin % 50’sinin öğretmenler tarafından ve % 50’sinin de üstleri tarafından uygulandığı ifade edilebilir. Okul dışındaki yıldırıcılar ve baskı grupları da önemli rol oynamaktadırlar.

Bu sonuçlar, okul müdürlerinin maruz kaldıkları yıldırma eylemlerinin, sadece okul içinden olmadığını, okul dışından uygulanan eylemlerin de var olduğu şeklinde yorumlanabilir. Başka bir ifadeyle okul müdürleri bir taraftan okul içinde asları tarafından (yukarı doğru) yıldırma eylemlerine maruz kalırken diğer taraftan okul dışından üstleri tarafından (aşağı doğru) yıldırma eylemlerine de maruz kalmaktadırlar. Dunham, özellikle eğitim sektöründe çalışanların karşılaştığı stresin kaynaklarını, çalışanlar arasında meydana gelebilen olumsuz etkileşim ve iletişim olarak ifade etmektedir (Akt. Johnstone 1989: 5). Okul müdürlerinin, üstleri ve asları tarafından yıldırma eylemlerine maruz kalmaları, doğrudan stres ve olumsuz duygular yaşamalarına neden olur. Mikkelsen ve Einarsen (2002 a: 403), bireylerin negatif düşünce ve duygularının yüksek olması ya da başka bir ifadeyle karamsarlığa kapılması, bu bireylerin kendilerinin, diğerlerinin ve yaşadıkları olayların olumsuz yönlerine odaklanmalarını ve çevrelerindeki potansiyel tehditlere daha çok dikkat etmeye meyilli olduklarını, bu yüzden diğerlerinin davranışlarını, yıldırma olarak algılama ihtimallerinin daha yüksek bir düzeye tırmandığını ileri sürmektedirler. Aynı zamanda bu bireylerin, çevrelerine karşı olumsuz davranışlar sergilemeye yatkın olduklarını, dolayısıyla bu olumsuz davranışlar ve doğru iletişim kuramama, bu bireyleri potansiyel yıldırma kurbanı yapabildiğine dikkat çekmektedirler. Bunlara dayalı olarak okul müdürlerinin üstlerinden maruz kaldıkları (aşağı doğru) yıldırma dolay olumsuz duygulara kapıldıklarını ifade edilebilir. Bu olumsuz duygularla hareket eden bir okul müdürü aynı zamanda okul içindeki iletişimde girdiği kişilerle, doğru iletişim kurma yetisini yitirip onların davranışlarını da yanlış değerlendirir. Bu davranışları da

üstten gelen davranışlar gibi bir yıldırma eylemi olarak algılama olasılığı artar. Bunun yanı sıra, stres altında astlarıyla doğru iletişim kuramadığı için astlarına karşı yıldırma uygulama olasılığı da yükselir. Okul müdürü, üstü tarafından yıldırma eylemine maruz kaldığında (aşağı doğru), astı ile doğru iletişim kuramamasından dolayı astları ile yıldırma eylemleri yaşamaktadır. Bu eylemler aşağı ve / veya yukarı doğru olabilir. Ancak bu genelde aşağı doğru olmaktadır. Dolayısıyla okul müdür yardımcıları ve öğretmenlere, yıldırma eylemleri uygulamaya başlar. Bunun tersi de dolabilir, bir okul müdürü astları tarafından yıldırma eylemine maruz kaldığında (yukarı doğru), üstü ile doğru iletişim kuramamasından dolayı üstü ile de yıldırma eylemi yaşayabilmektedir. Bu durumun, savunma mekanizmaları çerçevesinde de incelenmesi mümkündür. Stresle baş etmede kullanılan stratejilerden birisi de yön değiştirmedir. Yön değiştirme, kişinin söz konusu duygu, düşünce ve davranışlarını hiç ilgisiz olmayan nesne veya duruma yöneltmesidir (Patronuna kızan memurun bu durumu eşine yansıtması örneğinde olduğu gibi) (Bacanlı, 2002: 86).

Bu çalışmada ulaşılan başka bir sonuç, ilköğretim okullarında meydana gelen aşağı doğru yıldırma eylemlerinin varlığıdır. Araştırma sonuçları, öğretmenlerin karşılaştıkları toplam yıldırma davranışlarının % 57,2'sinin okul müdürleri ve % 9,8'inin ise müdür yardımcıları tarafından uygulanmakta olduğunu göstermektedir. Bir başka ifadeyle, öğretmenlerin maruz kaldıkları toplam yıldırma eylemlerinin % 67'si üstleri tarafından (aşağı doğru yıldırma eylemi) uygulanmaktadır. Bunun yanı sıra, yine aşağı doğru yıldırma eylemleri olarak, müdür yardımcılarının karşılaştıkları yıldırma eylemlerinin % 68,4'ünün, okul müdürleri tarafından uygulandığı görülmektedir. Bu sonuçlar, ilköğretim okullarında meydana gelen yıldırma eylemlerinde, aşağı doğru yıldırma eylemlerinin küçümsenecek bir olay olmadığını göstermektedir. İlköğretim okullarında meydana gelen aşağı doğru yıldırma eylemlerinin toplam yıldırma eylemleri içindeki yeri şekil 1'de verilmiştir.

Şekil 1. Toplam yıldırma eylemleri içinde aşağı doğru yıldırma eylemlerinin oranı



ABD'de yapılan araştırmalar, yıldırmanın toplam yıldırma eylemleri içinde % 81'in üzerinde bir orana sahip olduğunu göstermektedir (Vandekerckhove ve Commers 2003: 42). Avrupa'da ise aşağı doğru yıldırmanın toplam yıldırma içindeki oranı % 60 olarak saptanmıştır (Yamada 2000). Bu çalışmada ise, ülkemizde ilköğretim okullarında görev yapan öğretmenlerin maruz kaldıkları

toplam yıldırmanın oranı % 67'dir. Ayrıca ülkemizde turizm sektöründe yapılmış olan araştırma sonuçlarında da Çalışkan (2005: 86) aşağı doğru yıldırma eylemlerinin özellikle yaşam kalitesi ve mesleki durum boyutlarında yaşandığını ve bu boyutlarda çalışan personelin, amir veya şeflerden daha fazla oranda yıldırma maruz kaldıklarını ifade etmektedir.

Tarhan (2004), üst düzey yönetim kademesinde bulunanların, işgörenlerini etkisiz hale getirmek, onları baskı altında tutmak için yıldırma yöntemini sıkça kullandıklarını ifade etmektedir. Avrupa'da yapılan araştırmalarda Quine (1999) tarafından % 57 ve Kistner (1997) % 47 olarak saptanmıştır (Akt. Vandekerckhove ve Commers 2003: 42). Bir başka araştırma 775 kişi üzerinde yapılmıştır. Bu araştırmada, yıldırma eylemlerini uygulayan kişilerin % 60'ının kurbanların daha üstü bir statüye, % 20'sinin eşit statüye ve % 20'sinin daha alt bir statüye sahip oldukları belirlenmiştir (Yamada 2000). Almanya'da işyerlerinde yapılan bir araştırmada ise, yıldırma eylemlerinin (%38.2) bir üst tarafından uygulandığı saptanmıştır (Arpacıoğlu 2003). Bu durum, aşağı doğru yıldırmanın daha yüksek bir orana sahip olduğunu göstermektedir. Aşağı doğru yıldırmanın Avrupa'da saptanan oranları, ABD'deki oranlardan düşük görünse de, Avrupa'da yapılan bu araştırmalarda aşağı doğru yıldırma oranının, diğerleri arasında en yüksek orana sahip olduğu görülmüştür. İngiltere'de yapılan araştırmalarda ise (Unison 1997; Rayner 1998), yıldırma vakalarının % 63'ünde tek bir yıldırmanın olduğu ve bunların % 83'ünün bir yönetici olduğu tespit edilmiştir (Akt. Vandekerckhove ve Commers 2003: 42).

İkinci neden, aşağı doğru yıldırmanın, diğer eylemlere göre daha çok olağan karşılanmasıdır. Diğer yıldırma biçimleri haksızlıkla nitelendirilirken, aşağı doğru yıldırma doğal karşılanır (Vandekerckhove ve Commers 2003: 43). Bu görüş, yıldırma eylemlerine şahit olan kişilerin bu eylemleri değerlendirirken, yıldırma maruz kalan işgörenler için "bunu hak etmiştir" yönünde bir değerlendirme yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Çünkü yıldırma eylemini uygulayan kişi daha üst bir statüye sahiptir ve ne yaptığını ve neden yaptığını çok iyi bilir düşüncesi hakimdir.

Üçüncü neden, aşağı doğru yıldırma eylemi yapan işgörene, şüphesiz ki konumu itibarıyla üst yöneticilere daha yakındır. Bu nedenden dolayı üst yöneticiler dahil olmak üzere örgütteki işgörenlerin çoğu, üst yönetime daha yakın olan yıldırmanın "masum" yüzüne inanır ve kurban üstün özelliklere sahip olsa da, haksız duruma düşer. Kurban bunu büyük bir içsel tepkiyle karşılayabileceğini çıkaramaz (Arpacıoğlu, 2003). Kurban ne kadar haklı olursa olsun, sonuçta yönetim kademesiyle olan uzaklık ve iletişim yoksulluğu nedeniyle, kendini yeterince ifade edemez. Kendini ifade etme fırsatına sahip olduğunda bile, yıldırma uygulayan kişinin, konumu itibarıyla kendini daha çok ifade etme şansına sahip olduğu açıktır. Bunun yanında Almanya'daki araştırmalar, yıldırma uygulayan kişinin tacizkâr davranışları tespit edilmiş olsa bile, bunların

sadece % 8.2'sinin işten çıkarıldığını göstermektedir (SFS Institute for Social Research 2002; Akt. Arpacıoğlu 2003).

Dördüncü nedeni ise, kurbanın hiçbir yerden destek alamamasıdır. Yıldırma maruz kalan kişiler bazen meslektaşlarından veya üstlerinden destek alarak bu durumdan kısa süre kurtulabilir veya daha az etkiyle atlatabilir (Mikkelsen ve Einarsen 2002a: 403). Bu bağlamda, diğer yıldırma biçimlerinde kurbanlar, meslektaşlarından veya üstlerinden yardım ve destek alma fırsatına sahipken, aşağı doğru yıldırma, kurbanın maruz kaldığı haksızlığın farkına varan ve yardım etmek isteyen meslektaşları da, yıldırma uygulayan üstten çekindikleri için olaya uzak kalmayı veya göz yummayı tercih edebilirler. Bunun sonucunda, kurban daha büyük bir çaresizlik içine itilmiş olur. Dolayısıyla kurban, maruz kaldığı eylemlerden daha yüksek bir derecede etkilenebilir.

Türkiye'de turizm sektöründe yapılan bir araştırmada yöneticilerin, personelin özellikle yaşam kalitesine ve mesleki durumuna karşı yıldırma yaptıkları saptanmıştır (Çalışkan, 2005: 94). Aynı araştırmada gelir seviyesi düşük personelin, gelir seviyesi daha yüksek personele oranla yıldırma daha çok maruz kaldığı saptanmıştır (Çalışkan, 2005: 97). Gelir seviyesi düşük olan çalışanların ast durumunda ve gelir seviyesi yüksek olan çalışanların ise üst durumunda oldukları düşünülürse, bu iki göstergenin her ikisinin de aşağı doğru yıldırma eylemlerinin göstergesi olduğu ifade edilebilir.

Ülkemizde aşağı doğru yıldırmanın diğer biçimlere oranının ABD'de ve Avrupa'dakinden düşük olması, toplumlar arasındaki etik kurallar ve toplumların kültürel farkından kaynaklandığı düşünülmektedir. ABD ve Avrupa'daki örgütlerde, farklı kültürlere sahip bireyler bir araya gelerek çalışmaktadırlar. Bu farklı kültürlerin bir araya gelmesi, işyerinde ortak bir çalışma kültürünü ortaya çıkarmaktadır. Bu kültürde ön planda olan, dostluklar ve gelenekler yerine daha çok iş ve bireysel performans hakim olmaktadır. Böylece örgütlerdeki bölüm şefleri, amirler veya üstler her şeyden önce kendi performansı olarak biriminin performansını düşünmekte ve bu prensiple çalışanlarıyla iletişim kurmaktadırlar. Ülkemizdeki örgütlerde ise, iş ve bireysel performans yerine, genelde informal ilişkiler ön plana çıkarılmaktadır. Bu durum, doğu toplumlarındaki ilişkisel benliğin bir yansıması olarak ele alınabilir.

Bu çalışmada varılan sonuçlarda yıldırma tipleri orantısal olarak birbiri ile karşılaştırıldığında, aşağı doğru yıldırmanın diğer yıldırma biçimleri arasında en yüksek orana sahip olduğu görülmektedir. Çalışma bu yönüyle ABD'de ve Avrupa'da yapılan tüm araştırmalarla paralellik göstermektedir. ABD ve Avrupa'da yapılan tüm araştırmalar, aşağı doğru yıldırma eylemlerinin miktarı değilse de diğerlerine oranla daha yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir.

Aşağı doğru yıldırma oranının diğer yıldırma biçimlerine göre yüksek olmasının nedeni bu yıldırma biçiminin diğerleri arasında farklı bir yere sahip olmasına ortam yaratmaktadır. Bu yüzdendir ki bilim çevreleri araştırmalarda bu

yıldırma biçimine odaklanmaktadır. Aynı zamanda bu yıldırma biçiminin yukarıda ifade edilen özellikleri dolayısıyla da, kurbanların üzerinde bıraktığı olumsuz etkileri, diğer biçimlerin kurbanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkilerden hem daha fazla hem de daha kalıcıdır. Yıldırma, kurbanlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkilere paralel olarak kurbanların çalıştığı kurumlarda da olumsuz etkiler bırakarak enerji ve zaman kaybına yol açmaktadır. Ancak söz konusu olan kurum eğitim kurumu olduğunda, ortaya çıkacak olan kaybın telafisi mümkün olmayabilir.

Öneriler

Bu çalışmada, ilköğretim okullarında görev yapan hem öğretmenlerin hem de yöneticilerin yıldırma maruz kaldıkları saptanmıştır. Bir okulda çalışan okul müdürü, okul müdür yardımcısı ve öğretmenlerin maruz kaldıkları yıldırma orantısız olarak birbirine karşılaştırıldığında, okul müdürlerinin, diğer çalışanlara göre daha çok yıldırma eylemlerine maruz kaldığı saptanmıştır. Bunun nedeni ise, okul yöneticileri hem okul içinde çalışanlar tarafından uygulanan hem de okul dışından (ilçe müdürleri, şube müdür yardımcısı, müfettişler, veliler, okul çevresi tarafında) uygulanan yıldırma eylemlerine maruz kalmaktadırlar. Bunun yanı sıra, öğretmenlerin maruz kaldıkları yıldırma eylemlerini biçim yönünden incelediğimizde, öğretmenlerin en çok okul müdürleri tarafından uygulanan yıldırma maruz kaldıkları görülmektedir. Bu duruma göre, yıldırma önlemek için aşağıdaki öneriler ileri sürülebilir.

1. Okul müdürleri, okul dışından kendilerine uygulanan yıldırma eylemlerini fark edip, bu eylemleri okul ortamına ve öğretmenlere yansıtmemelidirler.
2. Öğretmenlere eşit davranılmalıdır.
3. Okulda görev ve iş yükünün dağıtımında eşitlik sağlanmalıdır.
4. Okulda sosyal dışlama (izolasyon) olgusuna izin verilmemelidir.
5. Okulda görev yapan öğretmen ve yöneticiler arasında iletişimin daha çok güçlendirilmesi ve iletişim kanallarının sadece hiyerarşiye bağlı kalmaması sağlanmalıdır.
6. Okulda çalışanlar arasındaki sorunlar görmezden gelinmemeli ve en kısa sürede ve adil bir şekilde çözümlenmelidir.
7. Okulda çalışanlar arasında sosyal etkileşimi olumlu yönde arttırmak için okul içinde sosyal faaliyetlere yer verilmelidir.
8. Okulda yapılan ödüllendirmelerin haksızlık olarak algılanmaması için gereken çaba gösterilmelidir.
9. Okulda yaşanabilecek uzlaşmazlıkların çözümü için etik kurullar oluşturulmalıdır.

Kaynakça

- ARPACIOĞLU, G. (2003). İşyerindeki stresin gizli kaynağı: zorbalık ve duygusal taciz.. www.hrdergi.com (Erişim Tarihi: 23.09.2004).
- BACANLI, H. (2002). Gelişim ve öğrenme.6. Baskı. Ankara: Nobel yayınları.
- BALTAŞ, A. (2003). Adı yeni konmuş bir olgu: İşyerinde yıldırma. www.baltas-baltas.com/makaleler.asp?makaleid=166. (Erişim Tarihi: 25.8.2004)
- BÜYÜKÖZTÜRK, Ş. (2004). Sosyal Bilimler için Veri Analizi El Kitabı. Ankara: Pegem A yayınları.
- CHARLOTTE, R. (1998). Bullying at work survey report – UNISON (UK union) www.bullyinginstitute.org/home/twd/bb/res/unison.html#stats (Erişim ta-rihi 05.12.2005)
- CLARKE, J. (2002). Maymuncuk İşyerinde İletişim ve Politika. İstanbul: Mess Yayınları.
- ÇALIŞKAN, O. (2005). "Turizm işletmelerinde çalışanlara yapılan yıldırma davranışları. Yayınlanmamış Yükseklikisans Tezi. Mersin: Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇOBANOĞLU, Ş. (2005). Mobbing. İstanbul: Timaş Yayınları.
- DAVENPORT, N; SCHWARTZ, R. D; ELLİOTT, G. P. (2003). Mobbing:İşyerinde duygusal taciz. (Çev. Osman Cem ÖNERTOY), İstanbul: Sistem Yayınları.
- FIELD, T. (2004). Bullying in a public sector organisation being privatised. www.bullyonline.org/personal.htm. (Erişim Tarihi: 25.5.2004).
- JOHNSTONE, M. (1989). Stres in teaching. Midlothian: Lindsay Ltd.
- MIKKELSEN, E. G ve EINARSEN, S. (2002 a). Relationships between exposure to bullying at work and psychological and psychosomatic health complaints: The role of state negative affectivity and generalized self-efficacy. Scandinavian Journal of Psychology, 43, 397-405.
- _____ (2002 b). Basic assumptions and symptoms of post-traumatic stres among victims of bullying at work. European Journal of Work and Organizational Psychology, 11 (1), 87-111.
- Milli Eğitim Bakanlığı APK Kurulu Başkanlığı. (2004). Milli Eğitim İstatistikleri. Ankara: Devlet Kitapları Müdürlüğü Basımevi.
- TARHAN, N. (2004).Psikolojik savaş;yıldırma www.ailem.com/templates/news/detail/detail11.asp?id=6801(Erişim Tarihi: 20.05.2004).
- VANDEKERCKHOVE, W. ve COMMERS, M.S.R. (2003). Downward workplace mobbing: a sing of the times? Journal of Business Ethics, 45(1),41-50.
- YAMADA, C. D. (2000). The phenomenon of "workplace bullying" and the need for status-blind hostile work environment protection.Georgetown Law Journalwww.workdoctor.co /press/hrexec.html (Erişim tarihi 02.02.2005).
- ZAPF, D. (1999). Organizational, work group related and personal causes of mobbing / bullying at work. International Journal of Manpower, 20, 70-85.

The Course of Mobbing Experienced by School Teachers and Principals

Assist.Prof.Dr. Necati CEMALOĞLU*
Abbas ERTÜRK**

Abstract: The aim of this study is to determine the course of mobbing experienced by primary school teachers and administrators. The research utilizes a screening model and involves 347 school teachers and administrators working in 16 different primary schools in 4 different central districts in Ankara in the 2004-2005 academic year.

The study calculates frequency (f), percentage (%), Chi-Square (χ^2), and one-directional variance analysis (F). The results of the study show that school principals experience mobbing more frequently than vice principals and teachers, especially in the domains of "Proving Oneself and Communicating", "Social Relationships", "Attack on Respectability", and "Quality of Life and Professional Status". The study also demonstrates that 57,2 % and 9,8 % of all mobbing acts experienced by teachers are committed by principals and vice principals respectively. The study indicates that 67 % of all mobbing actions teachers experience are downward mobbing actions and that 68,4 % of all vice principals are also subjected to mobbing by school principals.

Key Words: Downward mobbing, emotional abuse, psychological terror, workplace terror

* Gazi University, Faculty of Education, Department of Educational Sciences / ANKARA
necem@gazi.edu.tr

** Yenimahalle Anatolian Technical and Industrial Vocational High School / ANKARA
abbas_erturk@mynet.com

Проблема терроризации учителей со стороны администрации школ

Пом. Доц. Доктор Нежати ДЖЕМАЛОЛУ*
Аббас ЭРТЮРК**

Резюме: Цель данного анкетирования - определить тенденцию запугивания и несправедливого отношения к учителям школ со стороны зам.директоров и директоров. В ходе работы были проанкетированы учителя и администрации школ в 4-ех центральных районах Анкары в 2004-2005 учебном году. Путем сканирования данных выведены следующие основные категории, по которым учителя подвергаются несправедливому отношению: «проявление личностных и профессиональных качеств», «социальный статус», «подрывание авторитета», «уровень жизни и должностное положение». В 57,2% случаев - со стороны директоров, в 9,8 %- со стороны зам.директоров, что является терроризацией «сверху вниз». Зам. директора в свою очередь, в 68,4% случаях подвергаются угнетениям со стороны директоров школ.

Ключевые Слова: притеснение прав «сверху вниз», психологический террор, терроризация на рабочем месте

* Университет Гази, Факультет педагогических дисциплин, Отделение Педагогических знаний / г. АНКАРА
necem@gazi.edu.tr

** Техническо-индустриальный профессиональный лицей / г. АНКАРА
abbas_erturk@mynet.com

16. Yüzyılda Ayıntab Sancağında Zaviyeler ve Mali Kaynakları

Yrd.Doç.Dr. Metin AKİS*

Özet: Devletlerin siyasi ömürleri sosyal kurumlarının durumları ile çok yakından ilgilidir. Zaviyeler, Osmanlı Devletinden önce kurulan ve onun süresince de var olan, günümüze kadar ulaşmış olan kurumlardır. Toplum hayatında hayrı, hoşgörü ve yardımlaşmanın örneği olan bu kurumlar aynı zamanda mali ve yönetsel açıdan yarı otonom kurumlar olmuşlardır.

Anahtar Kelimeler: Zaviyeler, Ayntab Zaviyeleri, müteveli, vakıf

Giriş

Osmanlı sosyal hayatı çeşitli özellikler içermekteydi. Bunlardan biri de, manevi temellere dayalı olmak üzere halkı koruduğuna, temizlediğine, manevi olanla maddi dünyayı birleştirdiğine inanılan zaviyeler idi.

Osmanlı toplum hayatının en önemli kurumlarından biri olan zaviyelerin kuruluşu, mekânsal organizasyonu, mali kaynakları, sosyal hayatı etkilemedeki rolleri, Osmanlı toplum yaşamında paylaşılan dini ve fikri düşüncelerin içerisindeki yeri, bir kurum olarak idareleri ve nesilden nesile geçirmiş oldukları değişim öteden beri öğrenilmek istenmiştir.

Bu çalışmamızda Ayntab Sancağına ait tapu tahrir kayıtları ve şer'îye sicilleri kullanılmak suretiyle 16. yüzyıl'ın ikinci yarısında Ayntab Sancağındaki zaviyelerin durumları aydınlatılmaya çalışılmıştır.

A- Osmanlı Devletinde Zaviyeler

Beylikler döneminde ve Osmanlının ilk dönemlerinde zaviyelerin düzenli mali kaynaklara sahip oldukları düşünülemez. Bu dönemde muhtemelen tarıma elverişli olmayan yerleri tarım alanı haline getirmek suretiyle, veya hayvan, tohum vb. gibi malları diğer dervişlerle ortaklaşa kullanmak suretiyle gelirlerini temin etmekteydiler. Kısmen de inançlı hayırsever Müslümanların verdikleri sadaka ile hayatlarını devam ettirmekteydiler. Daha sonra sadaka almanın, sofiyane bir yaşantı için İslâm'da doğru görülmemesi nedeniyle, zaviye kendi gelirlerini oluşturmayı tercih eder duruma gelmiştir.

* 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü / KİLİS
metinakis@hotmail.com

Özellikle emirler ve padişahlar zaviyelere mal ve mülkler vakfetmişlerdi. Bu vakıflar bazen terkedilmiş (mevat) arazilerden oluşabildiği gibi, devletin toplayacağı vergilerin de zaviyelere ödenmesi, yaygın olarak uygulanmış gelmiştir. Bazen zaviyelerde görev alan şeyh veya hizmetkârlarla birlikte, zaviyelerle ilişik köylüler bile olağanüstü vergiler anlamına gelen, avarız-ı divâniye'den muaf tutulmuşlardır. Bu muafiyet sadece zaviye ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda zaviyelere hizmet eden köylüleri de kapsamıştır.¹

Osmanlı toplumunda zaviyeler ile halk kesimleri arasında sıkı bağlar söz konusuydu. Kırsal kesimde yaşayan göçebe halkın tekke ve zaviyeler ile olan bağlantısı, yerleşik olan şehirli ve köylüye göre daha fazlaydı. Bunun nedeni, göçebe grupların hayat tarzlarından kaynaklanan kültürel özelliklerinin, “*abdâl*” adı verilen ve Osmanlı'dan önceki dönemlerden beri Anadolu'da göçebe gruplara dini yaşantıyı telkin eden kişilerle uyum içinde olmasıdır. Osmanlı döneminde de abdallara savaşa katılmaları karşılığında toprak veriliyor, onlar da elde ettikleri topraklara zaviyelerini inşa ediyorlardı. Bu dervişleri Ö.L.Barkan “*Kolonizatör Türk Dervişleri*” olarak tanımlamakta, dervişlerin yaşantıları ile Osmanlı Devletinin fetih politikaları uyum içerisinde ilerlemekteydi. Bir nevi devlet temsilcisi olarak, yeni ele geçirilen topraklarda yerleşerek etraflarında köylerin oluşmasına imkân hazırlayan bir obje konumuna gelmekteydiler. Devlet ile tarikatların çıkar ilişkisi devam ettiği müddetçe, dervişler faaliyetlerinde serbest kalıyor, hatta ilk padişahlar bizzat zaviyeler kurarak, yenilerinin kurulması için de zaviye şeyhlerine ayrıcalıklar tanıyorlardı.² Bu zaviyeler, Osmanlının Anadolu ve Balkanlardaki yönetiminin kurumsallaşmasında önemli yer tutmuşlardır. Osmanlı Devleti fetih gayelerini gerçekleştirmeye çabalarken, ülke içindeki zaviyeler dervişlerin toplandığı, maddi ve manevi hizmetlerin ifa edildiği yerler olmuştur.³

Osmanlı döneminde özellikle 16. asır'a ait vakıfların kayıtları, genel olarak tahrir defterleri içerisinde yer alan vakıf tahrirleri arasında görülmektedir. 1590'lara kadar düzenli kayıtlar halinde tutulan bu defterler, zaviye vakıflarının gelir kalemleri hakkında standart bilgiler içermektedir. Burada zaviyenin adı, zaviyedatların adları, zaviyeye vakıf olarak bağlanan ve tahrir mantığı içerisinde tahmini vergi gelirlerinin ne oranda ve hangi kaynaktan olduğu, taşınır ve taşınmaz kaynakların tümü yazılmaktaydı. Tahrir işi ile görevlendirilen emin, defteri yazarken, zaviyedardan ve vakıf mütevellilerinden yazılı belgeler veya şahitlikler istedikleri görülmektedir. Zaviyelerin faaliyetleri ise çok ayrıntılı bir şekilde Darüs'saade ağasının denetimi altında bulunan defterlere kaydedilmekteydi.⁴

Osmanlı Devletinde zaviyeler bir ihtiyaca cevap vermek için olarak kurulmuştu. Zamanın ekonomik ve sosyal şartları dini ve politik cereyanların neticesi olarak her tarafta zaviyelerin kurulması, hayatın bu zaviyeler etrafında örgütlenip güçlü ve manalı kılınması mümkün olmuştur.⁵ Osmanlı ülkesinde han veya kervansaray bulunmayan yerlerde, zaviyeler bu ihtiyacı karşılamaktaydı. Yolcular zaviyede gecelemede ve buranın mutfağında pişen yemeklerden gece- gündüz yemektedirler. Hatta bu zaviyeler her hangi bir güvenlik tedbirleri olmamasına rağmen, zaviyedeki dervişlerin manevi güçlerinden dolayı soyguncuların çekindikleri yerler idi.⁶

Osmanlı tahrir defterlerinde zaviyelerin mali kayıtları yazılırken o zaviyenin hangi tarikata ait olduğu yazılmamaktaydı. Bu nedenle herhangi bir zaviyenin, Nakşibendi, Rifai veya Kadiri vs. olduğu bu defterler üzerinden ayırt edilmemektedir. Bunun nedeni bu tarikatların henüz 16. asırda Anadolu'da gelişme ve yayılma döneminde olduklarını göstermektedir. Anadolu'da daha eski geçmişe sahip vakıflardan olan Mevlevilik ve Bektaşilik gibi tarikatlar ise bu defterlerden kolayca ayırt edilmektedirler. Aynı zamanda 16.-19. asırlar arasında zaviyelerin tarikatlara nazaran daha aktif müesseseler oldukları görülmektedir.⁷

B- Ayıntab Zaviyeleri ve Mali Kaynakları

a- Demirci Zaviyesi

Ayıntab zaviyeleri genellikle velilerin adıyla veya bu zaviyenin kurucusu olan derviş ailesinin adıyla anılmaktaydı.⁸ Bu hususta veli adları ile anılanlara Dülük Baba ve Çomak Baba zaviyeleri örnek olarak gösterilebilir. Kurucu ailenin adıyla anılanlara ise Demircioğlu Zaviyesi örnek verilebilir.

Ayıntab sancağında zaviyelerin gelirlerinin bir kısmı eskiden Mısır Memlukluları hükümdarı Sultan Gavri vakıflarına tahsis edilen gelirdendi. Sancakta tahrirler yapılmaya başlandığında tıpkı Sultan Gavrinin adına daha önceden bağışlanmış olan vakıflar aynı amaç için, yani vakıf maksadıyla bu kez zaviyelerin giderlerini karşılamaya kullanılmıştır. Bu husus genel manada Osmanlı tarafından savunulan "Derviş İslâmı" düşüncesinin bir neticesi sayesinde gerçekleşmiştir. Alicenap ve hayırsever sultanlar böylelikle toplumun özlemine çektiği isteklere cevap vermiş olduklarını düşünmüşlerdir.⁹

Ayıntab Sancağında zaviyelere gelir getiren kaynakların tümü kırsal kesimden elde edilmekteydi. Bunlar köylerden ve mezralardan oluşan mali kaynaklardı. Zaviyenin ilk kurucusu Ahi Mümin'in adının önündeki *Ahi* kelimesine bakarak bu şahsın bir meslek zümresine mensup olduğu ve zaviyenin adının

da *Demürçi* olmasından dolayı Ahi Mümin'in Demirci mesleğinin piri veya üstadı olduğu ihtimal dahilindedir.

16. asrın başları Ayntab Sancağında eski dönemlere ait hükümler ailelerin tekrar Osmanlı döneminde de sivrilmeye başladığı tarihlerdi. Özellikle 1540-1541 yıllarına ait mahkeme kayıtları yörenin “derviş düzenini” savunacak türden kararlar aldığını göstermektedir. Bunlardan birinde Kurban Baba türbesinde, bu türbenin yerini bulan ve kandil yakma hakkını kendisinde gören Derviş Hüseyin'e Kara Abdal Zaviyesinin şeyhi tarafından, burada kandil yakma hakkının kendilerinde olduğu iddiası ortaya konmuş, sonuçta tabiri caizse Peirce'in deyimıyla, “toz olması” karşılığında ona üç altın ödenmişti.¹⁰

Demircü zaviyesi Ayntab Sancağındaki en zengin mali kaynaklara sahip zaviye idi. Gelir kaynaklarından bir tanesi Gercayın köyü idi. Vergi gelirleri toplamı 10.430 akçe olan bu köyün geliri **kırat**¹¹ cinsinden hisselerle ayrılmıştı. Hepsisi 24 kırat olan bu hisselerin 12 kıratı has, diğer 12 kıratı ise Demürçi zaviyesine ödenmekteydi. Zaviyenin bu hisse karşılığında payı 5.215 akçe idi. Tahrir defterinde geçen ifadeye göre *Hisse-i vakf-ı Ahmed bin Hacı Kasım bin Hacı Mehmed bin Ahi Mümin* zaviyenin ilk kurucusunun “Ahi Mümin” meslek loncalarından birine ve muhtemelen demirci mesleğine mensup bir esnaf olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda 950H./1543M. tarihinde zaviyenin vakıf gelirlerini alan Ahmed'in dördüncü göbekten vakfın idarecisi olduğu düşünülürse, bu tarihten geriye doğru gidildiğinde zaviyenin varlığının en azından Osmanlı döneminden önceye tekabül ettiği, hatta bu tarihin 100-150 yıl kadar eskiye kadar varıp, zaviyenin 15. yüzyılın başlarında yapılmış olabileceği tahmin edilebilir. Yine tahrir defterinde **eş-şehir Demürçi ala zaviye** ifadesi zaviyenin şehir sınırları içerisinde olduğunu göstermektedir.¹²

Zaviyenin zengin mali kaynaklara sahip olması genel olarak zaviyelerden daha fazla teknik ve ekipman kullanımını mümkün kıldığı varsayılabilir. Özellikle şehirde bulunması şehirli halkın daha fazla ziyaret etmesini ve hizmet, zikir halkalarına katılmak bakımından daha popüler olmasını sağlamış olmalıdır. Zengin zaviyelere mahsus olan tevhidhane, hamam, ahır v.b. kalabalık misafir ağırlamaya uygun mekânların da bu zaviyede olabileceğini göstermektedir.

Demürçi zaviyesinin diğer bir geliri de aynı zaviyenin şeyhi olan Hacı Kasım oğlu Ahmed'in mülkü olan Kara-Kuyu Köyünden alınan 2.950 akçe,¹³ Geneyik Köyü yakınlarındaki Kargüdan Mezrasından 1.558 akçe gelir elde etmekteydi.¹⁴ Daha önce Sultan Gavri vakfı olan Mazvud Köyü yakınlarındaki Yağluca Mezrasından 1.120 akçe,¹⁵ Sultan Gavri vakıfları arasında

sayılan ve Orul Köyü sakinleri elinde bulunan Kantara Mezrası'ndan 500 akçe, ¹⁶ Sarut Köyü sakinlerinin elinde bulunan Bel-Sekisi veya Bey-Sekisi Mezrasından bu mezranın gelirinin tamamı olan 250 akçe, ¹⁷ Tel-Beşir Nahiyesine bağlı Güneysi Köyü'nden aynı zamanda Sultan Gavri vakıfları arasında bulunan vergi gelirlerinden 2.000 akçe, ¹⁸ yine Tel-Beşir Nahiyesine bağlı ve Sultan Gavri vakıfları arasında bulunan Sazlı Köyünden 2.720 akçe, ¹⁹ Tel-Beşir Nahiyesine bağlı Kafircik Mezrasından padişah hasları ile müşterek 12'şer kırat olarak paylaştıkları gelirden zaviyenin payına 417 akçe düşüyordu.²⁰ Nehrü'l-Cevz Nahiyesine bağlı Bahâ'üd-din Burcu Köyünün hukuku şer'iyesi olan 1.500 akçe, ²¹ yine aynı nahiyeye bağlı Battal-Öyüğü Köyünden 5.172 akçe²² vergi gelirinden pay almaktaydı.

Demirci zaviyesine 950H./1543M.'de devlete ait vergi gelirlerinden ödenen miktar 18.187 akçe tutmaktaydı. Bu miktar aynı yıl içerisinde tüm zaviyelere devletin ödediği miktar olan 47.332 akçenin %38.4'üne denk gelmektedir. Bir başka deyişle devlet Demirci zaviyesine tüm Ayıntab Sancağındaki bütün zaviyelere ayırdığı paranın 1/3'ünden fazla miktarda parayı Demirci zaviyesine ödemekteydi.

b- Dülük Baba Zaviyesi

Dülük Baba zaviyesi Demirciler Zaviyesinden sonra en zengin olanıdır. Zaviyenin geçmişi muhtelif rivayetlere beraber çok eskiye dayanmaktadır. Bunlardan ilki Hz.Muhammed zamanına, onun sahabelerinden Davud'un burada şehit olması ve Dülük Köyünde metfun olması şeklinde anlatılmaktadır.²³ Davut'un muhtemelen zaman içerisinde kaybolan mezarı, Maraş'tan Ayntab'a ticaret maksadıyla gelen bir tüccarın katırları ile yola devam ederken Dülük civarında yolunu kaybetmesi üzerine çaresizliğe düşmesi ve bu arada uykuya dalarak rüyasında şeyhi olan Abdulkadir Geylaniden manevi işaret talep etmesi üzerine şeyhinin kendisine değil de burada yatan Davud Ejder'e dua etmesini ve burada onun mezarının olduğunu bildirmesi ile tüccar uyanır ve daha sonra yolunu bularak Ayıntab'a gelip ticaretini yaptıktan sonra buraya bir türbe yaptırır ve türbede sonsuza kadar mum yanıp gelip geçenlere yol göstermesi için mum yakılacak vakıf bağışlarını da yaparak burayı bir zaviyeye dönüştürmüştür.²⁴

Diğer bir rivayet de ise; Yavuz'un Mercidabık ovasına Memluk ordusu ile savaş yapmak üzere yöneldiğinde Dülük Baba adlı bir şeyhin ona zaferi müjdelediğinden²⁵ bahsedilmektedir. Neticede Yavuz Memluklerle giriştiği savaşı kazanır. İstanbul'a geri dönüş yolu üzerinde tekrar Ayıntab'a uğrar ve kendisine bu müjdeyi daha evvelinden vermiş olan şeyhi görmek ister, fakat şeyh artık hayatta değildir ve Yavuz'da onun adını yüceltmek ve kıyamete kadar

baki kılmak için yüksekçe bir türbe yaptırır²⁶ ve türbeyi bir zaviyeye dönüş-türmek suretiyle buraya çeşitli vakıflar bağışlar. Anlatılan öykülerin zamanı mevzusu açısından aralarında farklılıklar olması, Peiers'in deyimini ile ille doğru olmasına gerek yoktur. "Bu öyküler, halk söylencelerinde bulunabileceği gibi, ünlü sufi bilginlerin anlattığı menkıbelerde de bulunabilecek sınamalar, kerametler ve sıradan insan inancından oluşan, çoğunluğun paylaştığı bir anlatı repertuarına dayanmaktadır."²⁷

Dülük bu olaydan sonra daha da gelişir ve buradaki zaviyenin manevi nüfuzundan dolayı cazibe merkezi haline gelir.²⁸ Dülük köyü muhtemelen savaşlar ve doğal afetler nedeniyle tarih içerisinde birkaç kez nüfusunun tümünü kaybettiği düşünülebilir. Ashab'dan Davut'un da Dülük Baba Köyü civarında metfun olması burada temelleri belki de İslami dönemler öncesine giden bir manevi çizginin İslami dönemlerde de hayır kurumu ve zaviye düşüncesi içerisinde yaşatılmasını sağlamış olmalıdır. Yavuz ile ilişkilendirilen rivayetler ise belki de buranın zaviyedarına geleneklere uyararak, Dülük Baba denmesinden kaynaklanmış olabilir. Her halükarda zaviyenin burada kurulmuş olması köyün her yönden gelen nüfus için bir cazibe merkezi olmasını sağlamış olmalıdır. Zaten zaviyelerin vergi muafiyeti de dini sebeplerle değil buradan gelip geçen yolculara yani "ayende ve ravende'ye" verilen hizmetler nedeniyle olmuştur.²⁹ Şarkıyan Cemaati adı verilen ve Ak-Koyunlu taifesine mensup konar-göçerler de burada kışlamaktaydılar.³⁰

1540-1541 tarihleri arasında zaviyenin şeyhi Seyyid İsmail'in oğlu Seyyid Şemseddin idi.³¹ Evliya Çelebi Dülük Baba zaviyesini anlatırken bu zaviye şeyhinin Bektaşî Melamiyunundan olduğunu yazmaktadır.³² Yine şer'îye sicillerinden öğrendiğimize göre 956H.'de Dülük Baba Zaviyesi vakfının mütevellisi Sadık bin Bali Sadık isimli şahıstı.³³

Dülük Baba zaviyesinin 950H./1543M.'de gelir kalemlerinden biri diğer adı Zülkadirli Mezraa olan Sam Mezraa idi.³⁴ Bu mezranın tüm vergi geliri olan 5.185 akçe Dülük Baba zaviyesine ödeniyordu.³⁵ Bir diğeri de Başkendi Köyü idi. Bu köyün bütün vergi gelirlerinin tamamı Dülük Baba vakfına gelir olarak ödenmekteydi. Bu rakam ise 3.010 akçe tutuyordu.³⁶ Bu köyde yer alan 1.000 tiyeklik bağ Abdullah'a senelik 20 paraya vekalet usulü ile icara verilmişti.³⁷ Çağırğan Köyünün 2.424 akçe olan vergisinin ¼'ü yani 6 kırıatı olan 660 akçe.³⁸ Saru-Boğasak yakınındaki Koca-Kendi Mezrasından 845 akçe.³⁹ Bir diğer vergi geliri kaynağı Dülük Köyü yakınlarındaki Hacı Bekir Mezrasından 600 akçe.⁴⁰ Dülük Köyü yakınlarındaki Siryelik veya Sirkelik Mezrasından vergi gelirlerinin tamamı olan 700 akçe, ⁴¹ Okçu-oğlu-Öreni Mezrasından 350 akçe, ⁴² Porys Mezrasından 150 akçe ödenmekteydi.⁴³

950H./1543M.'de Dülük zaviyesi için ödenen toplam miktar 10.655 akçe tutuyordu. Bu miktar toplam olarak zaviyeler adına devlet tarafından ödenen paranın %22.51'ine tekabül etmekteydi.

Zaviyelerin veya içerisinde bulunduğu külliyeinin önemli gelir kaynaklarından biri de hiç şüphesiz eğitim faaliyetlerine verdikleri katkı idi. Bu türden katkıları sağlayan zaviyelerden biri de Dülük Baba zaviyesi olmalıdır. Zaviyenin bulunduğu köy halkından olan Kalender bin Kurd Evasıt-ı Rabi'ül-evvel 956H./8 Nisan 1549'da Ayıntab mahkemesine gelerek zaviye mütevellisi Gazi bin Miyas huzurunda dört yıl boyunca zaviyenin mescidinde **şakirtlik** (öğrencilik) yaptığını ve her yılı için 15 paradan, Dülük Mescidine toplam olarak 60 para borcu olduğunu mahkeme kayıtlarına yazdırmıştır.⁴⁴ Muhtemelen Kalender, eğitimini almak için ödenmesi gereken parayı ödemekte zorluk çekmiştir. Zaviye de ekonomik faaliyetlerinin ve dolayısıyla da hizmet sürecinin devam etmesi için bu parayı ondan talep etmiştir. Paranın nakdi olarak kayıtlara geçmesi ve başka türden ödeme (hizmet, ürün v.s.) şeklinin yer almaması, bu borcun gerçek borç olarak algılandığını göstermektedir.

c- Hacı Baba Zaviyesi

1540-1541 yılları arasında zaviyede Seyyid İsmail şeyhlik yapmaktaydı. Yukarda geçtiği gibi Dülük Zaviyesi şeyhi olan oğlu Seyyid Şemseddin ile aynı anda farklı zaviyelerin şeyhi konumunda idiler.⁴⁵ Gelir bakımından daha az kaynağa sahip olan Hacı Baba zaviyesine babanın şeyh olması ilginçtir. Muhtemelen öncelik babaya ait olmalı idi. Böyle olmadığına göre farklı değerlendirmeler olduğu muhakkaktır. Belki Seyyid İsmail için fakir zaviye daha az yoğun tempo anlamına gelmekteydi. Kısmen bir emeklilik gibi düşünülmüş olabilir. Veya Hacı Baba Zaviyesi daha eski bir geçmişe sahip olabilir. Daha sonra aile Dülük Baba Zaviyesinin şeyhliğine atanmış olabilir. Yeni zaviyenin şeyhi de halihazırda görev yapan bir şeyh olamayacağına göre Seyyid Şemseddin, Dülük Baba Zaviyesinde görevlendirilmiş olabilir.

950H./1543M. tarihli 373 numaralı Ayıntab Livası Mufassal Tahrir Defteri'ndeki kayıtlar arasında bu zaviyeye ait kayıtlar da bulunmaktadır. O nedenle zaviyenin tarihi Osmanlının bölgeyi ele geçirdiği dönemlere veya daha eskiye dayanmaktaydı. 950H./1543M. Tarihli mufassal tahrir defterinde Ayıntab şehir merkezinde Hacı Baba adıyla ayrı bir mahalle kaydı bulunmamaktaydı. Ama 980H./1572-73M.'de Ayıntab şer'iyeye sicillerindeki kayıtlara göre artık ayrı bir mahalle Hacı Baba olarak adlandırılmaktaydı.⁴⁶

Zaviye şeyhliklerinin ekserisi eskiden beri o zaviyeyi kurmuş olanların elinde evlatlık vakıf olarak bulunmakla beraber, zamanla evlatların neslinin devam

etmemesi yani münkariz olması ile veya şeyhlerin yolsuzluklarının görülmesi nedeniyle yerlerine başkalarının tayin edildiği de olmaktadır. Bu durumda vakıf evlatlık statüden çıkmak suretiyle bir “amme vakfı” haline gelmekteydi.⁴⁷ Bu şekilde cereyan eden bir olaya Ayıntab sicillerinde rastlamaktayız. Buna göre;

10 Şevval 1013H./1 Mart 1605M. tarihinde divan-ı hümayun’dan Ayntab mahkemesine gelen bir fermanla “Hacı Baba zaviyesine mütevellî olan Mehmed nam kimesne kendü hevasında olmağın, yeri hali ve hidmeti muattal kalmağın, yerine iş bu rafi-i şah-i hakani Ahmed her vechile dindar mukaddem ve müstakim olduğundan, gayri hidmet-i tevliyet uhdesinden gelmeğın, kıdvet’ül-kuzat vel Müslimin vilayet-i mezburun kadısı Mustafa zide fazluhu her vechile müstehaktır deyu arz itmeğın, sadaka idub buyurub sadet-i eyyamı ve hüccet-i ğayeti virdüm ve buyurdum ki, varub zaviyeyi mezbureye mütevellî olub, hidmet-i luzumeye mer-i ve muz’a kılduktan sonra bundan akdem, vakf-ı mezbureye mütevellî olan tevcihle mansıb kılasız...bu dahi ol vecihle mazruf olub ol babda hiç ahde mani ve zafi? Olmaya şöyle bilesiz alamet-i şerife itimad kılasız.”⁴⁸ diye yazılmıştır.

Buradan anlaşıldığına göre zaviyenin eski mütevellisi olan Mehmed çeşitli nedenlerle bu işi hakkıyla ifa edememektedir. Kadı Mustafa’nın da muvafık dilekçede bulunması nedeniyle Ahmed’in bu iş için daha uygun olduğu ortaya konmaktadır.⁴⁹ Gerçi “her yönüyle dindar ve mukaddem ve müstakim” ifadeleri çok şeyleri açıklar niteliktedir. Dindar ifadesinin o günlerin Osmanlı toplumunda ne şekilde algılanmış olduğunun daha detaylı araştırmalara ihtiyacı vardır.

Ama en azından selefine göre tercih konusu olması, selefine ait resmi görüşün şüphelerini de ortaya koymaktadır. Mukaddem kelimesi; muhtemelen mesleki hiyerarşide üstünlüğünü ortaya koymak için kullanılmış olmalıdır. Ama müstakim ile anlatılmak istenen her halde çok daha derin anlamlar taşıyordu. Bu anlam ise Sünni veya Şii İslam arasında Osmanlı İmparatorluğunun tavizsiz bir şekilde savunucusu olduğu, Sünni İslâm’ı desteklediği izlenimi vermektedir. Çünkü bu dönemde, hele sosyal karmaşanın da hakim olduğu bir ortamda Osmanlı fakihlerinin Rafizi olarak adlandırdıkları, Sünni olmayan teşekküllerin, özellikle zaviyeler etrafında toplanmış olabileceklerine dair örnekler de rastlanmaktadır.

Zaviyeye gelir olarak bağışlanmış bir yer de Güllüce ile Rum Evlek köyleri arasında kalan **Serkenos** mezraa idi. Burası “Mezraa Serkenos vakf-ı zaviye-i Hacı Baba tamamen” ifadesi ile bütün geliri Hacı Baba Zaviyesine bağışlandığı bildirilmektedir.⁵⁰ Bu mezranın gelir vergi geliri olan 6.000 akçe

1/8 oranında vergi alınmak suretiyle (Kısm-ı mine's-sümün) Hacı Baba Zaviyesine bağışlanmıştır.⁵¹ Bu rakam toplam olarak zaviyelere ayrılan paranın %12.67'sine tekabül etmekteydi.

d- Ardıc Baba Zaviyesi

Ardıc Baba zaviyesine gelir getiren yerlerden biri Söğütlüce Köyü ahalisinin elinde bulunan ve daha önce Sultan Gavri vakıfları arasında yer almasına rağmen Osmanlı döneminden sonra bu zaviyenin ihtiyaçlarına tahsis edilen Erüklüce Mezrasından, mezranın tüm vergi gelirlerini ihtiva eden 3.310 akçe olarak ödenmekteydi.⁵² Bu rakam toplam olarak Ayntab zaviyelerine devletin vergi gelirleri arasından ayrılan miktarın %6.99'una tekabül ediyordu.

e- Şeyh Muslihü'd-din Zaviyesi

Zaviyenin tek gelir kaynağı Tel-Başir nahiyesine bağlı Sarud Mezrası Köyü'nden 2.670 akçe gelir almaktaydı.⁵³ Bu rakam toplam olarak devletin Ayntab zaviyeleri için ödediği miktarın % 5.64'üne tekabül etmekteydi.

f- Çomak Baba Zaviyesi

Tel-Başir Nahiyesine bağlı Kara Çomak Köyünde bulunan Çomak Baba Zaviyesi muhtemelen bulunduğu köye de ismini vermişti. Anadolu'da bazı zaviyeler daha önce meskun olmayan yerleri de iskâna açıp burada halkın yerleşmesinin vesilesi olmuşlardır. Bu yönüyle zaviyenin bulunduğu köyler yerleşim alanı olarak en azından dini ve mistik nedenlerle cazibe merkezi olmuştur. 950H./1543M.'de Çomak Köyünde toplam olarak 9 hane kayıtlı idi. Bunlardan en az 3 aile ikisi hizmetkâr ve bir tanesi de fakih olarak köyde zaviye ile irtibatlı görevleri ifa etmekteydiler. Geriye kalan 6 hane ise normal çift ve bennak sahipleri olarak köyde ikamet etmekteydiler. Muhtemelen zaviye çalışanları haricinde kalan halk da tarımla uğraşarak zaviyenin gelip geçen yolcular için her zaman mutfağını açık tutmasından dolayı, mutfak için erzak teminine çalışmakta, yani kendi çaplarında meyve-sebze ve tahıl üretmekte veya bu ürünleri para karşılığında zaviyeye satmakta idi.⁵⁴

Zaviyeler dini-tasavvufi terbiye yerleridir. Bu yönüyle sadece kendi içlerine kapanık inziva yerleri değildi. Civarda yaşayan halk ile çok yakın ve karşılıklı ilişki kurulan ve kültür alışverişinde bulunulan yerler idi. Medreseler ilmin akademik tarzda yapıldığı yerler olması nedeniyle halk ile ilim arasındaki köprüyü zaviyeler kurmuşlardır. Burada verilen eğitim halkın kültür seviyesine daha uygun geldiği için *fakı* ya da *fakih* adı verilenlerden şeyhlerin vaaz ve nasihatleri daha büyük rağbet görüyordu.⁵⁵ 953H./1543M. Yılında köyde Hasan oğlu Fakih Mehmed imamlık yapmaktaydı. Muhtemelen Fakih

Mehmed bu türden vaazları halka Çomak Baba köyünün zaviyesinde muhtelif zamanlarda yapmaktaydı.

Bazı zaviyelerde zaviyedar ailenin yanı sıra bir de hizmetkâr aileler yer almaktadır. Bu hizmetkâr aileler zaman içerisinde bazen zaviyedar ailesi ile bütünleşmektedir.⁵⁶ Çomak Baba Zaviyesinde de Sadaka oğlu Melik Abdal ile Küçük Abdal Çomak Baba zaviyesine hizmetkârlık yapmaktaydılar. İki zaviye hizmetkârının da Sadaka'nın oğlu olması daha önceden Sadakanın da bu zaviyede hizmetkârlık yapmış olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca her iki hizmetkârın da isimlerinin "Abdal" olması Anadolu'da kökeni daha eskilere kadar giden bir Abdallık geleneğinin devam ettirildiğini de göstermektedir.⁵⁷

956H.'de Çomak Baba Zaviyesi mescidinin vakfının mütevelliliğini Hacı Ahmed bin Halil ile Kasım bin Ömer müştereken yapmaktaydı. 19 Rabi'ül-evvel 956H./8 Nisan 1549'da Ayntab mahkemesine Kasım, Çomak Baba yakınında yola, vakıf dükkânına, makbere (türbe), sebil han duvarına ve Çomak Baba'ya bitişik bir arsa üzerinde bina ve tamirat yapmıştır. Buradaki mescit vakfına ait olan dükkânı bu arsayla istiblal (değiştirme) etmiştir. Böyle bir değişikliği daha faydalı görmüş, oradaki diğer şahitler ve mütevellinin de bu işe onayı olduğundan, mahkeme istiblal'e hüküm vermiştir.⁵⁸ Hemen bir sonraki kararda ise Çomak Zaviyesi Mescidi hasbi mütevellisi olan Kasım bin Ömer tevliyet görevinden feragat ederek, Hacı Ahmed bin Halil'e tevliyeti bırakmış ve Hacı Ahmed'de tevliyet görevini kabul etmiştir.⁵⁹

Köyün gelirinin büyük kısmı zaviyeye ödenmekte, kısmen de tımar ile paylaşılmaktaydı. Bu köyden 4.300 akçe zaviyeye ödeniyordu.⁶⁰ Bu rakam da toplam olarak zaviyelere ödenen miktarın %9.08'ine tekabül etmekteydi.

g- İbni Kâşâni Zaviyesi

Zaviyenin yegâne gelir kaynağını Nehrü'l-Cevz Nahiyesine bağlı ve Kerat Köyü yakınlarında bulunan Pişge Mezrasından 12'şer kırat olarak padişah hassı ile paylaştıkları gelirden zaviye 2.211 akçe almaktaydı.⁶¹ Bu miktar toplam olarak zaviyelere ödenen paranın %4.67'sine tekabül etmekteydi.

h- Diğer Zaviyeler

Yukarıda bahsi geçen zaviyeler 16. Yüzyılın ortasında tahrir defterine yazılmış olanlardır. Bunların dışında yaklaşık bir asır sonra Ayıntab şehrini ziyaret etmiş olan Evliya Çelebi'nin bahsini ettiği ve adlarından onların da zaviye tarzında bir yapıya sahip olduğunu düşündüğümüz Tabakhane yakınındaki Emir Dede, Ali Neccar mahallesi yakınındaki Topacık Baba, kiblesinde Kurban Baba, Aydın Baba, Henk Baba ve Şeyh Tabak Efendi zaviyeleri de

onun eserinde yer almaktadır.⁶² Ayrıca sicillerde geçen Şâ Şâ Baba'nın da bir zaviye veya türbe olabileceğini de varsayabiliriz.⁶³

C- Zaviyelerin Ayıntab Vergi Gelirlerinden Aldığı Pay

1530-40 tarihleri arasında Anadolu Eyaletinde toplam vergi gelirlerinin %17'si vakıflara ayrılmıştır. Bu oran Karaman eyaletinde %14, Rum Eyaletinde %15, 7, Halep ve Şam Eyaletlerinde %14, Zülkadriye Eyaletinde %5, Rumeli'nde %5, 4 civarında olmuştur.⁶⁴

Ayıntab Livasının 950H./1543M.'de toplam olarak tarım ürünlerinden toplanan vergi miktarı 2.331.641, 5 (Defterdeki hasılların toplamı) veya 2.377.596 (Ayrı ayrı kalemlerin toplamı) akçe olmuştur. Bu miktarın 309.655, 5 akçesi veya 311.018, 5'lik kısmı vakıf ve mülklere ayrılmıştır.⁶⁵ Bu hesaba göre toplam hasıl miktarının %13.2'si vakıf ve mülk olarak ayrılmıştır. Zaviyelerin toplam olarak hasıl'dan alınan vergiye oranı ise %2.03 olmuştur. Bir başka deyişle Osmanlı devleti Ayıntab Sancağından topraktan aldığı bütün vergi gelirinin toplamının yaklaşık yüzde ikisini Ayıntab zaviyelerine ödemiştir.

Hemen Ayıntab Sancağının komşusu olan Kilis Sancağında 1536 yılındaki toprak ürünlerinde alınan vergi miktarı 1037.066 akçe olmuş bunun 115.659, 5 akçesi vakıflara ve mülklere ayrılmıştır. Oran olarak da %11.1'i ne tekabül etmektedir.⁶⁶

Sonuç

Osmanlı Devletinde vakıflar ve mülkler genel olarak vergi gelirleri toplamının %10-%20 aralığında yer almaktaydı. Tıpkı vakıf gelirlerinin devletin her yanında kabaca eşit oranlarda devlet tarafından desteklenmiş olduğu gibi vakıf düşüncesi içerisinde yer alan zaviyeler de yaklaşık olarak eşit oranda desteklenmiş olabileceği düşünülebilir. Bu oranı da %2-2, 5 aralığı olarak tahmin edebiliriz. Zira zaviyeler o günkü ortam içerisinde devlet ve toplum menfaatleri adına iyi ve elzem olan faaliyetleri icra etmekteydiler.

Ayıntab Zaviyeleri tıpkı çağdaşı olan diğer yerlerdeki zaviyeler gibi toplumsal ve dini elite ev sahipliği yapmaktaydı. Bu dini elit, geçmiş yönetimlerin halk üzerinde etkisini sürdüren ailelerden gelmiş olabileceği gibi, Osmanlı'nın Devletinin kendi yetiştirdiği dini alanda söz sahibi olan kişiler de olabilmekteydi. Her ne olursa olsun devletin temel gayesi, yönetilen ile yönetici kesimler arasındaki ilişkiyi ve statüyü korumak idi. Bu açıdan zaviyeler aracı ve uzlaştırıcı kurumlar olarak, kısmen eskiden beri devam ede geldikleri mali kaynakları ile, kısmen de Osmanlı Devleti zamanında bu gaye ve görevlerini yerine getirmeleri için, bağışlanan kaynaklarla varlıklarını devam ettirdiler.

Zaviyeler, tüm İslami dönemler boyunca toplum yapısında önemli yer tutmuştur. Toplum hayatını kolaylaştıran, bağılı olsunlar veya olmasınlar, tüm toplum kesimlerine hizmet sunan zaviyeler, İslam toplumları içerisinde süratle yayılmış ve büyük kabul görmüştür. Osmanlı toplum yapısı da, İslam toplumunun genel çizgilerinin dışında kalmayarak zaviyeleri, sosyal dayanışma ve yardımlaşmanın bir örneği olarak yaşatmasını bilmiştir. Aynı zamanda bu kurumları ekonomik olarak bağımsız, hayır ve hasenat çerçevesi içinde şekillendirmiştir.

Ayntab livası pek çok yönü ile klasik Osmanlı sancak örgütlenmesi içerisinde kalmıştır. 16. Yüzyılda Ayntab şehrinde ve köylerinde yaşayan halk, tıpkı diğer yerlerde olduğu gibi zaviyelerden istifade etmekteydi. Zaviyeler aynı zamanda yoldan gelip geçen, yani yerli olmayan halk için de bir çeşit barınma ve misafirhane işlevi görmekteydi. Bu yönüyle Osmanlı Devletinin 16. Yüzyılda Ayntab Sancağındaki zaviyelerle olan ilgisi; devlet eliyle yapılması gereken işlerin zamanın ve mekanın özel şartları içerisinde, tarihi realiteye de uygun olarak, sadece mali kaynağının bir kısmını devletin ödediği, geri kalanını kısmen halkın bağışları ve zaviyelerin vakıfları aracılığı ile yürüttüğü eğitim öğretim faaliyetleri aracılığı ile karşılayan ve bu şekilde biriken ekonomik gücün tekrar toplumun menfaatlerine dönüşümüne katkıda bulunmak olduğunu söyleyebiliriz.

Açıklamalar

1. A.Y.OCAK, S.FARUKİ, “Zaviye”, **İA**, MEB yay. Cilt 13, Ankara 1997, s. 472
2. Ömer L.BARKAN, “Osmanlı İmparatorluğu’nda Bir İskan ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler”, **Vakıflar Dergisi**, sayı: 2, İstanbul 1942, s.281-365, Karen BARKEY, **Eşkiyalar ve Devlet Osmanlı Tarzı Devlet Merkezileşmesi**, Çev: Zeynep Altök, Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul 1999, s. 128
3. Semavi EYİCE, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İctimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler”, **İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası**, 1962-63, s.23, Robert HILLENBRAND, **Islamic Architecture**, New York 1994, s.219-220, Amy SINGER, “İmarethaneler”, **Türkler**, Cilt: 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.486, Ira M., LAPIDUS, “Sufism and Otoman Islamic Society”, **Dervish Lodge** (ed.) R.Lifchez, Berkeley 1992, s.26-28 (15-32).
4. OCAK, FARUKİ, “Zaviye”, s.470, Suraiya FAROQHI, “Seyyid Gazi Revisited, The Foundation as Seen Through Sixteenth and Seventeenth Century Documents”, **Turcica**, XII (1981), s. 90-122.
5. Ö. L. BARKAN, E. MERİÇLİ, **Hüdavendîgâr Livası Tahrir Defterleri I**, Ankara 1988, s. 134

6. Suraiya FAROQHI, **Osmanlı'da Kentler ve Kentliler**, İstanbul 1994, s.76
7. OCAK, FARUKİ, "Zaviye", s.471
8. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları 1540-1541 Osmanlı'da Ayntab Mahkemesi ve Toplumsal Cinsiyet**, Tarih Vakfı Yay., Çeviri: Ülkün Tansel, İSTANBUL Haziran 2005, s. 61
9. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 82
10. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 83
11. Kırat Osmanlı Devletinin daha önce Arap veya Memluk kontrolünde olan yerlerde kullandığı ve bu yerlerin eski ölçü alışkanlıklarından kalmadır. 24 kırat bir tam hisseyi ifade etmektedir. Genellikle has, vakıf ve mülk olan vergi gelirlerinin paylaşılmasında uygulanmıştır. Toprak parçaları veya ağaçlardan alınacak vergi geliri (hasıl) kırat olarak pay edilirdi. Amy SINGER, **Kadılar Kullar ve Kuduslü Köylüler**, Çev: Sema Bulutsuz, Tarih Vakfı Yay., İstanbul 1996, s. 70
12. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 70
13. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 82
14. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 98
15. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 99
16. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 176
17. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 176
18. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 192
19. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 201
20. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 229
21. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 297
22. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 307
23. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 61
24. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 62
25. Evliya Çelebi Ayntab ziyaretgahlarını sayarken Yavuz Sultan Selim'in Mısır'a giderken yolda karşısına çıkan Dülük Baba'dan bahseder ve onun;" Yolun kolay olsun Selim oğlan, Mısır falan ayda alıp Mekke ve Medine sahibi olarak bana bir tekke yaparmısın?" demiş ve Mısırın fethini müjdelediği gibi kutsal şehirlerin de Osmanlı eline geçeceğini de bildirmiş olduğunu yazmaktadır. Evliya ÇELEBİ, **Seyhatname**, Cilt.9, s. 148
26. Evliya ÇELEBİ, **Seyhatname**, Cilt.9, s. 148
27. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 63

28. 950H./1543M. Tahrir defterine göre Dülük Köyünde 82 hane, 27 mücerred, 1 piri fani, 1 imam bulunuyordu. Yaklaşık olarak köyde bu tarihte 440 nüfus yaşıyordu. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 108, 109
29. OCAK, FARUKİ, “Zaviye”, s. 473
30. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 92
31. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 83
32. Evliya ÇELEBİ, **Seyhatname**, Cilt.9, s. 148
33. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 3, s. 12, Hüküm: 2
34. Hüseyin ÖZDEĞER, **Onaltıncı Asırda Ayıntab Livası**, İstanbul 1988, s. 377-378.
35. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.60
36. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.80
37. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 3, s. 12, Hüküm: 2
38. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.65
39. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 90
40. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.175
41. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.176
42. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.176
43. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s.176
44. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 3, s. 81, Hüküm: 5
45. Leslie PEIRCE, **Ahlak Oyunları**, s. 83
46. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 6, s.19, Hüküm: 1
47. BARKAN, MERİÇLİ, **Hüdavendigâr Livası**, s. 143
48. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 10, s. 4
49. Osmanlı taşra bürokrasisinin en önemli görevlilerinden olan kadı, devlete ait kararların ve beklentilerin, kaza alanına giren bölgedeki halkın istekleri ile uyumunu sağlamak zorundaydı. bkz. İlber ORTAYLI, **Hukuk ve İdare Adamı Olarak Osmanlı Devletinde Kadı**, Ankara 1994, s. 7-82.
50. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 171
51. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 171
52. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 173
53. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 187
54. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 261-262.

55. O.N. ERGİN, **Türkiye Maarif Tarihi**, İstanbul 1939, Cilt.I, s. 198, OCAK, FARUKİ, “Zaviye”, s. 475-6
56. OCAK, FARUKİ, “Zaviye”, s. 472
57. BARKEY, **Eşkriyalar ve Devlet**, s. 128
58. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 3, s. 66, Hüküm: 2
59. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defteri, No: 3, s. 66, Hüküm: 3
60. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 261
61. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, s. 296
62. Evliya ÇELEBİ, **Seyhatname**, Cilt.9, s.148
63. Gaziantep Şer’iye Sicilleri Defterleri., No: 6, s.3, Hüküm: 2
64. bkz.Ömer Lütfi BARKAN, “İmaret Sitelerinin Kuruluş ve İşleyişi”, **İktisat Fakültesi Mecmuası**, Cilt: XXIII, sayı: 1-2, İstanbul 1963, s.241-243, Aynı yazar; “H. 933-934/M. 1527-1528 Mali Yılına Ait Bütçe Örneği”, **İktisat Fakültesi Mecmuası**, Cilt: XV, sayı: 1-4, İstanbul 1955, s.268, Nazif ÖZTÜRK, **Menşe’i ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar**, s. 3-4
65. Ahmet ÖZKILIÇ, Ali COŞKUN, Abdullah SİVRİDAĞ, Murat YÜZBAŞIOĞLU, **373 Numaralı AyntabLivası Mufassal Tahrir Defteri (950/1543)**, T.C. Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Yay., Ankara 2000, s. 9
66. Başbakanlı Osmanlı Arşivleri, Tapu Tahrir Defterleri, No: 373, No: 181

Kaynakça

- BARKAN, Ömer Lütfi (1942), “Osmanlı İmparatorluğu’nda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler”, *Vakıflar Dergisi*, sayı: 2, İstanbul, s. 281-365.
- _____ (1955), “H. 933-934/M. 1527-1528 Mali Yılına Ait Bütçe Örneği”, *İktisat Fakültesi Mecmuası*, Cilt: XV, sayı: 1-4, İstanbul, s. 268.
- _____ (1963), “İmaret Sitelerinin Kuruluş ve İşleyişi”, *İktisat Fakültesi Mecmuası*, Cilt: XXIII, sayı: 1-2, İstanbul, s.241-243.
- BARKAN, Ömer L., MERİÇLİ, Enver (1988), *Hüdavendigâr Livası Tahrir Defterleri I*, Ankara.
- ERGİN, O.N. (1939), *Türkiye Maarif Tarihi*, Cilt.I., İstanbul.
- Evliya ÇELEBİ (1935), *Evliya Çelebi Seyhatnamesi*, Devlet Matbaası Cilt.9.İstanbul.
- EYİCE, Semavi (1962-63), “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İctimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, İstanbul.
- FAROQHI, Suraiya(1981), “Seyyid Gazi Revisited, The Foundation as Seen Through Sixteenth and Seventeenth Century Documents”, *Turcica*, XII.

- _____ (2004) *Osmanlı'da Kentler ve Kentliler*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- HILLENBRAND, Robert (1994), *Islamic Architecture*, New York.
- LAPIDUS, İra M. (1992) "Sufism and Otoman Islamic Society", *Dervish Lodge* (ed.) R.Lifchez, Berkeley.
- _____, (2002) *A History of Islamic Societies*, Cambridge Univ.Press, August.
- LEWIS, Bernard(1951), "The Otoman Archives as a Source for the History of the Arab Lands," *Journal of the Royal Asiatic Society*, s.139-155.
- _____ (1979), "Otoman Land Tenure and Taxation in Syria", *Studia İslamica*, sayı: 50, s.109-124.
- OCAK, Ahmet Yaşar, FARUKİ, Suraiya FARUKİ(1997), "Zaviye", *İA*, MEB., Yay., Cilt: 13, s. 468-476.
- ORTAYLI, İlber (1994), *Hukuk ve İdare Adamı Olarak Osmanlı Devletinde Kadi*, Ankara.
- ÖZDEĞER Hüseyin (1988), *Onaltıncı Asırda Ayıntab Livası*, İstanbul.
- ÖZKILIÇ, Ahmet, COŞKUN, Ali, SİVRİDAĞ, Abdullah, YÜZBAŞIOĞLU, Murat, (2000), *373 Numaralı AyntabLivası Mufassal Tahrir Defteri (950/1543)*, Ankara.
- ÖZTÜRK, Nazif (1983), *Menşe'i ve Tarihi Gelişimi Açısından Vakıflar*, Ankara.
- PAKALIN, Mehmed Zeki (1993), *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, Cilt: I, İstanbul.
- PEIRCE, Leslie (2005), *Ahlak Oyunları 1540-1541 Osmanlı'da Ayntab Mahkemesi ve Toplumsal Cinsiyet*, Tarih Vakfı Yay., Çev: Ülkün Tansel, İstanbul.
- SINGER, Amy (2002), "İmarethaneleler", *Türkler*, Cilt: 10, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, s. 486.
- _____ (1996), *Kadılar Kullar ve Kuduslü Köylüler*, Çev: Sema Bulutsuz, İstanbul.

“Zaviye”s and their financial resources in the Ayntab Province in the 16th Century

Assist.Prof.Dr. Metin AKİS*

Abstract: A major factor determining the length of time a state remains politically intact is the condition of the social institutions of the state. “Zaviye”s were institutions established before the foundation of the Ottoman State. They were functional during Ottoman times and have continued their existence until today. These institutions, which were examples of charity and tolerance in social life, were semi-autonomous with respect to issues of finance and administration.

Key Words: “Zaviye”s, Ayntab “Zaviye”s, “mütevelli” (trustee), “vakif” (foundation)

*7 Aralık University, Faculty of Science and Letters, Department of History / KİLİS
metinakis@hotmail.com

“Завийе” и финансовые источники провинции Айнтаб в 16 веке

Доц. Доктор Метин АКИС*

Резюме: Существование различных фондов всегда имело связь с развитием того или иного государства.

Завийе - одни из таких фондов, существовали уже до Османской Империи и продолжают действовать и сегодня. Такие благотворительные фонды являлись примером милосердия, помощи и терпения в обществе. В финансовом и административном отношениях были полу-автономны от государства.

Ключевые Слова: Завийе, Айнтабские Завийе, фонд

*7 Аралык Университет, Научно-литературный Факультет, Отделение Истории / г. КИЛИС
metinakis@hotmail.com

Osmanlı Sarayının Geçmişe Özlemi: Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye

Dr. Tülün DEĞİRMENCİ*

Özet: Bu makalede, Osmanlı âlimi Taşköprizâde Ahmed (1495-1561) tarafından 1558 yılında Arapça olarak yazılan ve Muhtasibzâde Mehmed Hâkî (ölm. 1567) tarafından Türkçe'ye tercüme edilen *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin Sultan II. Osman döneminde (sal. 1618-22) hazırlanan resimli nüshası tartışılmıştır. II. Osman devrinin ikinci veziri Gürcü Mehmed Paşa tarafından 1618-20 yılları arasında resimlettirilen *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* bilinen yegane resimli ulema biyografisi olmasıyla Osmanlı kitap resminin özgün örneklerinden biridir.

Bu çalışmada resimli nüshanın hazırlanma hikâyesi, tasvirlerinin ikonografik yorumları tartışılarak, eserin yazıldıktan yıllar sonra, 17. yüzyılın ilk yarısında Sultan II. Osman'ın sarayında resimlenmesinin olası nedenleri üzerinde kimi önerilerde bulunulmuştur. Bu irdelemede, Osmanlı sarayının 17. yüzyıl başındaki siyasi görünümü, saraydaki güç odakları arasındaki iktidar çekişmesinde resimli kitapların oynadıkları rol, bu role paralel olarak *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin ikonografik programının oluşturulmasındaki kaygılar ve bu kaygılarla eserin hâmesi arasındaki ilişki tartışmanın ana çerçevesini oluşturmuştur. Bu sorular/sorunlar ışığında elyazmasına bakıldığında, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin sadece resimli bir âlim biyografisi olmadığı, içeriği ve tasvirlerinin ikonografisi ile 17. yüzyıl başında Osmanlı sarayının değişen siyasasında çeşitli mesajlar ileten "siyasi bir enstrümana" dönüştüğü görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: II. Osman, Şakâ'ikû'n-nu'mânîye, Gürcü Mehmed Paşa, Osmanlı resim sanatı, Minyatür, Âlim biyografisi, 17. yüzyıl, Osmanlı uleması

Osmanlı ülkesinde yaşamış âlim ve şeyhlerin hal tercümesi olan *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*, Taşköprizâde Ahmed Efendi (1495-1561) tarafından 1558 yılında tamamlanır.¹ Eserde, beyliğin kurucusu Osman Gazi (sal. 1299-1326) döneminden 1558 yılına kadar Osmanlı ülkesinde yaşamış olan âlim ve şeyhlerin biyografileri, her bir padişahın saltanat yıllarına göre on tabakaya ayrılır ve her tabakada o padişah devrinde yaşayan ulemanın yaşam öyküleri verilir. Kitapta, 150 şeyh ve 371 ulema mensubu olmak üzere toplam 521

* Pamukkale Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü / DENİZLİ
tulundegirmenci@hotmail.com

kişi tanıtılır. Osmanlı yazınında kendi türünün ilk örneği olan bu kitap, âlimler arasında çok beğenilir, yazıldıktan hemen sonra çevirileri yapılır, Osmanlı aydınlarının en çok okuduğu kitaplardan biri olur (Kâtip Çelebi/Balcı 2007: 845; Levend 1988: 353; Taşköprülüzâde/Furat 1985: 8-9). Hatta bu ilgi öyle bir boyuta gelir ki, her ay bir nüsha *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* kopya ederek bu yolla geçimini sağlayan kişiler ortaya çıkar (Gönül 1945: 139). Mehmed Şerif (ölm. 1579) ünlü bir *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* müstensihisi olarak geçimini bu yolla kazanmaya başlar. Nüshaların kenarlarına yazılan yazım, tarih ve biyografi hatalarını içeren haşiyeler, eserin ne derece merak ve ilgi ile okunduğunu gösterir (Niyazioğlu 2003: 111; Yeter 1991: XXVII-XXVIII).

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'nin Arapça yazılması, yaygın olarak okunmasını engellemez kuşkusuz. Ancak, eser yazılır yazılmaz, hatta müellifi henüz hayatta iken Türkçe çevirilerinin yapılmaya başlaması, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'ye olan ilginin sadece Arapça bilen âlimlerle sınırlı olmadığını ve kitabın kısa zamanda kazandığı şöhretini gösterir. Eser yazıldıktan hemen sonra başlayan bu çeviri faaliyeti sonraki dönemlerde de sürer, dahası zeyillerle *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* güncelleştirilir.²

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye tercümelerinden ilki olan Muhtasibzâde Mehmed Hâkî'nin (ölm. 1567) özet tercümesi musavver yegâne çeviri olmasıyla Osmanlı kitap resmi tarihinde özel bir öneme sahiptir.³ Muhtasibzâde Mehmed Hâkî'nin özet çevirisi, yıllar sonra, Sultan II. Osman döneminde (sal. 1618-22) resimlenir.⁴ II. Osman'ın dört yıl süren kısa saltanatı, Osmanlı kitap resimlemeciliğinin özgün ve zengin dönemlerinden biridir. Bu zenginlik eserlerin niceliğinden çok niteliğinden kaynaklanır.⁵ Kısa bir sürede hazırlanan eserlere bakıldığında, her bir resimli kitabın öncüllerinden farklı özgün eserler olduğu görülür. Bu makalenin konusu olan *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* de bu özgün eserlerden biridir.

Resimli nüshanın sonuna eklenen hatime bölümünde verilen bilgiye göre, eser Sultan II. Osman döneminde, ikinci vezir Gürcü Hadım Mehmed Paşa (ölm. 1626) tarafından devrin ünlü nakkaşı Nakşi Bey'e resimletilir.⁶ Sultan I. Ahmed (sal. 1603-1617) ve II. Osman dönemlerinde önemli bürokratik mevkilerde bulunan Gürcü asıllı Mehmed Paşa, II. Osman devrinde Hotin seferine kadar ikinci vezir olarak görev yapar.⁷ *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümünde ikinci vezir unvanı ile anılan Mehmed Paşa'nın, II. Osman'ın Hotin seferi dönüşünde Edirne muhafızı olarak görevlendirilmesi, kitabın sefer öncesinde yani, 1618-1620 tarihleri arasında hazırlandığını gösterir. Elyazması, hem *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin bilinen tek resimli nüshası olması bakımından, hem de resimlenen yegâne ulema biyografisi olmasıyla Osmanlı resimli kitaplarının özgün eserlerinden biridir.⁸ Osmanlı resim sanatı üzerine yapılan genel yayınlarda tanıtılan ve

yazmada çalışan ressam Nakşî'nin “yenilikçi” resim tarzından dolayı resimlerinin üslubu ve ikonografisi üzerinde durulan eserin, içinden çıktığı tarihi bağlamla olan ilişkisini tartışan ayrıntılı bir çalışma yapılmamıştır.⁹

Bu çalışma ile amaçlanan ise, *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin yazılmasından yaklaşık 60 yıl sonra resimlenmesinin ne tür bir ihtiyaçtan doğduğunu, bu ihtiyacın olduğu sosyal-siyasi ve kültürel ortamda *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin resimli nüshasının kazandığı yeni anlamı anlayabilmektir.¹⁰ II. Osman devrinde, Hadım Gürcü Mehmed Paşa tarafından *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin 16. yüzyıl ortalarında yapılan özet tercümesinin resimlendirilmesi, dahası 17. yüzyılın ilk 20'li yıllarına kadar eserin pek çok tercümesinin, hatta zeylinin yapılmasına rağmen resimlenmek üzere ilk yapılan özet tercümenin seçilmesi, metnin anlamının bambaşka bir hale dönüştüğünü, sadece âlimlerin hal tercümelerini anlatan bir eser olmaktan çıktığını, Osmanlı sarayının değişen siyasasında yeni roller üstlendiğini gösterir. Bu yeni anlamı ve rolü eserin içeriğinde, hamisinin/lerinin siyasi kimliğinde ve Osmanlı sarayının iktidar çekişmelerinde aramak gerekir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de biyografileri ve portreleri ile ölümsüzleşen ulema, Osmanlıların uzun serüveninde, imparatorluğun ideolojisinin oluşturulmasında, teşkilatlanmasında ve yönetiminde, kültürünün üretilmesinde en önemli rollerden birini üstlendi. Osmanlı ulemasının en önemli özelliği devlete eklenmiş yapısıydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun askeri merkezîyetçi yapısı, ulemanın bürokratik mevkilerle maddi ve manevi güç kazanmalarını sağladı. Şeriatî ulema aracılığı ile kendi bünyesine alan devlet, ona kendi dünya görüşüne göre bir şekil vererek yönetim anlayışına uygun siyasal bir nitelik kazandırdı (Niyazioğlu 2003: 5; Ocak 1998: 106-111, 113-115).

Osmanlı devleti ile ulemanın bu iç içe geçmiş, neredeyse tek vücut olmuş ilişkisi 16. yüzyıl ortasında yazılan *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye* ile somutlaşıyordu. Osmanlı topraklarında kuruluştan Kanuni devri sonlarına kadar yaşamış olan ulema ve şeyhlerin biyografisi olan *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, bu zamana değin Osmanlı sultanları, ulema ve şeyhler arasındaki ilişkiyi ve iç içe geçmişliği gösterir. Aslı Niyazioğlu, *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'ye 17. yüzyılın ilk yarısında yazılan Nev'izâde 'Atâî zeyli üzerine yazdığı kapsamlı doktora tezinde bu birlikteliği gözler önüne serer: *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de Osmanlı aydınının en önemli iki grubu olan âlim ve şeyhlerin biyografileri birlikte yer alır. Bu durum, tıpkı ulema gibi medrese çıkışlı olan tarikat şeyhleri ile ulema arasındaki 16. yüzyıl sonuna kadar süren dostane ilişkinin ya da dayanışmanın bir göstergesidir. Her iki grubun kitapta yer almalarının en önemli ölçütü “Osmanlılık”tır. Bu nedenle de kitabın her bölümü Sultan Osman'dan Kanuni Sultan Süleyman'a kadar yaşayan sultanların saltanat yılları esas alınarak düzenlenmiştir ve biyografisi yazılan her âlim, kendi devrinin padişahı ile

olan ilişkisi ile eserde yerlerini almıştır. Böylece, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de Osmanlı şeyhlerinin ve bilginlerinin tarihi Osmanlı hanedanlığının tarihinin ayrılmaz bir parçası olarak sunulmuştur (Niyazioğlu 2003: 109-110).

Taşköprizâde'nin Osmanlı yöneticileri ile âlimleri arasındaki birlikteliği vurgulayan bu tutumu, eserin resimli nüshasındaki tasvirlerin ikonografisinin de başlıca belirleyicisidir. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de 310 kişinin biyografisi yer alır ve eser elli resimle süslenir.¹¹ Taşköprizâde'nin eserinde 521 kişinin biyografisinin verildiği düşünülürse, Mehmed Hâkî'nin orijinal metni epeyce kısalttığı anlaşılır. Tercümede yer alan tasvirlerden dokuzu sultan portresidir. Osmanlı sultanlarının portrelerinin öncülü olan örneklerden ayrılan ikonografisi, eserin metnindeki vurguyu yazıdan imgeye taşır. Bu vurguyu daha iyi kavramak için *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin sultan portrelerinin kendinden önceki padişah portreciliği ile olan ilişkisine kısaca değinmek gerekir.

Osmanlı resim sanatında içinde bir dizi halinde sultan portrelerinin bulunduğu ilk metin Şehnameci Seyyid Lokmân Âşûrî tarafından yazılan, genellikle *Şemalnâme* olarak tanınan, *Kıyâfetü'l-insâniye fi Şemâ'ilü'l-'osmâniye*'dir.¹² Nakkaş Osman'ın resimlediği el yazmasında Sultan Osman'dan, III. Murad'a (sal. 1574-1595) kadar on iki Osmanlı sultanının dizi portresi yer alır. Nakkaş Osman'ın oluşturduğu "Osmanlılaştırılmış" ikonik portreler, sonrasında yapılacak padişah portreleri için bir model olmuştur. Nakkaş Osman'ın birbirini yineleyen portrelerinin tek düzeliği Osmanlı hanedanlığının sürekliliğini vurgular. Birbirine benzer bir şekilde 4/3 profilden, baldakenli bir tahtta, sırtını Bursa kemerli bir nişin içinde yastığa dayayarak oturur pozda resmedilen sultanların başlıklarındaki, giysilerindeki, hükümdarlık simgelerindeki kimi ayrıntılar tek düzeliği bozan küçük öğelerdir. Nakkaş Osman'ın üslubu, Lokman'ın metinde vurguladığı Osmanlı hanedan tarihinin sürekliliğinin görsel karşılığıdır (Necipoğlu 2000: 30-34). Adeta bir model kitabı gibi tasarlanan *Şemalnâme*'de oluşan bu hanedan kimliği, II. Selim (sal.1566-1574) ve III. Murad dönemlerinde hazırlanan tarih kitaplarında da benzer bir biçimde tekrar edilir (Çağman 2000: 178, 184-186).

Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'de, yukarıda da belirtildiği gibi, ilk on padişahın dönemlerinde yaşayan âlimlerin hal tercümeleri verilir. Metin, Sultan Osman devrinde yaşamış olan yedi âlimin biyografisi ile başlar. Bunlar arasında Şeyh Edebâli, Aşık Paşa, Elvan Çelebi gibi hayat öyküleri beyliğin doğuşu ile iç içe geçmiş çok önemli âlimlerin olmasına rağmen bu bölümde hiçbir resim yer almaz. Dahası, ilk Osmanlı sultanı olan Osman Gazi'nin de portesi yapılmamıştır. Bu eksiklik/tercih, ileride değinilecek olan kimi siyasi kaygıların bir tezahürü olmakla birlikte, ilk elden eserde yer alan padişah portrelerinin öncülü olan örneklerden ve Osmanlı padişah portreciliği gele-

neğinden farklı olduğunu gösterir. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin sultan portrelerinde hanedanın sürekliliği vurgusu önemini kaybeder ki iki sultanın portresinin olmayışı (Osman Gazi ve I. Murad) bunun göstergelerinden biridir. Ancak, kuşkusuz bu düşüncenin tek nedeni dizideki eksiklikler değildir. Eserde yer alan sultan portrelerinin ikonografik özellikleri, bu savı ileri sürmeyi mümkün kılan esas nedendir.

Yazmadaki padişah portreleri metinle bağlantısı ve ikonografik yorumu açısından iki farklı grubu oluştururlar. Ressam Nakşî Bey'in ilk yorumunda, tek başına betimlenen sultanlar aşağıda biyografileri verilen âlimlerin yaşadıkları devrin hâkimi olarak tasvir edilirler. Birinci grupta yer alan Çelebi Mehmed (sal. 1413-1421), (y.47a, Res. 1), II. Murad (sal. 1421-44, 1446-51), (y.60a), I. Selim (sal.1512-20), (y. 191a, Res. 3) ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (y. 213b.) portrelerinde benzer bir ikonografik kurgu tekrar eder. Sultanlar, etrafı yüksek duvarlarla çevrili, kırma çatılı veya kubbeli bir köşkün içinde, basamaklı bir tahtta, sırtını yastığa dayamış bir pozda resmedilirler. Bu gruba giren portreler, küçük farklılıklarla kimi özgün yaklaşımlar yansıtırsa da, büyük ölçüde *Şemalnâme*'de oluşturulan geleneksel betimleme biçimlerine uygun olarak resmedilmişlerdir (Res. 2, 4).¹³

Bununla birlikte, dizideki eksiklikler, daha da önemlisi ikinci grubu oluşturan portreler yazmadaki vurgunun ve mesajın tamamıyla değiştiğini gösterir. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin metninde vurgulanan Osmanlı yönetimi ile ulema ve şeyhler arasındaki dayanışma, Ressam Nakşî Bey'in farklı bir ikonografiyle kurguladığı ikinci grup portrelerde belirgin olarak izlenir. Bu grup resimlerde, kendi dönemlerinde yaşayan âlimlerle birlikte, onların etkinliklerine katılırken betimlenen sultanlar başka bir bağlam içinde izleyiciye sunulur. Bu resimlerde, sultanların bireysel özellikleri en aza indirgenen ikonlar olarak değil de, etraflarında yakın oldukları şeyh ve âlimlerle resimlenen “eti, kanı” olan bireyler olarak betimlendikleri görülür. Resimlerin ikonografileri, Osmanlı hanedanının “muhteşem evrimini” yansıtmaktan çok, İmparatorluğu birlikte kurdukları ve yüceltikleri âlimlerle olan sırt sırta ilişkisini gözler önüne serer.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'nin ilk tasviri olan Sultan Orhan (sal. 1326-1362), Molla Alaeddin Esved (Kara Hoca) (ölm. 1397/98) ve Molla Halil Cenderezâde'nin (ölm. 1387) grup portresi yukarıda değinilen kaygıyı görsel dile aktaran güzel bir örnektir (y. 12b, Res. 5). Tasvirde, mekân Osmanlı sultanlarının sarayı değil, ulemanın ve şeyhlerin medresesidir. Mekân seçimindeki değişim, resimlerin iletmek istedikleri mesajın değiştiğini ilk elden gösteren önemli bir ayrıntıdır. Medrese, sultan, ulema ve şeyhlerin ortak mekânıdır. Osmanlı sultanları devletin resmi ideolojisine hizmet etmek üzere kurdukları medreselerle, buralardan önce mezun olan sonra da hizmet veren ulemayı ve şeyhleri desteklemişlerdir. Kısaca, medrese iki grubun birbirine

sağladığı desteğin somutlaştığı bir kurumdur. Kalemışı bezemeli mihrabı, altıgen çinili duvarları ile tipik bir erken Osmanlı yapısı olan medresenin penceresinin üzerindeki kitabeden, bu yapının Sultan Orhan'ın Molla Alaeddin Esved'i müderris olarak görevlendirdiği İznik'teki medresesi olduğu anlaşılır. Medresenin revaklı bölümünde Sultan Orhan ve Molla Alaeddin Esved karşılıklı sohbet ederler. *Şemalnâme*'de oluşturulan portre özelliklerine büyük ölçüde uyan Sultan Orhan, farklı olarak bağdaş kurarak değil de diz çökmüş oturur. Sultanın oturuş biçimi ve iki elini dizlerinde kavuşturması, devrin ünlü âlimi Molla Alaeddin Esved'e karşı duyduğu saygının görsel dildeki karşılığı olmalıdır. Nitekim, metinde de Sultan Orhan'ın Molla Alaeddin Esved'i sonsuz bir saygı ve hürmetle karşıladığı vurgulanır.¹⁴ Ulema sarığı olan, beyaz sakallı molla, elinde kırmızı ciltli bir kitap tutarak aynı düzlemde oturduğu Sultan Orhan'a bir şeyler anlatmaktadır. Nakşi, bir yandan Molla Alaeddin Esved'i sultanla aynı düzlemde tasvir ederek aralarındaki yakınlığı gösterirken, diğer taraftan da mollayı daha küçük boyutlu ve daha az gösterişli giysilerle betimleyerek Sultan Orhan'ı molladan ayırmıştır.

Tasvirde, medresenin dışında, pencereden bu buluşmayı izleyen üçüncü bir kişi mahzun suretiyle dikkati çeker. Metinde anlatılan hikâyeye bu noktada imdadımıza yetişerek bu figürü tanımamızı sağlar. Metne göre, Sultan Orhan, Molla Alaeddin ile sohbeti esnasında, halkın şikâyetlerini cevap vermede bilgilerinin eksik kaldığını, bu konuda bilgisine danışmak üzere öğrencilerinden birini görevlendirmesini ister. Molla Alaeddin Esved, sultanın isteğini öğrencilerine ilettiğinde hiç biri gitmek istemez ve kendilerini göndermemesi için mollalarına yalvarırlar. Sultan Orhan da eğer gönüllü değilse siz birisini seçin biz zorla alıp götürelim der. Molla Alaeddin Esved bunun üzerine öğrencisi Halil'i bu görev için seçer. Molla Halil, sultan ile giderken, yolda ilim tahsilinden uzak kaldım diyerek gözyaşı döker.¹⁵ Hikâyeden, pencereden içeride olanları izleyen kişinin Sultan Orhan devrinin bir başka âlimi ve devlet adamı Molla Halil Cenderazâde olduğu anlaşılır. Metindeki bu anlatım, medresenin penceresinden Sultan ile Alaeddin Esved'in konuşmasını izleyen Halil Paşa'nın mahzun duruşunu açıklar. Halil Paşa'nın yüz ifadesi bu iş için gönüllü olmayışını, medreseden ayrılmak istemediğini izleyiciye gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de iki kez resmedilen tek Osmanlı sultanı Fatih Sultan Mehmed'tir (sal. 1444-1446; 1451-1481). Bilginleri etrafına toplamasıyla meşhur Fatih'in iki kez resmedilmesinde bu ününün payı olmalıdır. Fatih devrine verilen önem metinde ve bu tabakanın resim programında da belirgin bir şekilde izlenir. Elli bir kişinin biyografisinin anlatıldığı bu bölüm, Kanuni Sultan Süleyman devrine ait tabakadan sonra kitabın en uzun kısmıdır. Ayrıca, her tabakada (Osman Gazi dönemi hariç) yer alan

resim sayısı dört ile altı arasında değişirken, Fatih Sultan Mehmed'e ayrılmış bölümde on beş tasvir yer alır.

Fatih Sultan Mehmed ilk portresinde, Molla Zeyrek ile Hocasâde lakabıyla tanınan Molla Müslihiddin'in (ölm. 1488) tartışmalarını dinlerken gösterilmiştir. Seyyid Ali ve vezir Mahmud Paşa ise âlimlerin tartışmasına hakemlik etmek üzere toplantıya katılmışlardır (y. 90b, Res. 6).¹⁶ Fatih Sultan Mehmed'in tasvir edildiği ikinci resimde, sultan ünlü matematik bilgini Ali Kuşçu'yu kabul ederken betimlenmiştir (y. 113b, Res. 7). Metne göre, Uzun Hasan'ın elçisi olarak Tebriz'den Rum'a gelen ve Fatih'le tanışan Ali Kuşçu, sultandan gördüğü ihanetler ve onun bilginlere sağladığı olanaklardan etkilenecek padişahın davetini kabul eder, İstanbul'a gelir. Fatih Sultan Mehmed, Ali Kuşçu'yu karşılamak üzere pek çok kişi gönderir. Bilgin, sultanın huzuruna çıktığında, padişaha hediye etmek için yazdığı *Muhammediye* adlı risaleyi sunar ve metne göre matematik ilminde bu kitaptan daha üstün bir eser yoktur.¹⁷

Resimde, Fatih ağaçlıklı bir alanda serilmiş bir halı üzerinde, yastıklara dayalı olarak bağdaş kurmuş oturur. Arakasında, ellerini önde kavuşturmuş bekleyen has odalı yer alır. Ali Kuşçu sultanın önünde diz çökmüş elini öpmektedir. Fatih'in diğer elinde tuttuğu kırmızı ciltli kitap Ali Kuşçu'nun sultana hediye etmek üzere yazdığı *Muhammediye* olmalıdır.

Resimdeki küçük bir ikonografik ayrıntı, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de sunulan Osmanlı sultanlık kurumu ile ulema sınıfının aynı bütünün bir parçası olduğu mesajını gözler önüne serer. Ali Kuşçu, bir bilgin olarak dokunulmaz ve kutsal olan Osmanlı sultanına dokunabilecek kadar sultanın yakınlığını kazanmıştır. Bu tür kabul sahnelerinde, padişah tarafından kabul edilen saraylılar, bilginler, din adamları en fazla sultanın eteğini öpmeye nail olabirirken, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'de ulema ve şeyhler sultanlar ile aynı halı üzerinde karşılıklı oturabilmekte hatta ona dokunabilmektedirler.

Fatih'in bu iki resmi bir başka mesajı da izleyicisine iletir. İlk tasvirde, Molla Zeyrek, Molla Müslihiddin Hocasâde gibi Osmanlı ülkesinde yaşayan, Bursa, İstanbul gibi medreselerde görev yapan âlimler padişahın meclisinde yerlerini alırken, ikinci tasvirde, Fatih'in bilginlere verdiği kıymetin ününden etkilenecek Osmanlı ülkesine göç eden Ali Kuşçu görülür. Her iki hikâyede de Fatih'in bilginleri korumakla edindiği ünü duyarak İstanbul'a koşan âlimlerin öyküleri anlatılır. Özenle seçilen bu âlimlerden biri Anadolu'dan, diğeri Anadolu'ya fersah fersah uzak diyarlardan, her şeyini geride bırakarak Osmanlı başkentine gelir. Böylece, Fatih Sultan Mehmed resimlerde de metinde olduğu gibi "evrensel bir bilim hâmisi" olarak sunulur. *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin en önemli 'kahramanı' olan Fatih Sultan Mehmed kendi portrelerinin dışında aşağıda değinilecek olan âlim tasvirlerinde de metin aracılı-

ğıyla hikâyeye dâhil edilir. Fatih'in hem tasvir programında hem de öykülerde belirgin olarak karşımıza çıkması elyazmasındaki önemini gösterir.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de Sultan II. Bayezid'in (sal. 1481-1512) resmi ikonografik bakımdan en ilginç tasvirlerden biridir. Sultan Bayezid'in portresinin menkıbevi bir hikâyeye içinde oluşturulması uygun görülmüş, Sultan Bayezid metinde on birinci sırada biyografisi verilen Emir Seyyid ile aralarında geçen bir öykü ile betimlenmiştir (y. 169a, Res. 8).

Hikâyeye göre, İran'dan gelerek Amasya yakınlarında, Yenice'ye yerleşen ve Emir lakabıyla bilinen Seyyid İbrahim ile o sırada Amasya'da şehzade olan Bayezid arasında yakın bir ilişki vardır. Seyyid İbrahim'e "babam" diye hitap eden şehzade sık sık onu ziyarete giderek kendisi için dua etmesini ister. Ziyaretlerinden birinde, Seyyid İbrahim, avlanmak yerine yönettiği halkın meseleleri ile uğraşması gerektiğini söyleyerek şehzadeye av yasağı getirir. Seyyid İbrahim'e büyük saygısı olan Bayezid, bir süre şeyhinin öğüdünü tutarak avlanmaktan vazgeçer. Ama bir müddet sonra verdiği sözü unuttur, dayanamayıp ava çıkar. Birlikte ava gittiği adamları şehzadenin önüne bir bölük ahuyu sürerler. Ahuları gören Bayezid o anda elindeki okunu ve yayını bırakır, etrafındakiler nedenini sorduklarında, ahulardan birinin üzerinde babam vardı der.¹⁸

Öykünün tasvir edildiği resmin sol köşesinde, tepenin ardında, atı üzerinde Bayezid yer alır. Yüksek sarığı, uzun, hafif kırışmış sakalıyla genç bir şehzadeye pek benzemeyen Bayezid'in arkasında iki has odalı, yanında bir solak, sahnenin önünde ise kaçışan hayvanlar yer alır. En önde koşan geyiğin üzerinde, başını çevirerek Bayezid'a bakan, yeşil giysisi ve seyitlere özgü yeşil sarığı ile Şeyh İbrahim görülür. Hikâyede ahu olduğu söylenen hayvanların uzun çatalı boynuzları ile daha çok geyiğe benzemeleri, Bayezid'in menkıbelerle oluşan imgesine ve nakkaşın bu ortamdan beslenen imgelemine yakışan bir tutumdur. Nitekim, ahuları geyik yapan Nakşî'nin bu resmi yaparken geyik boynuzları ile dolaşan Geyikli Baba'yı hatırlamadığını düşünmek pek olası değildir.

Nakşî'nin Bayezid'i resimlemek üzere bu tür bir menkıbeyi tercih etmiş olması, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tasarlanmasındaki kaygıları da yansıtır. Fatih Sultan Mehmed nasıl âlimleri desteklemesi, kitaplara olan merakı ile tanınmışsa, "veli" olarak adlandırılan ve kimi kerametlere sahip olduğu söylenen II. Bayezid da oluşan imgesine uygun bir öykü içinde karşımıza çıkmıştır. Bu tasvirde dikkat çeken bir diğer özellik ise, II. Bayezid'in henüz sultan olmadan önce başından geçen bir hikâyeye ile kitapta yer almasıdır. Resmedilmek üzere seçilen öykü, şeyhin yönetimle ilgili öğütleri ile genç şehzadenin yetişmesindeki katkıyı vurgular niteliktedir.

Görüldüğü gibi, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'de yer alan sultan portreleri, geleneksel sultan portreciliğinin yerleşik ikonografisinden beslenmekle birlikte, sadece Osmanlı hanedanının sürekliliğini vurgulayan simgeler olarak karşımıza çıkmazlar. Kuşkusuz bunda *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin bir hanedan tarihi olmamasının da payı vardır. Ancak, daha önce de değinildiği gibi, biyografisi verilen her âlimin kitapta yer almasının en önemli belirleyicisi Osmanlılıktır. Nitekim, kendi tabakalarının başında portreleri yer alan sultanlar kendi dönemlerinde yaşamış âlimlerin hâmisî olarak sunulurlar. Ancak sultanları yakın oldukları âlimlerle görüşürken, onları ziyaret ederken ya da onlarla yaşadıkları kimi öykülerle betimleyen ikinci grup portreler, sultan portrelerinin sadece kendi dönemlerinin başladığına işaret eden simgeler olarak kullanılmadığını, esas vurgunun Osmanlı yöneticileri ile âlimler arasındaki ilişki üzerinde olduğunu gösterir. Kitapta portreleri yapılmak üzere seçilen âlimlerin kimliği de Osmanlı devletinin var oluşunun temellerinden biri olan ulema-yönetim ilişkisinin niteliğini yansıtır.

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'nin resim programının oluşturulmasındaki ana etmen biyografi tasvirleri olmasıdır. Metnin biyografik yapısına uygun olarak ulema resimleri için de görsel bir düzen oluşturulur ve her resimde aynı kurgu kullanılarak biyografisi 'eşit' olarak verilen âlimlerin portreleri de metindeki bu tutuma uyum sağlar. Böylece ilk bakışta sağlanan "tekdüzelik" ile görsel bir eşitlik sağlanır. Bu kurguda, âlimler kimi zaman birkaç küçük ağacın, kimi zaman da gerideki mimari bir betimlemenin canlılık kattığı boş ve ıssız bir doğa içinde gösterilir. Bazen tek başlarına, bazen de öğrencileri, meslektaşları ya da hizmetlileri ile betimlenen âlimler ya metinde anlatılan kitaplarını okurlar, yazarlar yahut da bu kitapları karşısındaki kişilerle tartışırlar. Böylece, resimlerin mekânı, sadece aktörlerin değiştiği bir tiyatro dekoru izlenimini verir (Res. 9-10).

Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye'de hal tercümeleri verilen âlimlerden portresi yapılmak üzere seçilenlere bakıldığında, tasvir edilen âlimler yönetime destek veren bir grup olarak karşımıza çıkmakla birlikte, bu destek kayıtsız şartsız bir boyun eğiş değildir. Metinde, ulemanın hayat hikâyeleri verilirken üzerinde önemle durulan noktalardan biri ilim hayatlarıdır. Her bir âlimin kimlerden ne tür dersler aldığı, ilim öğrenmek için şehir şehir dolaşmaları uzun uzun anlatılır. Bu hikâyelerde, Osmanlı âlimlerinin zorlu kariyer yolculuğu gözler önüne serilir. Tabii ki âlimlerin Bursa, Edirne, Kahire, Şam gibi Anadolu ve Anadolu dışındaki İslam biliminin merkezlerindeki bu dolaşmalarının tek sebebi oralardaki ünlü bilginlerden ders alabilmek hevesi değildir. Metinde belirtilmese de, âlimler iyi bir iş bulabilme ümidi ile bu yolculukları gerçekleştiriyor olmalıydı. Ulemanın hal tercümelerinde önemle üzerinde durulan bir diğer husus ise Osmanlı sultanları ile olan ilişkileridir. Pek çok

hikâyede ulemanın sultan karşısındaki kendinden emin tutumu ve Osmanlı sultanlarının ulemanın bu tavrını asilik olarak nitelemeyerek, onların istek ve düşüncelerine verdiği değer vurgulanır. Sultan II. Mehmed ile Molla Gûrâni arasındaki ilişki buna iyi bir örnektir.

II. Mehmed ile Gûrâni'nin dostluğu sultanın şehzadelik yıllarına dayanır. II. Murad, Molla Gûrâni'yi şehzade hocası olarak görevlendirdiğinde, bir sopa vererek, gerekirse şehzadeye vurabileceğini söyleyecek kadar güven ve saygı duymaktadır Gûrâni'ye. Bu yıllarda gelişen dostluk şehzade, sultan olduğunda da devam eder. Sert mizacı, boyun eğmeyen tavırları ile tanınan Molla Gûrâni'nin sultanlara, vezirlere ve ümeraya isimleri ile hitap ettiği, selam verirken eğilip yer öpmediği anlatılır.¹⁹ Elyazmasında Molla Gûrâni'nin resmedildiği hikâye de mollanın metinde vurgulanan mizacını yazıdan imgeye taşır (Res. 11).

Arife gününde, II. Mehmed mollayı bayramlaşma törenine davet etmesi için bir çavuş yollar. Padişahın selamını ileten çavuş daveti bildirince, molla şayet hava bugünkü gibi yağmurlu olursa gelmeye mecâlîm olmaz, üstüm başım balçık olur diyerek daveti reddeder. Çavuş bu cevabı sultana ilettiğinde, II. Mehmed mollanın atı ile sarayın içinde kadar gelebileceğini, böylece çamurdan korunacağını söyler.²⁰ Tasvirde de Sultan Mehmed'in gönderdiği çavuş mollaya bayram davetini iletmektedir.

Tüm bu bilgiler ışığında, elyazmasının resim programında vurgulanan ulema-devlet dayanışmasının 17. yüzyıl başında, II. Osman'ın sarayındaki anlamı ne idi sorusuna dönecek olursak, bu sorunun cevabını vermek ya da kimi öneriler getirmek için resimli nüshanın sonuna yazılan hatime bölümüne dikkatlice bakmak gerekir. Mehmed Hâkî'nin tercümesi II. Osman devrinde resimlenmeden önce Ahmed Çelebi tarafından kitaba bir hatime, yani sonsöz yazılır. Resimsiz nüshalarda olmayan bu bölümle Mehmed Hâkî'nin tercümesi 17. yüzyılın ilk yarısının düşünce ve kavrayış dünyasına taşınır.²¹ Hatime bölümü, II. Osman'ın sarayında esere yüklenen anlamları, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin algılanma biçimini ve resimlenme sebebini anlaşılır kılar. Bu bölüm, kitabın resimlendikten sonra takdim edilmesini betimleyen bir tasvirle süslenir (y. 259b, Res. 12).

Hatime bölümüne göre, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin meydana gelmesinde üç kişinin hizmeti vardır. Bunlardan ilki, böylesine faydalı bir eseri yazan müellif Taşköprîzâde Ahmed'tir. İkinci kişi ise, çok faydalı bir eser olmasına rağmen Arapça olarak yazılmasından dolayı sınırlı bir okuyucu kitlesine ulaşan eserin üzerindeki "sisi" kaldırmaya kabiliyeti olan mütercim Mehmed Hâkî'dir.²² Ancak, Mehmed Hâkî'nin yarattığı bu "güzellik" hâlâ bir "gizlilik perdesi" arkasındadır. Bu "gizli güzelliği" ise Sultan II. Osman devrinde "vezîr-i sâni ve nazım-ı âhvâl-i dîvânî" olan Mehmed Paşa ortaya çıkarır, esere yeni bir "elbise" giydirecek, yani kitabı resimleterek *Şakâ'îû'n-nu'mânîye*'nin derecesini biraz daha

yükseltir. Metnin devamında hem Sultan II. Osman hem de Vezir Mehmed Paşa övgü ile anılır. Metinde, Mehmed Paşa'dan sonra ismi anılan bir diğer kişi ressam Nakşî Bey'dir. Devrinin ikinci Mani'si olarak nitelenerek efsanevi ressam Mani ile eşdeğer görülen Nakşî Bey'in resim yapmadaki mahareti, aklı, zekâsı ve nüktedanlığı methedildikten sonra, kitabın mefhumunu anlayarak ve bilerek “uslûb-ı garîb üze nakş u tasvîr ve tarz-ı ‘acîb üze tertîb ü tahrîr itdürmüşler” denilerek elyazmasının nakkaşı tanıtılır.²³

Hatime bölümüne eşlik eden tasvirde, duvarları çiniler, yerleri halılarla kaplı bir mekânda karşılıklı oturan figürlerden kırmızı kaftanlı, sakalsız, bir elinde tespih, diğerinde kitabı tutan, hafif toplu kişi, eseri resimleterek üzerindeki giz perdesini kaldıran Vezir Hadım Gürcü Mehmed Paşa olmalıdır.²⁴ Mehmed Paşa'nın elindeki kitabı sunduğu ya da tartıştığı ulema sarığı giymiş, ak sakallı yaşlı figür de, yukarıda özetlenen hatime bölümü göz önüne alındığında, büyük bir olasılıkla Mehmed Paşa'dan önce isimleri anılan eserin yazarı Taşköprizâde Ahmed yahut da, mütercimi Muhtasîbzâde Mehmed Hâkî'dir.

Resimdeki bir diğer kişi ise, kapının önünde, ellerini önde kavuşturmuş bir şekilde ayakta bekleyen kırmızı kaftanlı figürdür. Süheyl Ünver (1949:34) Nakşî üzerine yazdığı monografik eserinde bu kişinin kitabın ressamı Nakşî Bey olduğunu söyler. Hatime bölümünde de son olarak ismi anılan kişi ressam Nakşî Bey'dir. Hem metin hem de resmin ikonografisi göz önüne alındığında Ünver'in tespitinin doğru olduğu anlaşılır. Figürün, kapı önünde, ellerini kavuşturmuş bir şekilde betimlenişi, eserin mütercimi ve resimli nüshayı hazırlatan hâmisinin yanındaki daha alt kademede olan kariyerine işaret eder gibidir. Böylece, Nakşî Bey, siretleri suretlere dönüştürerek kitaba en son hizmet eden kişi olarak resimde yerini alır.²⁵

Oluşturulan ikonografik kurgu ile Mehmed Paşa, eseri resimleterek ona yeni bir elbise giydiren kişi olarak *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'yi yazan Taşköprizâde'ye ya da eseri tercüme ederek üzerindeki sisi kaldıran ve eseri daha çok kişinin faydalanmasına sunan Mehmed Hâkî'ye olan minnetini öder. Böylece, takdim resminin ikonografisi, kitabın bütünü ile uyum sağlar. Bu tasvirde de, kitabın hem metnin de hem de resim programında vurgulanan geçmişin âlim ve şeyhlerine özet, hayranlık ve minnet simgesel bir yolla dile getirilir. Kitapta yer alan bu son tasvir, konu olarak hazırlandığı dönemde geçen bir olayı anlatmasıyla eserdeki tek ‘çağdaş’ resimdir. Ancak resmin alegorik kurgusu, bu betimi de diğer tasvirlerin ve metnin simgesel diline yaklaştırarak kitabın dili ile birleştirir.

Orijinal tercümede olmayan ve sadece resimli nüsha için yazıldığından dolayı metnin tek “çağdaş” bölümü olan hatime, bir yandan takdim tasvirini çözümlememizi sağlarken, diğer taraftan da, 17. yüzyılın ilk yarısında kitaba yüklenen anlamlar hakkında ipuçları sunar. Bu ipuçları da vezir Mehmed

Paşa'nın *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi resimletme nedenleri hakkında öneriler getirebilmeyi mümkün kılar.

Hatime bölümünde, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi okumakla kazanılacak faydalar maddeler halinde sıralanır. Bu faydalardan özellikle biri, eserin hem içeriğinin hem de resim programının vurgusuyla bütünlük sağlar. Buna göre, "Akıllı kişi başkasının halinden ders alandır" sözü gereğince *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'yi eğer sultanlar okursa, geçmişin yöneticilerinin muteber işlerini öğrenip onların yolundan giderler. Şayet vezirler okur ise, geçmişteki insanların ilme ve ilim erbabına duydukları saygıyı görüp, onlar uyulacak kimselerdir, onlarda güzel örnekler vardır diyerek onları örnek alırlar. Okuyanlar ulemadan ise, seleflerinin güzel işlerinden dolayı övüldüğünü görüp biz de öyle olalım diye onların iyi işlerini kendilerine şiar edinir, kötü işlerden uzak dururlar. Sıradan insanlar okuduğunda da, geçmişin insanların hayatlarını konuşmak, düşünmek güzel bir hale vesile olur ve geçmişe bakıp uyanık olurlar, ilim tahsiline çaba harcarlar.²⁶

Şakâ'ikû'n-nu'mânîye'yi okuyarak elde edilecek bu fayda, eserin 17. yüzyıl başında tıpkı bir nasihatnâme gibi algılandığını düşündürür. Hal tercümeleri verilen kişilerin hayatları sultan, vezir, âlim ya da sıradan insanlar için alınacak dersler ve güzel örneklerle doludur. Kitaba yüklenen bu anlam, nasihatnâme türündeki eserlerin popüler olduğu 17. yüzyıl başında resimlenmesini anlamlı kılar.

Osmanlı çöküş teorisinin çağdaş tarihçiler tarafından yeniden sorgulanmaya başlaması, bu teorisinin çıkış noktası olan ve Osmanlı yazınında 17. yüzyıl başlarında yoğunluk kazanan nasihatnâme edebiyatının tartışılmasına yol açmış ve bu eserler Osmanlı tarih çalışmalarının önemli ilgi alanlarından biri haline gelmiştir.²⁷ Bu türün çıkış noktasını ve Osmanlı literatüründeki aldığı yeni biçimi tartışan bu çalışmalarda, nasihatnâmelerin ilk olarak İran-İslam edebiyatında hükümdarlara öğütler veren pendnâme ya da nasihatnâme adıyla 8. yüzyılda ortaya çıktığı söylenir (Howard 1988: 55-56). Hükümdarlara öğüt vermek için yazılan bu tür eserler Osmanlı yazınında kendine özgü yeni bir hal alır. Osmanlı nasihatnâme yazarları bu edebi türün belirli yönlerine bağlı kalmakla birlikte, eserlerinde yaşadıkları dönemin askeri, ekonomik ve siyasal sorunlarına ilişkin somut eleştiriler ve çözüm önerileri sunarlar. Bu tarz nasihatnâme literatürünün ilk örneği olarak Osmanlı entelektüeli ve bürokratu Gelibolulu Mustafa 'Âli'nin (1541-1600) 1581 yılında III. Murad'a sunmak üzere yazdığı *Nushatû's-selâtîn* kabul edilir (Fleischer 1999: 98).

'Âli'nin öncü çalışması 17. yüzyılda artan bu geleneğin başlangıcıdır. 17. yüzyıl başında yazılan *Kitâb-ı Müstetâb*²⁸, Koçi Bey'in *Risalesi*,²⁹ Na'imâ'nın tarihi³⁰ gibi bir dizi eser, 'Âli'nin başlattığı geleneği devam ettirirler. 17. yüzyıl başında yazılan bu eserlerde genel olarak devletin temel kurumlarında baş

gösteren bir “bozulmadan” şikâyet edilir. Bu bozulmanın ana sebebi ise, yöneticilerin Osmanlı adaletinin temeli olan Kanun'a uymayışlarıdır. Dönemlerinde baş gösteren bozulmaları dile getiren yazarların ideal altın çağı ise Kanuni devridir (Fleischer 1999: 104; Howard 1988: 64-73).

Osmanlı nasihat edebiyatının en önemli özelliklerinden biri olan geçmişe özlemin simgeleştiği “altın çağ” fikri durağan bir kavram değildir. Fleischer, yazarların yaşadıkları dönem ve taşıdıkları kaygılara göre “altın çağ”ın da değiştiğini söyler. Örneğin, Gelibolulu Mustafa 'Âlî için imparatorluğun altın çağı II. Mehmed dönemi iken, 17. yüzyıl başı yazarları için Kanuni çağıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi, nasihatnâme yazarları günün problemlerinin çözümü olarak geçmişteki uygulamalara dönüşü gerekli görürler. Ancak Fleischer, Şehzâde Korkud'un babasına yazdığı mektup, 'Âlî'nin *Nushatü's-selâtin*'i ve 17. yüzyıl başı yazarlarının eserleri arasındaki ilişkiyi incelediği makalesinde, 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başında ortaya çıkan “reform edebiyatının”, sadece III. Murad devrinde ortaya çıktığı öne sürülen ekonomik ve sosyal problemlerin sonucunda ortaya çıkan bir tür olarak açıklanamayacağını, bu eserlerin günün politik tartışmalarının yeni bir ifade biçimi olduğunu söyler (Fleischer 1990: 73-74, 77).

Fleischer'in bu tespiti, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin Vezir Gürcü Mehmed Paşa tarafından resimletilmesinin nedenini devrin politik tartışmaları ve siyasi gündemi içinde irdelemeyi gerekli kılar. Bu gereklilik ise bizi II. Osman'ın sarayındaki iktidar mücadelelerine ve Gürcü Mehmed Paşa'nın içinde yer aldığı iktidar grubuna değinmeye götürür.

Haremdeki hadım ağalardan olan ve Gürcü lakabıyla tanınan Mehmed'in saraydaki kariyeri ve yükselişi I. Ahmed'in 1603'deki cülusunun hemen ardından hasoda başı olarak görevlendirilmesi ile başlar. 1604 yılında üçüncü vezir olan Mehmed Paşa'nın Osmanlı bürokrasisindeki “uzun” serüveni, 1626 yılındaki idamına kadar inişlerle ve çıkışlarla devam eder. Osmanlı sarayında geçirilen bu uzun yıllar boyunca rakipleri ile mücadele etmek zorunda kalan Mehmed Paşa, temkini ve deneyimi ile ayakta kalmayı başarır. Örneğin, saraydaki önemli güç odaklarından biri olan Nasuh Paşa'nın 1613 yılında Mehmed Paşa'yı başkentten uzaklaştırmak için Erzurum'a gönderme planlarını başarıyla savuşturarak başkentte kalır (Mehmed bin Mehmed/Sağırılı 2000: 40). Mehmed Paşa'nın sahip olduğu itibarda ve sultan ile olan yakınlığında harem mensubu olmasının payı olmalıdır. I. Ahmed ile kimi zaman arası açılrsa da her zaman sultanın merkezinde olduğu güç grubunun içinde yer almayı başarır. Mehmed Paşa'nın merkeze olan yakınlığı II. Osman döneminde de devam eder. Bu dönemde ikinci vezir olan Mehmed Paşa, Hotin seferinde hazinenin emanet edildiği kişidir aynı zamanda (Mehmed bin Mehmed/Sağırılı 2000: 41).

Deneyimli bir devlet adamı olan Mehmed Paşa, iktidara yakın ya da iktidar da olmanın yollarını ve adabını da bilir elbette. Bu yollardan biri de, Osmanlı sarayında sultanın merkezinde olduğu yöneticiler sınıfına dâhil olabilmenin önemli göstergelerinden biri olan resimli kitap hamiliğidir. Mehmed Paşa, sultan adına sahip olduğu politik gücü ile sultanının gönlünü kazanacak bir eser yaptırmış olmalıdır. Bu nedenle de, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin hatime bölümünde eserin hamisi Mehmed Paşa'nın hemen önünde II. Osman'ın övgü ile anılması, devrin sultanına gösterilen “simgesel” bir saygı değildir sadece. Bir sonraki satırda adı anılacak haminin, yani, Gürcü Mehmed Paşa'nın da koruyucusu olan sultan, resimlenen kitabın da doğal hamisidir aslında. Dolayısıyla da, *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin, bir ulema biyografisinin, resimlenmesinin anlamını, Gürcü Mehmed Paşa'nın “kişisel” gündeminde değil, II. Osman'ın sarayının izlediği politikalarda aramak daha makuldür.

Bu bağlamda, 17. yüzyıl başında Osmanlı sultanlarının ulema ile olan çatışması *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin resimlenmesini anlamlı kılar.³¹ I. Ahmed'in gelenekten ayrılarak, şehzade hocası olarak “sıradan” bir vaiz olan Ömer Efendi'yi seçmesi, II. Osman'ın, I. Mustafa'nın (sal. 1617-18, 1622-23) tahta çıkışına sebep olduğu için devrin en önemli ulema ailesinden gelen Şeyhülislam Es'ad Efendi'nin (1570-1625) yetkilerini sadece fetva vermekle sınırlayarak bütün görevlerini Ömer Efendi'ye devretmesi bu gerilimi yansıtır.³² II. Osman'ın Leh seferi öncesi kardeşi Mehmed'i öldürmek üzere Es'ad Efendi'den istediği fetvayı alamaması, şeyhülislamın Osmanlı sultanına hayır diyebilecek gücü olduğunu gösterir (Tezcan 2001: 98-110). Tam da bu sırada kardeş katlini meşrulaştıran Fatih'in *Kanunnâme*'sinin günümüze ulaşan en eski kopyasının yazılması bir tesadüften öte olmalıdır (Tezcan 2001: 99-100). Nitekim yukarıda da değinildiği gibi, bu dönemde görülen bozulmanın başlıca sebebi Kanun'a uymayıp olarak görülmüştür.

Tüm bu siyasi gerilimler ve *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*'nin metninin ve tasvirlerinin içeriği, II. Osman'ın sarayının geçmişin âlimlerini ve devletin var oluşunun bileşenlerinden biri olan ulema/devlet dayanışmasını hatırlatarak bir nevi izlediği siyaseti ‘meşrulaştırması’ olarak okunabilir. 16. yüzyılın yani “altın çağın” âlimleri, sultanlarla olan işbirlikleri tekrar hatırlatılarak günün âlimlerine adeta sitem edilir. Bu sitem, elyazmasının resim programına dâhil edilen âlimler kadar, dışlananların kimliklerinin de önemli bir belirleyicisidir.

Şöyle ki, elyazmasının resim programına dikkatle bakıldığında alışılmadık bir durum göze çarpar. Osmanlı Beyliği'nin kurucusu olan Osman Gazi'nin portresi eserde yer almaz. Hâlbuki izleyici/okuyucu beyliğin temeli olan kurucusu Osman Gazi'nin ve de Osmanlı yöneticileri ile şeyhler ve ulema arasın-

daki yüzyıllarca sürecek dayanışmanın ilk örneğini temsil eden Şeyh Edebâli'nin portresini eserde görmeyi bekler.

Sultan II. Osman beyliğın kurucusu Osman Gazi'den sonra bu ismin verildiğı ikinci Osmanlı sultanıdır. Bu ismi taşımak Sultan II. Osman üzerinde nasıl bir etki yaptığı sorusunu yanıtlıyacak bilgilerimiz olmasa da, bu çağrışımın II. Osman üzerinde tesiri olduğunu düşünmek mümkündür. Hatta, II. Osman'ın Es'ad Efendi'nin kızı Akile'yi nikâhlı eş olarak alması, 17. yüzyılın ünlü âlimi Nev'izâde 'Atâ'î'nin bu birlikteliğı ikinci bir Osman-Edebâli dayanışması olarak tanımlamasına neden olmuştur. Bu evliliğe rızası olmayan Es'ad Efendi, 'Atâ'î'nin bu tanımından hoşlanmamış olmalıdır. Ancak "gazi sultan" imgesini hem izlediğı politikalarda hem de devrin sanat ürünlerinde izlediğimiz II. Osman'ın bu çağrışımından memnun olduğu, hatta Leslie Peirce (2002: 142-143), Gabriel Piterberg (2003: 19) gibi modern tarihçilere göre bu evliliğı bu çağrışımı yaratmak üzere bilinçli olarak yaptığı düşüncesi göz önüne alındığında, Osman Gazi'nin ve Edebâli'nin portresinin eserde yer almayışının bilinçli bir seçim olduğunu düşündürür. II. Osman'ın sarayı, Osman Gazi ve Şeyh Edebâli tasvirlerinin, hatırlatacağı güncel çağrışımardan dolayı önemli güç odaklarından birinin temsilcisi olan Es'ad Efendi'nin imgesinin kitapta yer almasından rahatsız olmuş olmalıdır.

Tüm bu göstergeler, Kanuni Sultan Süleyman devrinde yazılmış bir eserin yazıldıktan hemen sonra yapılan özet tercümesinin II. Osman'ın sarayında resimlenmesinin sıradan bir seçim olmadığını gösterir. Osmanlı devletinin temelini oluşturan ulema/devlet dayanışmasını vurgulayan ve Osmanlı'nın "altın çağında" yazılan *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin, II. Osman'ın sarayının özgül koşullarıyla yeniden yaratılması ve hem metin hem de resim içeriğinin güncelleştirilmesi, bir yandan ulema ile sarayın gerilimli ilişkisini gözler önüne sererken diğer yandan da, Osmanlı dünyasında resimli bir kitaba sahip olmanın tek başına bir sanat beğenisinin neticesi olmadığını, her bir eserin, içinden çıktığı tarihi bağlamla ilişkisinin belirlenmesi sonucunda anlamlı bir hale gelebileceğini gösterir.

Açıklamalar

1. Eserin tıpkı basımı için bkz. Taşköprülü-zâde 'İsâmu'd-dîn Ebu'l'hayr Ahmed Efendi (1985), *Eş-Şekâ'iku'n-Nu'mânîye Fî 'Ulemâ'i Devleti'l-'Osmânîye*, (Neş. Ahmed Subhi Furat), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi. Taşköprüzâde'nin Arapça metni yakın zamanda Türkçe'ye tercüme edilmiştir. Bkz. Taşköprülüzâde (2007), *Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mânîye fî ulemâi'd-Devleti'l-Osmânîyye*, (Çev. Muharrem Tan), İstanbul: İz Yayıncılık.
2. Türkçe tercüme ve zeyillerin listesi için bkz. Levend 1988: 353-364; Gönül 1945: 136-168; Yeter 1991: XXVIII-XXXIV. Kâtip Çelebi, *Kesfû'z-zunûn*'da bu esere

- geniş olarak yer verir ve bütün tercümelerini ayrıntıları ile anlatır (Kâtîp Çelebi/Balcı 2007: 846-846). *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tercümeleri ve zeyillerinin başlıcaları kapsamlı bir indeks eşliğinde neşredilmiştir. Bkz. *Hadâ'ikü'l-hakâ'ik fi tekmileti's-sakâ'ik, Şakâik-i Nu'maniye ve Zeyilleri*, I-V, (1989), (Neş. Haz. Abdülkadir Özcan), İstanbul.
3. Muhtasibzâde Mehmed Hâkî 1560'ta ilk tercümesini yapmış, 1564'te ise bu özet tercümeyle biraz daha genişletmiştir. Nüshalar: 1560 tarihi özet tercüme: Süleymaniye Kütüphanesi, Ali Emiri Tarih 729, Laleli 2022, Hamidiye 924, Şehzade III, 355, İstanbul Arkeoloji Müzesi 1545; İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi (İÜK), T. 470, 557, 2487, 3790; Nuruosmaniye Kütüphanesi, 3234, 3379; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK), H. 1263; Türk Tarih Kurumu Kütüphanesi, No 506. 1564'te yapılan ikinci tercüme: Köprülü Kütüphanesi, II, 230, İstanbul Arkeoloji Müzesi, 1307, 1308 ve İÜK, T. 15 (Yeter 1991: XXIV).
 4. Muhtasibzâde Mehmed Hâkî, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*, TSMK, H. 1263. Katalog bilgisi için bkz. Karatay 1961: 386.
 5. Bu dönemde resimlenen metinlerin başında Firdevsî'nin *Şehnâme*'si gelir. Meddah Medhî tarafından mensur olarak II. Osman için iki cilt olarak tercüme edilen *Şehnâme*'nin Sultan Osman ve devrin Dârüssaâde Ağası el-Hac Mustafa Ağa için resimli nüshaları hazırlanır. Günümüzde Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan birinci cilt (O. Celsing 1) ve St. Petersburg Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki ikinci cilt (No 1378) Sultan Osman için hazırlanan takımdır. Paris Milli Kütüphanesi'nde bulunan yarım kalmış ikinci nüsha ise Mustafa Ağa için hazırlanan takımın ilk cildini oluşturur. II. Osman devrinde yazılmış ve resimlenmiş bir diğer eser ise devrin şairi Nadirî tarafından yazılan ve I. Ahmed'in ölümü, II. Osman'ın saltanatının ilk yıllarında paşaların gerçekleştirdiği kara ve deniz seferlerini ve de II. Osman'ın Hotin seferini anlatan kitaptır. *Şehnâme-i Nâdirî* olarak bilinen (TSMK, H. 1124) eser resimli Osmanlı tarihlerinin sonuncusudur. Bu eserler hakkında ayrıntılı bilgi ve değerlendirme için bkz. Değirmenci 2007.
 6. TSMK, H. 1263 y. 256a-260b.
 7. Gürcü Mehmed Paşa hakkında kısa biyografik bilgi için bkz. Yayın Kurulu (1999), "Mehmed Paşa (Hadım)", *Yaşamlarıyla ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi*, II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 158-159.
 8. Aşık Çelebi (ölm. 1572) tarafından 1568'de yazılan *Meşâirü's-suarâ*'nın III. Murad devrinde, 1590'lı yıllarda resimlendiği düşünülen nüshası (Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Efendi, 772) içerikleri tamamen farklı olsa da, resimli biyografi olması ile *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'ye en yakın örnektir. *Meşâirü's-suarâ*'da Osman Gazi'den II. Selim'e kadar 11 padişahın ve seçilmiş bazı şairlerin portreleri yer alır. Eser hakkında bilgi için bkz. Bağcı, Çağman vd. 2006: 130-131.
 9. Süheyl Ünver'in *Ressam Nakşî: Hayatı ve Eserleri* (1949) adlı eseri, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tanıtıldığı ilk ve en geniş kapsamlı yayın olarak günümüzde de önemini korur. Osmanlı nakkaşlarının en ünlülerinden olan Nakşî ile Ünver'in bu çalışması sayesinde tanışırız. Bu eser, elyazmasını tanıtması, kitabın metninde verilen bilgileri kullanması bakımından hala kaynak yayın olarak kulla-

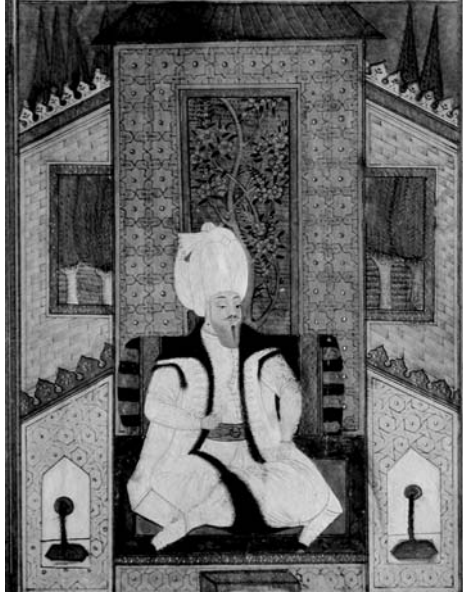
- nılır. Nakşî, üzerine ikinci çalışma Esin Atıl'a aittir. Atıl, makalesinde 17. yüzyılın ilk çeyreğinde yapılmış pek çok resmi Nakşî'ye atfetmiş ve "eklektik" tanımlamasını getirerek ressamın farklı gelenekleri birleştiren özgün resim üslubunu tartışmıştır. Bkz. Atıl 1978: 103-120. Elyazması üzerine çalışan bir diğer sanat tarihçisi de Filiz Çağman'dır. Çağman, *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin tasvirlerinin ikonografisi üzerine 16-18 Kasım 2005 tarihinde Hacettepe Üniversitesi Sanat Tarihi bölümünce Prof. Dr. Günsel Renda onuruna düzenlenen "Gelenek, Kimlik, Bireşim: Kültürel Keşifler ve Sanat" Sempozyumu'nda bir bildiri sunmuştur. Bu monografik yayınların dışında Osmanlı resim sanatı üzerine yazılan bütün eserlerde *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'ye yer verilmiştir (And 2004: 127, 146, 164-167; Atasoy-Çağman 1974: 67-69; Atıl 1980: 137-238; Çağman 2002: 923-924; Çağman-Tanıncı 1979: 70; Mahir 2000: 309-311).
10. Bu nedenle de, bu çalışmada farklı bir yazıda ayrıca tartışılmayı hak eden eserin üslup özellikleri, dolayısıyla da Nakşî'nin Osmanlı tasvir sanatındaki özgün resim üslubu üzerinde durulmayacaktır.
 11. Elyazmasında yer alan resimlerin listesi ve konuları için bkz. Ünver 1949: 32-34.
 12. Çok sayıda resimli nüsha arasında özellikle ikisi önem taşır: TSMK, H. 1563, Türk İslam Eserleri Müzesi, 1973. Bu iki nüsha Sokollu Mehmed Paşa'nın ölümünden önce Nakkaş Osman, Nakkaş Ali'nin başta olduğu nakkaşlar grubu tarafından resimlenir. Nakkaş Osman'ın oluşturduğu modellere göre daha sonra çok sayıda resimli nüshası hazırlanır: İÜK, T. 6088, Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Tarih no. 216, Londra British Library, Add 7780, TSMK, R. 1262, Viyana Österreichischen Nationalbibliothek, H.O. 25 (Çağman 2000: 175-184).
 13. Osmanlı resimli kitaplarında, içinde padişahların portrelerinin bulunduğu tek eser *Şemailnâme* değildir kuşkusuz. Ancak, bir dizi olarak sultanların portresini içeren ilk eser olan *Şemailnâme* daha sonra yapılacak sultan portreleri için "doğru suretleri" barındıran bir model kitabı gibi tasarlanmış ve burada oluşturulan modeller Osmanlı kitap resminde küçük farklarla tekrar edilmiştir. Bu nedenle de *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin sultan portreleri *Şemailnâme* örnekleri karşılaştırılmıştır.
 14. TSMK, H. 1263, y. 13a.
 15. TSMK, H. 1263, y. 13a.
 16. TSMK, H. 1263, y. 88b-90b.
 17. TSMK, H. 1263, y. 113a-113b.
 18. TSMK, H. 1263, y. 169a.
 19. TSMK, H. 1263, y. 66a.
 20. TSMK, H. 1263, y. 66a-67a.
 21. *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin Hatime bölümü Ahmed Çelebi'nin *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'nin merhum Taşköprizâde Ahmed Efendi'nin eseri olduğunu söyleyen cümlesi ile başlar: "Hâk-pây-i erbâb-ı 'irfân peygûle-nişin genc-nisyân bende-i bendegân âl-i nebî 'abd-ı bî çâre Ahmed Çelebî eydir kitâb-ı Şakâ'ikü'n-

- nu'mânîye ki vefeyât-ı 'ulemâ-yı devlet-i 'Osmâniye ebbed allahu te'âla zilâli selâtinhâ-yi 'alel milleti'l-islâmiye fahr-ı kırûmu'l-rûm Tâşköprîzâde Ahmed Efendi merhûmın telîf-i şerîf ve tasnîf-i latîfidir" (TSMK, H. 1263, y. 256a-256b). Süheyl Ünver bahsi geçen Ahmed Çelebi'yi yazmanın hattatı olarak kabul eder (Ünver 1949: 31). Ancak, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, metinde Ahmed Çelebi'nin eserin hattatı olduğuna dair bir ifade kullanılmaz. Ahmed Çelebi'nin ağzından söylenen ve *Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'yi tanımlayan cümle, Ahmed Çelebi'nin hattattan çok hatime bölümünün yazarı olduğunu düşündürür.
22. TSMK, H. 1263, y. 256b.
23. TSMK, H. 1263, y. 258b-259b.
24. Mehmed Paşa'nın portresini bu dönemde hazırlanmış diğer eserlerden de tanırız. Sakalsız, toplu yüzü hatta üzerinden çıkarmadığı mor kaftanı ile Mehmed Paşa belirgin portresiyle bu dönemde tanıdığımız birkaç saraylıdan biridir. *Şehnâme-i Nâdirî*'de (TSMK, H. 1124) II. Osman'ın Hotin seferine çıkma kararını tartıştığı resimde (y. 46a) devrin ikinci veziri olan Mehmed Paşa sultanın sağ tarafında oturan vezirleri arasında konumuna uygun bir şekilde ikinci sırada yer alır. Yine aynı elyazmasında bulunan ve II. Osman'ın Hotin yolunda gösteren çift sayfa tasvirde (y. 50b-51a), Mehmed Paşa önde ilerleyen vezirler arasında ikinci sırada ilerlerken gösterilir. Her iki tasvirde de sakalsız, toplu yüzü ve mor kaftanı ile *Tercüme-i Şakâ'ikü'n-nu'mânîye*'deki portresine çok benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Bkz. Değirmenci 2007: 243-244.
25. Hatime bölümünün sonunda eserin iki Ahmed ve iki Mehmed'in katkısı ile tamamlandığı belirtilir (y. 260b). Bu durumda, bahsedilen kişiler eserin yazarı Taşköprîzâde Ahmed ve hatime bölümünün yazarı Ahmed Çelebi ile mütercim Mehmed Hâkî ve ikinci vezir Gürcü Mehmed Paşa olmalıdır.
26. TSMK, H. 1263, y. 257b.
27. Osmanlı nasihatnâme edebiyatı ve bu türün ortaya çıkışı ile ilgili bkz. Howard 1988: 52-77; Fleischer 1999: 67-77; Fodor 1986: 217-240; Öz 1999: 48-53; Öz 1997.
28. Eser Yaşar Yücel tarafından yayınlanmıştır. Bkz. *Osmanlı Devlet Teşkilatına Dair Kaynaklar: Kitâb-ı Müstetâb, Kitabu Mesâlihi'l Müslimîn ve Menâfi'i'l-Mü'minîn, Hırzû'l-Mülûk*, (Haz. Yaşar Yücel), (1988), Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
29. Koçi Bey, *Koçi Bey Risalesi*, (Ed. Ali Kemal Aksüt), (1939), İstanbul.
30. Mustafa Naima, *Naima Tarihi*, I-V, (Çev. Zuhuri Danışman), (1967-1969), İstanbul, Zuhuri Danışman Yayınevi.
31. Burada 17. yüzyıl başında "ulema" ve "saray" olarak birbirine tamamen karşıt iki homojen grubun olduğu kastedilmemektedir.
32. Sultan I. Ahmed'in ölümü üzerine en büyük şehzadesi Osman yerine kardeşi I. Mustafa'nın tahta çıkması Osmanlı tarihinde önemli dönüm noktalarından biridir. Ekberiyete geçiş olarak adlandırılan bu değişimin nedenleri ve II. Osman'ın sarayındaki iktidar grupları arasındaki mücadeleler hakkında kapsamlı bir tartışma için bkz. Tezcan 2001.

Kaynakça

- AND, Metin (2004), *Osmanlı Tasvir Sanatları I: Minyatür*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- ATASOY, N.- F. Çağman (1974), *Turkish Miniature Painting*, İstanbul: Publications of the R. C. D. Cultural Institute.
- ATIL, Esin (1978), "Ahmed Nakşi, An Eclectic Painter of the Early 17th Century", *Fifth International Congress of Turkish Art* (Ed.G. Feher), Budapest, s. 103-120
- _____ (1980), "The Art of Book", *Turkish Art*, (Ed. Esin Atıl), Washington, DC. ve New York, Smithsonian Institution Press ve Hary N. Abrams Inc., s. 137-238.
- BAĞCI, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda ve Zeren Tanındı (2006), *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÇAĞMAN, Filiz (2000), "İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi", *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 164-187.
- _____ (2003), "Minyatür", *Osmanlı Uygarlığı*, II, (Ed. Halil İncalcık-Günsel Renda), İstanbul: Kültür Bakanlığı, s. 893-931.
- ÇAĞMAN, Filiz ve Zeren Tanındı (1979), *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Ali Rıza Baksan Güzel Sanatlar Matbaası.
- DEĞİRMENCİ, Tülün (2007), "Resmedilen Siyaset: II. Osman Devri (1618-1622) Resimli Elyazmalarında Değişen İktidar Sembolleri", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- FLEİSCHER, Cornell (1990), "From Şeyhzade Korkud to Mustafa Âli: Cultural Origins of the Ottoman Nasihatname", *3rd Congress on the Social and Economic History of Turkey*, Princeton University, 24-26 August 1983, İstanbul, Isis Press, s. 67-77.
- FLEİSCHER, H. Cornell (1999), *Tarihçi Mustafa Âli: Bir Osmanlı Aydın ve Bürokrati*, (Çev. Ayla Ortaç), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- FODOR, Pál (1986), "State and Society, Crisis and Reform, in 15th-17th Century Ottoman Mirror for Princes", *Acta Orientalia*, XL/2-3: 217-240.
- GÖNÜL, Behcet (1945), "İstanbul Kütüphanelerinde Al-Şakâ'ik Al-Numaniye Tercüme ve Zeyilleri", *Türkiyat Mecmuası*, VII-VIII/2: 136-168.
- HOWARD, Douglas (1988), "The Ottoman Historiography and the Literature of 'Decline' of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Journal of Asiatic Society*, 22: 52-77.
- KARATAY, Fehmi (1961), *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu*, I, İstanbul: Küçük Aydın Matbaası.
- KÂTİP Çelebi (2007), *Keşfü'z-Zunûn An Esâmi'l-Kütübi Ve'l-Fünûn (Kitapların ve İlimlerin İsimlerinden Şüphelerin Giderilmesi)*, I-V, (Çev. Rüştü Balcı), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

- LEVEND, Agah Sırrı (1988), *Türk Edebiyatı Tarihi*, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- MAHİR, Banu (2000), "Portrenin Yeni Bağlamı", *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 298-335.
- MEHMED bin Mehmed (2000), "Mehmed b. Mehmed er-Rûmî (Edirneli)'nin Nuhbetü't-Tevârih Ve'l-Ahbâr'ı ve Târîh-i Âl-i Osman'ı (Metinleri-Tahlilleri)", (Haz. Abdurrahman Sağırılı), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- NECİPOĞLU, Gülru (2000), "Söz ve İmge: Osmanlı Sultanlarının Portrelerine Karşılaştırmalı bir Bakış", *Padişahın Portresi, Tesavir-i Âl-i Osman*, İstanbul: İş Bankası Yayınları, s. 22-62.
- NİYAZIOĞLU, Aslı (2003), "Ottoman Sufi Sheikhs Between this World and Hereafter: A Study of Nev'izade 'Ata'î's (1583-1635) Biographical Dictionary", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Cambridge, Massachusetts: Harvard Üniversitesi.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1998), *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler (15-17. Yüzyıllar)*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- ÖZ, Mehmet (1999), "Onyedinci Yüzyılda Osmanlı Devleti: Buhran, Yeni Şartlar ve İslahat Çabaları Hakkında Genel Bir Değerlendirme." *Türkiye Günlüğü*, 58, Kasım-Aralık: 48-53.
- _____ (1997), *Osmanlı'da "Çözülme" ve "Gelenekçi" Yorumları*, İstanbul: Dergah Yayınları.
- PEİRCE, Leslie (2002), *Harem-i Hümayun Osmanlı İmparatorluğu'nda Hükümranlık ve Kadınlar*, (Çev. Ayşe Berktaş), Ankara: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- PİTERBERG, Gabriel (2003), *An Ottoman Tragedy: History and Historiography at Play*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- TAŞKÖPRÜLÜ-zâde 'İsâmu'd-dîn Ebu'l'hayr Ahmed Efendi (1985), *Eş-Şekâ'iku'n-Nu'mâniye Fi 'Ulemâ'i Devleti'l-'Osmâniye*, (Neş. Ahmed Subhi Furat), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- TAŞKÖPRÜLÜZÂDE (2007), *Osmanlı Bilginleri, eş-şakâiku'n-Nu'mâniye fi ulemâ'i'd-Devleti'l-Osmâniyye*, (Çev. Muharrem Tan), İstanbul: İz Yayıncılık.
- TEZCAN, Baki (2001), "Searching for Osman: A Reassessment of the Deposition of the Ottoman Sultan II (1618-1622)", (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Princeton: Princeton University.
- ÜNVER, Süheyl (1949), *Ressam Nakşi: Hayatı ve Eserleri*, Ankara.
- YETER, Nejat (1991), "Şakai'ku'n Nu'maniye Zeylindeki Şa'irlerin Biyografileri, İnceleme-Metin İndeks, Gazi Üniversitesi", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara: Gazi Üniversitesi.



Resim 1. TSMK, H. 1263, y. 47a: Çelebi Mehmed



Resim 2. TSMK, H. 1563, Çelebi Mehmed (Çağman 2000)



Resim 3. TSMK, H. 1263, y. 60a: Yavuz Sultan Selim



Resim 4. TSMK, H. 1563, Yavuz Sultan Selim (Çağman 2000)



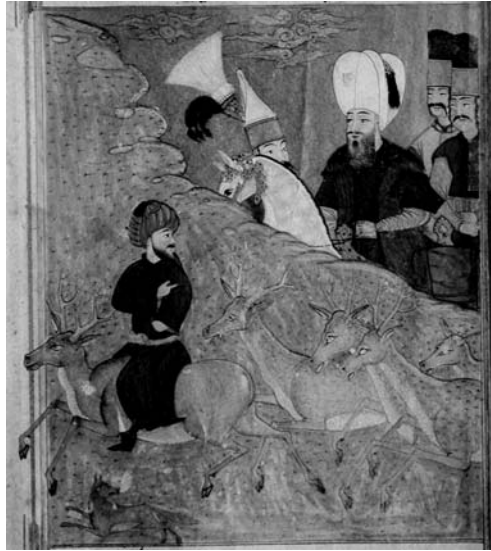
Resim 5. TSMK, H. 1263, y. 12b: Sultan Orhan, Molla Alaeddin Esved ve Molla Halil Cenderezâde



Resim 6. TSMK, H. 1263, y. 90b: Fatih Sultan Mehmed, Molla Zeyrek, Hocazâde, Seyyid Ali ve Mahmud Paşa



Resim 7. TSMK, H. 1263, y. 113b: Fatih Sultan Mehmed ve Ali Kuşçu



Resim 8. TSMK, H. 1263, y. 169b: II. Bayezid ve Seyyid İbrahim



Resim 9. TSMK, H. 1263, y. 19a: Şeyh Cemaaleddin Mehmed



Resim 10. TSMK, H. 1263, y. 132b: Molla Hüsameddin



Resim 11. TSMK, H. 1263, y. 66b: Molla Gûrâni



Resim 12. TSMK, H. 1263, y. 259b: Takdim Tasviri

Glorifying the Past in the Ottoman Court: *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*

Dr. Tülün DEĞİRMENCI*

Abstract: This article focuses on the illustrated manuscript of *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*, which was written in Arabic in 1558 by the Ottoman scholar Taşköprizâde Ahmed (1495-1561) and translated into Turkish by Muhtasibzâde Mehmed Hâkî (d. 1567). During the reign of Osman II (1618-22) an illustrated version of *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* was prepared on the decree of Gürcü Mehmed Paşa, the second vizier to the Sultan. This illustrated manuscript occupies a very significant place among Ottoman book illustrations since it is the only illustrated scholar biography known to exist.

After dwelling on the preparation process of the illustrated manuscript, this study discusses the iconographic meaning of the drawings in the manuscript and explains why the Court of Osman II may have felt the need to have an illustrated version of *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* prepared so many years after the work was written. For this purpose the study looks into not only the political situation of the Ottoman Court in the 17th Century but also the role played by illustrated books in the struggle for power among various authorities in Court. In this regard, the study also provides an account of the concerns the Court may have felt during the preparation of the iconographic program of *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*. All these suggest that *Tercüme-i Şakâ'ikû'n-nu'mânîye* was not just an illustrated scholar biography but a political instrument conveying a variety of messages through its content and iconography in the changing atmosphere of the 17th Century Ottoman Court.

Key Words: Osman II, *Şakâ'ikû'n-nu'mânîye*, Gürcü Mehmed Paşa, Ottoman art of illustration, miniature, scholar biography, 17th century, Ottoman scholars

* Pamukkale University, Faculty of Science and Letters, Department of the History of Art / DENİZLİ
tulundegirmenci@hotmail.com

«Tercüme-i Şaka'ikü'n-un'maniye» - Ностальгия Османского Дворца по прошлому

Др. Тюлюн ДЕЙИРМЕНДЖИ*

Резюме: Şaka'ikü-n - nu'maniye – произведение османского просветителя Ахмета Ташкопризаде (1495-1561), написанное им в 1558 году на арабском, было переведено на турецкий язык Мехмедом Хаки Мухтасибзаде (ум.1567).

В данной работе речь идёт об иллюстрированном варианте произведения, подготовленного по инициативе 2. Визиря Мехмеда Гюрджю Паши в 1618-1620 годах во время правления Османа Второго. Особый жанр иллюстраций - миниатюра - пример османского изобразительного искусства. Автором рассматривается история подготовки иллюстрированного выпуска, дискутируется иконографическое толкование изобразительного искусства того времени. Приводятся предпосылки развития мотивов и тем жанра: политическая ситуация во дворце, интриги и раздоры во власти. Рассматривается роль иллюстрированных книг в этих политических распрах. Вместе с этим связь темы печали в замысле миниатюр с темой автора текста стала основной задачей исследования. Подчёркивается роль Tercüme-i Şaka'ikün-nu'maniye, как «политического инструмента», передающего различные послания в политике того времени.

Ключевые Слова: Осман Второй, Şaka'ikü'n-nu'maniye, Gürcü Mehmed Paşa, османское изобразительное искусство, миниатюра, 17. век

* Университет Памуккале, Научно-литературный Факультет, Отделение Истории искусств / г. ДЕНИЗЛИ
tulundegirmenci@hotmail.com

Edebi Eserlerin Sadeleştirilerek Yeniden Yayımları Üzerine Uygulamalı Bir Örnek: Nesl-i Ahîr

Doç.Dr. Alev SINAR*

Özet: 7 Eylül 1908 - 5 Mart 1909 tarihleri arasında *Sabah Gazetesi*'nde tefrika edilmiş olan *Nesl-i Ahîr*, yazarın sağlığında ne kitap halinde yayımlanmış ne de sadeleştirilmiştir. Eserin elimizdeki tek nüshası 1990 yılında Şemsettin Kutlu tarafından *Son Kuşak* alt başlığı ile hazırlanan sadeleştirilmiş baskısıdır. Ancak *Nesl-i Ahîr*'in kitap halindeki bu tek baskısında, yeni harflere aktarma ve sadeleştirme işlemi sırasında orijinal metinden çok uzaklaşıldığı ve bu baskıyı hazırlayan Şemsettin Kutlu'nun tasarrufuyla Halit Ziya'nın kaleminden çıkan metnin büyük ölçüde değiştirildiği görülmektedir.

Kimsenin bir edebî metne müdahale ve özellikle yazarın üslûbunu değiştirme hakkı olmadığı gibi "büyük bir üslûpçu" olan Halit Ziya'nın sağlığında kitap halinde yayımlanmamış olsa bile bir eserin yıllar sonra yayıma hazırlanırken böyle bir müdahaleye maruz kalması çok daha vahimdir. *Nesl-i Ahîr*'in bu sadeleştirilmiş baskısı ne yazık ki edebiyat araştırmacıları ve diğer disiplinlerin uzmanları tarafından bilimsel anlamda kullanılabilecek nitelikte olmadığı gibi sıradan okuyucu için de rahatlıkla takip edilebilecek bir anlatımdan uzaktır.

"Edebiyat biliminin ilk görevlerinden birisi malzemelerinin bir araya getirilmesi", "metnin sahilliğinin" ortaya çıkarılmasıdır. Aksi takdirde "edebî eserlerin eleştirel tahlili ve tarihi çerçevesi içinde anlaşılması çok zorlaşabilir. Bu çalışmada halen *Nesl-i Ahîr*'in mevcut tek baskısı ile yazarı tarafından tefrika halinde gazetede bırakılmış nüshaları arasındaki fark ortaya koyulacak ve bu suretle orijinal metne zarar vermek adına bir metnin edisyonunun zorluğuna ve ne kadar ciddi bir çalışmayı gerektirdiğine dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Edebi eser, edisyon, edisyonda kriterler, sadeleştirme, Nesl-i Ahîr, Son Kuşak

Bir yazar edebiyatın her türünde eser verebilir. Bu eserlerin hepsi yayımlanmamış olabilir, bazen böyle bir eser ölümünden sonra yazarın şahsi evrakı arasından çıkabilir, gazete veya dergi sütunlarında yayımlandığı haliyle kala-

* Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / BURSA
alav01@hotmail.com

bilir. Bazı yazar ve şairler önceki yıllarda yayımladıkları metinleri yeni yayımladıkları kitaplara almamış olabilirler ya da daha sonra metnin içinde değişiklik yapmış olabilirler. Bir metnin edebî değer taşıyor olması elbette asıl gerekli olan husustur ve bu değere karar vermek edebiyat araştırmacısının görevidir. Ancak bazen bir metin edebî kıymet taşımadığı, ikinci ya da üçüncü derecede bir çalışma olduğu halde bile önem arz edebilir. Bir edebiyat araştırmacısı için yazarın ister acemilik, ister çıraklık, ister olgunluk, ister düşünüş dönemi olsun yazdığı eserlerinin hepsi önemlidir. Çünkü öncelikli olarak bir yazarı tam olarak değerlendirmenin yolu buradan geçer. Bir yazarın külliyatının ortaya çıkarılması onun gelişmesini, duygu ve düşünce dünyasındaki iniş çıkışları, değişimleri, aldığı tesirleri görüp onun hakkında sağlıklı bir hüküm vermeyi sağlamanın yanı sıra bu eserlerin yazıldıkları dönemlere tanıklık etmeleri ve devri aydınlatan bilgiler içermeleri bakımından da büyük önem taşır. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesli Ahîr* adlı romanı da tefrika olarak gazetede kalmış, yazarı tarafından kitap olarak yayımlanmamış, ancak ele aldığı devir hakkında çarpıcı bilgiler içeren ve bu nedenle üzerinde düşünülmesi gereken bir eserdir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in son romanı olan *Nesli Ahîr*, 7 Eylül 1908 - 5 Mart 1909 tarihleri arasında *Sabah Gazetesi*'nde tefrika edilmiştir¹. Tefrika sayısı 149'dur². II. Meşrutiyet sonrasında heyecanı ile kaleme alınmış romanda II. Abdülhamid devrine yöneltilmiş sert bir eleştirel bakış hakimdir. II. Abdülhamid'in izlediği iç politika, istibdad idaresi, hafiye teşkilatı ile insanların neredeyse nefes alamaz noktaya gelmeleri, bozulan devlet daireleri, memuriyette kayırmanın ve kollamanın esas olması şiddetle eleştirilmiş ve böyle bir idare altında bozulan sosyal hayat ve perişan durumda olan halk gözler önüne serilmiştir. Bütün bunların yanı sıra romanda II. Abdülhamid'in baskılı idaresi altında bunalan gençliğin hayata nasıl baktığı da yansıtılmıştır. II. Abdülhamid devrindeki baskıların canlı tanığı olan Halit Ziya Uşaklıgil'in bu romanı sadece edebiyat araştırmacılarını değil tarihçileri ve siyaset bilimcileri de ilgilendiren bilgiler içermektedir.³

Nesli Ahîr, yazarı tarafından ne kitap haline getirilmiş ne de sadeleştirilmiştir. Eserin tek nüshası 1990 yılında Şemsettin Kutlu tarafından *Son Kuşak* alt başlığı ile hazırlanan sadeleştirilmiş baskısıdır⁴. Sadeleştirme Osmanlı Türkçesi'ni bilmeyen yeni nesillere Türk Edebiyatı'nın klasikleri arasına girmiş olan eserlerimizi ve bu yolla kültür değerlerimizi tanıtmak için önemli bir faaliyettir. Ancak *Nesli Ahîr*'in kitap halindeki tek baskısında, yeni harflere aktarma ve sadeleştirme işlemi sırasında orijinal metinden çok uzaklaşıldığı ve bu baskıyı hazırlayan Şemsettin Kutlu'nun tasarrufuyla Halit Ziya'nın kaleminden çıkan metnin büyük ölçüde değiştirildiği görülmektedir. Kimsenin bir

edebî metne müdahale ve özellikle yazarın üslûbunu değiştirme hakkı olmadığı gibi “büyük bir üslûpçu”⁵ olan Halit Ziya’nın bir eserinin, yayıma hazırlayan tarafından böyle bir müdahaleye maruz kalması çok daha vahimdir. *Nesl-i Ahîr*’in bu sadeleştirilmiş baskısı ne yazık ki edebiyat araştırmacıları ve diğer disiplinlerin uzmanları tarafından kullanılabilir nitelikte olmadığı gibi⁶ sıradan okuyucu için de rahatlıkla takip edilebilecek bir anlatımdan uzaktır. “Edebiyat biliminin ilk görevlerinden birisi malzemelerinin bir araya getirilmesi”, “metnin sahihliğinin” ortaya çıkarılmasıdır⁷. Aksi takdirde “edebî eserlerin eleştirel tahlili ve tarihî çerçevesi içinde anlaşılması çok zorlaşabilir.”⁸

Bu bildiride yukarıda birçok bakımdan önemli olduğunu anlatmaya çalıştığım ve halen edisyonu ile meşgul olduğum *Nesl-i Ahîr*’in mevcut tek baskısı ile yazarı tarafından tefrika halinde gazetede bırakılmış nüshaları arasındaki fark ortaya koyulacak ve bu suretle orijinal metne zarar vermemek adına bir metnin edisyonunun zorluğuna ve ne kadar ciddi bir çalışmayı gerektirdiğine dikkat çekilecektir.

1- Okuma Hataları

Nesl-i Ahîr’in kitap halindeki tek nüshasında metnin anlamını değiştirecek hatta okuyucuya yazarın söylemek istediğinin tam tersini düşündürecek derecede büyük okuma hataları vardır. Oysa kitabın önsözünde doğru okuma üzerinde titizlik gösterilmesi gereğine dikkat çekilmiş ve bu kitap hazırlanırken bu titizliğin uygulandığı belirtilmiştir. Okuma konusunda gösterilen hassasiyet ve dikkate örnek olmak üzere de şöyle bir açıklama yapılmıştır (!):

“Bizim, romanda “Mücella” olarak verdiğimiz kadın adı “Mecelle” olarak de verilebilirdi. Eski harfle imlâ açısından bunun Mecelle okunması, Mücella olarak okunmasından daha da uygun düşmektedir. Ancak Osmanlıca kadın adları arasında Mücella vardır ama Mecelle yoktur.” (s. 13)⁹

- * “Ada hakkında biraz daha yüksek fikirlerim vardı.” (tef. 14)
“Ada üzerine biraz daha yüksek düşüncelerim **var.**” (s. 65)
- * “Pederinizin oraya i’zâmı esbabını bilmiyorlar, ...” (tef.18)
“Babanızın oraya gönderilmesinin nedenlerini **biliyorlar**” (s. 76)
- * “Memurîn-i devletten zevata benzer çehreler görülüyordu.” (tef. 18)
“Devlet memurlarından kimselere **benzemeyen** yüzler görülüyordu” (s. 77)
- * “Alnının üzerinde iri ter damlaları yuvarlanıp ...” (tef. 18)
“Alnının üzerinde **iki** ter damlaları yuvarlanıp ...” (s. 75)
- * “...güya İrfan’ın biçare sada-yı girye-dârî demin oracıkta babasını dilenmek için ağlamamış idi, ...” (tef. 19)

- “... sanki İrfan’ın zavallı ağlayan sesi demin oracıkta babasını **dinlemek** için ağlamamıştı ...” (s. 79)
- * “... bu memleket otuz sene ...” (tef. 20)
“... bu **ülke otuz üç yıl** ...” (s. 90)¹⁰
- * “... bütün diğer memleketlere benzer bir sahne-i hayat uyansa ...” (tef. 24)
“... bütün **öteki ülkelere** benzer bir **hayat sahnesi ayınsa** ...” (s. 95)
- * “Limon İskelesi” (tef. 39)
“**Liman İskelesi**” (s. 151)
- * “Şefik yirmi beş yaşında idi” (tef. 46)
“Şefik **yirmi bir** yaşındaydı” (s. 174)
- * “Bütün mesafat ve menazır kısalmış ...” (tef. 62)
“Bütün **uzaklıklar ve görüntüler kısalmış** ...” (s. 226)
- * “... yanlarına gelmemesini sâkit bir agrâz kabîlinden telakki ederek ...” (tef. 68)
“...yanlarına **gelmesini** sessiz bir özel amaca bağlayarak ...” (s. 247)
- * “... bütün râstâların [dürüst, saf insanların] bir nevi reh-nümâsı, ...” (tef. 78)
“... bütün **hastaların** bir tür pusulası ...” (s. 279)
- * “... bütün hissiyatını güya üşütüvermiş idi” (tef. 79)
“... bütün **duygusallığını** sanki **uyuşturmuştu**.” (s. 282)
- * “... yıldızlar seziliyordu.” (tef. 99)
“... yıldızlar **seçiliyordu**.” (s. 351)
- * “Samime evvela sarı saçlarının altında daha donuk görünen simasında hazin bir tebessümün dalgalarıyla ona baktı, sonra bahse girmekten üşenen bir gevşeklikle.” (tef. 128)
“Samime önce sarı saçlarının altında daha donuk görünen **yüzünde hüznünlü bir gülümsemenin** dalgalarıyla ona baktı, sonra **konuyu uzatmaktan üşenen bir gevezelikle** ...” (s. 452)
- * “Selim bin Bedri”
“**Selim Bey el- Bedri**”
- * “Vilâyat-ı Selâse”
“**Vilâyat-ı Sülûse**”

2- Metinde Yer Almayan İfadeler

“Büyük bir üslûpçu” olduğu bütün edebiyat araştırmacıları tarafından kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil’in¹¹ anlatımı yetersiz bulunmuş olmalı ki *Nesli-Ahîr*’in *Sabah*’ta yayımlanan tefrikasında olmayıp, kitap haline getirilirken ilâve edilen ya da değiştirilen kelime, kelime grupları ve cümleler vardır. Kitabın girişinde yapılan açıklamada bu husus üzerinde durulmuş ve “küçük ölçüde olmak üzere” “çukur doldurma yoluna gidilmiştir” (s.19) ifadesiyle metinde yer almayan ifadelerin mevcut olduğu itiraf edilmiştir. Anlamı daha da belirginleştirmek ya da anlatıma ayrıntı katabilmek için gerekli görülen yerlerde eklemeler ve açıklamalarda bulunulmuş olmasının hesabı yukarıdaki açıklamadan da anlaşıldığı üzere “çukur doldurma” yöntemi ile verilmiştir.

A) Eklenen İfadeler

- * “Nüzhet Bey -Postada kalsın-” ibaresiyle irsalini ...” (tef. 13)
“Nüzhet Bey -Postada kalsın- **Post restand**” cümlesiyle gönderilmesini ...” (s. 62)
- * “...bazen mühimce emlak ve akar işlerinde vesatet eyleyerek, fakat bütün bu muamelatında rast-gûlukla, namuskârlıkla ...” (tef. 95)
“... kimi zamanlar da mülk ve gelir işlerinde aracılık yaparak **avlık geliri** artırır. **Ama** bütün yaptığı şeylerde dürüstlüğü ve namusluluğu ...” (s. 336)
- * “İrfan’ı hareme götürmüş, piyano çaldırılmış idi” (tef. 97)
“İrfan’ı **konağının** harem **bölümüne** götürmüş, **ona** piyano çaldırılmıştı.” (s. 345)
- * “Kur’a efrâdından, vilâyat ahâlisinden, bilhassa asıl Türk yatağı olan yerlerde bazı emrâzın da inzimâm-ı tahribatıyla ...” (tef. 97)
“Kura ile askere alınmalardan, **İstanbul dışında**, vilayetler halkının **sağlıksızlıklarından**, özellikle asıl Türk yatağı olan yerlerde kimi **kötü** hastalıkların (**frenği gibi**) da eklenmesiyle ...” (s. 346)
- * “Denebilir ki bu hadd-i zâtında mevcut olmayan bir adamdır ki yegâne mâhiyeti başkalarının zihninde uyanan hayalinden ibarettir. Eminim bu, casusluğa, hafiyeliğe hep bu ihtiyaç ile sülûk etmiştir.” (tef. 98)
“Denebilir ki, bu, *aslına bakarsanız gerçekte var* olmayan bir adamdır ki, *tek niteliği* başkalarının kafasında uyanan hayalinden başka bir şey değildir... **Ve Süleyman Nüzhet düşünmesini sürdürüyordu.** “Hiç kuşukum yoktur ki bu **adam** casusluğa, hafiyeliğe hep bu gereksinmesi yüzünden yönelmiştir. (s. 347)

- * "... şu dakikada, Server'i hayatta tesadüfen bulunmuş az çok şayan-ı tecessüs çehrelerden biri olmak üzere telakki ile başlayarak yine o suretle bırakıp geçmeye azmetmiş olan Süleyman Nüzhet'ten pek uzak idi." (tef. 102)
- "... şu dakikada, Server'i hayatta **bir rastlantı sonucu** bulunmuş, az çok merakla üzerinde durulmaya değer yüzlerden biri olmak üzere değerlendirilmeye başlayarak **sonunda** gene öylece bırakıp geçip gitmeye niyetlenmiş olan **Süleyman Nüzhet yeni bir Süleyman Nüzhatti ve eskisinden pek** uzaktaydı." (s. 360)
- * "Bunu söylerken İrfan'ın yüzünden hafif bir pembe gölge geçti:
- Bu maîşet meselesine dair ..." (tef. 118)"
- "Bunu söylerken İrfan'ın yüzünden hafif bir *pembelik* geçti **ve konuşmasını sürdürdü**.
- Bu geçim sorununa ilişkin ..." (s. 417)
- * "O zaman bu valide bütün elemelerini takrime başladı. İrfan'ın hayatını tasvir etti,..." (tef. 120)
- "O zaman bu *anne*, bütün elemelerini bir bir *dile getirmeye* başladı. İrfan'ın, **cocukluğundan beri olan** hayatını *anlattı*." (s. 425)
- * "Mademki artık Azra babasından ayrılmak istemiyor, onunla beraber, bu sabah İrfan'a latife tarzında söylenen şeyi icra edecekti. Dürüştane bir cevap ile tehlikeyi daha ziyade takrib etmekten tevakki ederek kalktı." (tef. 139)
- "Mademki artık Azra babasından ayrılmak istemiyor, onunla **birlikte**, bu sabah İrfan'a *bir şaka gibi söylediği şeyi yerine getireceklerdi*. **İhsaniye önünde demirli bulunan sileplerden birine atlayıp ...**
Seyda Bey'e öfkeli ve katı bir karşılık vererek tehlikeyi daha fazla yakınlıştırmaktan çekinmek **isteyerek** kalktı. (s. 491)

B) Değiştirilen İfadeler

- * "Nüzhet'in hayatında" (tef. 11)
- "Nüzhet'in **anısında**" (s. 53)
- * "Karşısında Nüzhet'i, bu kemal-i safvet ü samimiyetle kendisine uzanan eli bulunca, evvela onu yakaladı, ağzına götürdü ..." (tef. 13)
- "Karşısında Nüzhet'i, bu *gerçekten paklık ve içtenlikle* kendisine uzanan eli bulunca, *önce* onu yakaladı, **dudaklarına** götürdü." (s. 61)
- * "Birden Azra elini onun koluna koydu" (tef. 60)
- "Birden Azra elini onun **eline** koydu." (s.221)

- * “Güya bütün Marmara’yı vermek isteyen bir vaziyetle ...” (tef. 60)
“Sanki bütün Marmara’yı **kapsamak** isteyen bir *halle* ...” (s. 221)
- * “O zaman yoldan çıktılar, beş on hatve aşağı indiler.” (tef. 60)
“O zaman yoldan **avrıldılar**, beş on *adım* aşağı indiler.” (s. 221)
- * “... bu gurûb eden güneşin levha-i ihtişamına daldılar.” (tef. 62)
“... bu *batmakta olan* güneşin *görkemli tablosuna* **baktılar**.” (s. 226)
- * “Galata’da şuraya buraya uğrarken ...” (tef. 77)
“**Karaköy’de** şuraya buraya uğrarken ...” (s. 276)
- * “... kahr ve azabını yiye yiye büyümüş ...” (tef. 91)
“... *kahr ve ezincini* **ceke ceke** büyümüş ...” (s. 323)
- * “esmerleşen sema” (tef. 99)
“**kararmakta olan gökyüzü**” (s. 350)
- * “Nevvare’yi dört kelime ile tanıttı” (tef. 100)
“Nevvare’yi **birkac cümleyle** tanıttı” (s. 356)
- * “Oyuna devam ederken ...” (tef. 113)
“Oyuna **yeniden başlanırken** ...” (s. 400)
- * “Bu soğukta cesaret edememişlerdi.” (tef. 119)
“Bu soğukta **bunu göze alamamışlardı**” (s. 420)
- * “Hayır, bu hayatın içinden çıkmalıydı.” (tef. 122)
“Hayır, bu hayatın içinden **sıyrılmalıydı**” (s. 431)
- * “Bir fikir takip ediyormuşçasına, dalgın, sobayı körükledi ...” (tef. 126)
“*Kafasından bir düşünce geçiyormuşçasına*, dalgın **halde** sobayı **dürtükledi** ...” (s. 444)
- * “O, kendisini salıveriyordu, ...” (tef. 127)
“O, kendisini **bırakıverdi**.” (s. 448)
- * “Devam et, rica ederim” (tef. 127)
“**Kesme, konuş**, rica ederim” (s. 449)
- * “Eminim ki ...” (tef. 138)
“**Cok iyi biliyorum** ki ...” (s. 484)
- * “Yalnız bana haber verir misin?” (tef. 138)
“Yalnız bana **bildirir misin?**” (s. 485)

- * “Süleyman Nüzhet’in asabında endişe-bahş bir istidad-ı irtiaş hâsil oluyordu. Kendi kendisine daha ziyade kalırsa sükûn u itidalini muhafaza etmek kararıyla kabil-i telif olmayacak surette cevap vereceğinden korkuyordu.” (tef. 139)
- “Süleyman Nüzhet’in *sinirlerinde kaygı verici bir ürperme, **bir gerilme başlıyordu. İçinden düşünüp yorumladı: Burada** daha fazla kalırsa *soğukkanlılığını koruma alışkanlığıyla kolay kolay bağdaşamayacak biçimde, **bu adamın sözlerine** karşılıklar vereceğinden korkuyordu.” (s. 489)**

3- Metinde Olduğu Halde Kitapta Yer Almayan İfadeler

Nesl-i Ahîr kitap haline getirilirken gazetedeki tefrikada olduğu halde atlanmış, belki gereksiz bulunarak çıkarılmış (!) kelime, kelime grupları ve cümleler vardır. Oysa “yaradılıştan romancı” olan Halit Ziya Uşaklıgil üzerinde çalışanların birleştikleri hususlardan biri yazarın kompozisyondaki mükemmelliği, bir roman yazarı olarak ayrıntı ile bütün arasında kurduğu mükemmel bağıdır.¹² Bu sebeple sık sık Halit Ziya’nın romanlarından tek bir cümlenin bile çıkarılmasının romanın bütününe zarara vereceği hükmü tekrarlanır. Halit Ziya gibi Türk romancılığının usta bir kaleminin seçerek kullandığını iyi bildiğimiz kelimelerinin ve cümlelerinin bazılarının gereksiz bulunması son derece şaşırtıcıdır.

- * “Biraz da İzmir’i, **belki** Ayasluğ harabelerini görürüm.” (tef. 12)
- “Biraz da İzmir’i, Ayasluğ harabelerini görürüm.” (s. 55)
- * “Nüzhet misafirleri istikbal için iskeleye inmek zamanına intizaren açık penceresinin önünde, üzerine yalnız **alınacak ceketiyle başına giyilecek fesi kalarak, son postanın getirdiği** ceraid ve resailin kuşaklarını açarak bir göz atmakla iktifa ediyordu.” (tef. 13)
- “Nüzhet *konukları karşılamak için iskeleye inme zamanını bekleyerek* açık penceresinin önünde, üzerine *sadece gazete ve dergilerin* kuşaklarını açarak bir göz atmakla *yetiniyordu.*” (s. 62)
- * “Nihayet üç gün, bir dakika onu görmeye, **bir kelime söylemeye** muvafak olmaksızın ...” (tef. 13)
- “Sonunda üç gün, bir dakika onu görmeyi *başaramaksızın ...*” (s. 78)
- * “... ötede Süleyman Nüzhet, Şakir, Behiç, Dâniş, Kâşif, yanında Sâhîrle Muzaffer, sâkit, gayr-ı müteharrik dinliyorlardı; **boğazlarından lokmalar geçmiyordu; daha yemeğe vakit bulamadan doymuşlardı**, ellerinde kopardıkları ekmek parçaları teahhur ediyordu.” (tef. 19)
- “...ötede Süleyman Nüzhet, Şakir, Behiç, Daniş, Kaşif, yanında SAhîrle Muzaffer, *sessiz, hareketsiz* dinliyorlardı. Ellerinde kopardıkları ekmek parçaları *gecikiyordu.*” (s. 79)

- * "...makalenin Türkçe'ye tercümesini, **sonra Fransızca olarak bir cevap tahririni** istedi." (tef. 68)
"... makalenin Türkçe bir çevirisini istedi." (s. 248)
- * "Bu **son** söz ..." (tef. 72)
"Bu söz ..." (s. 261)
- * "-Şimdi beni köşke kadar götürür, bırakırsınız. İşte size itaat ettim, bir küçük seyran yaptık. Zannederim ki bu kâfidir.
dedi.
Süleyman Nüzhet pek iyi anlayamadı. Server'in sesinde hem ciddiyete hem latifeye benzer bir mana vardı ki tamamıyla sarîh değildi:
- Latife ediyorsunuz, dedi, ..." (tef. 100)
"- Şimdi beni köşke kadar götürür, bırakırsınız. İşte size itaat ettim, bir küçük gezinti yaptık. *Sanırım* ki bu yeterlidir.
dedi.
- Şaka ediyorsunuz, dedi ..." (s. 356)
- * "Server'in gözleri yavaşça inerek ona beyan-ı muvafakat edince birden müsterih olmuş idi. **Yalıdan çıkarken artık mülakatı bile düşünemiyordu.** Ona asıl lâzım olan mülakat değil..." (tef. 107)
"Server'in gözleri yavaşça inerek *bu isteği kabul ettiğini bildirince* birden *yüreği rahatlamıştı.* Ona asıl *gerekli olan buluşmanın kendisi değil ...*" (s. 380)
- * "İrfan bunu müteakip defteri tersine çevirdi, **on dokuzuncu neşideyi çaldı** ve hemen yirminciye geçti, ... " (tef. 120)
"İrfan *bu parçadan sonra* defteri tersine çevirdi ve hemen yirminciye geçti." (s. 423)
- * "Süleyman Nüzhet, Azra'ya baktı. **O da babasına baktı;** baba kız, sebebini bilmeksizin hazin bir tebessümle gülüştüler." (tef. 120)
"Süleyman Nüzhet, Azra'ya baktı. Baba kız, sebebini bilmeksizin, *hüzünlü bir gülümsemeyle* gülüştüler." (s. 423)
- * "... fakat Suatla izdivaç vukua geldikten sonra yalıtı Mısır ekâbirinden birine kiralamaya şitab etmiş [*koşmuş*] ve bir küçük ev döşeyecek kadar eşya alarak **Refia ile beraber Bebek'ten kaçmış idi.** Haydarpaşa'da bir küçük ev bularak orada yerleşmişti; ..." (tef. 130)

“Ama Suatla *evliliği gerçekleştikten sonra yalısını hemen aceleyle*, Mısır zenginlerinden ve ileri gelenlerinden birine kiralamış ve bir küçük ev döşeyecek kadar eşya alarak Haydarpaşa *dolavlarında* bir küçük ev bulmuş, orada yerleşmişti.” (s. 460)

* “Süleyman Nüzhet, Şakir’in bu kuvveti bulabilmesine biraz mütehayyir ve devam edip edemeyeceğinde şüphe-dâr idi; **sonra bunu Şeyda Bey’in, kendi tarafından icra edilmiş nüfuz ve tesire haml edeceğini düşünmüştü**, hatta İrfan’ın ve ...” (tef. 130)

“Süleyman Nüzhet, Şakir’in kendinde *bu gücü* bulabilmesine biraz şaşır-maktaydı ve *bunun (sonuna kadar böyle) gidip gitmeyeceğinde kuşkuluydu. Üstelik İrfan’ın ve ...*” (s. 460)

4- Sadeleştirme

Kitap halindeki *Nes-i Ahîr* sadece eski yazıdan yeni harflere aktarma şeklinde düzenlenmemiştir. Yeni harflere aktarılan metinde sadeleştirme yoluna da gidilmiştir. Ancak bu işlem sırasında bazen yanlış karşılıklar verildiği, bazen Türkiye Türkçesinde işlek olarak kullanılan kelimelerin bile sadeleştirmeye tâbi tutulduğu görülmektedir. Bu sadeleştirme işlemi sırasında bulunan karşılıkların bir kısmı anlamsız ya da Türkçede işlek kullanımı olmayan kelimelerden oluşmaktadır. Sadeleştirme işlemi sırasında belki yazarın kullandığı şekliyle bırakılsa anlaşılabilir kelimeler anlaşılabilir hale gelmiştir.

Metnin sadeleştirilmesi ile ilgili olarak kitabın giriş kısmında geniş bir açıklama yer almaktadır. Bu açıklamada sadeleştirmenin ciddi ve çaba isteyen bir işlem olduğu belirtildikten sonra bu çalışmada sadece eserin dilinin ve anlatımının yaşayan Türkçeye uydurma çabası güdülmediği, “eserin yazarı”nı, “yazıldığı dönem”i ve bu dönemin özelliklerini okuyucuya tanıtmaya çabasının da göz önünde bulundurulduğu ifade edilmiştir. Sadeleştirme ile ilgili açıklamalar arasında yer alan şu cümleler dikkat çekici ve düşündürücüdür:

“Kaldı ki bizim hizmetimiz -eğer varsa- salt *eserin dilini ve anlatımını günümüze uyarlamak çabasından ibaret değildir. Zaten biz, eski ölümsüz eserlerimizi günümüze uyarlamadaki basit “sadeleştirme” deyimine de bütünüyle karşıyız. Sadeleştirme -bizde yaygın ve yanlış olarak anlaşıldığı ve değerlendirildiği gibieskimiş sözlerin yerine, sözlüklere bakarak, uysun uymasın, onların yeni karşılıklarını koymak değildir. Şurası bir gerçektir ki bu tür sadeleştirme çalışmalarında bu işi bu kadar basit ve kolay sananlar, sadeleştirdikleri eserleri büyük çoğunlukla mahvettiklerinden başka, kendileri de konuya hem yarardan fazla zarar vermekte, hem de gülünç duruma düşmektedirler.*” (s. 18)

A) Yanlış Karşılıklar

- * Romanın adı olan Nesl-i Ahîr tamlamasındaki “ahîr” kelimesinin sözlük anlamı “en son”dur. Ancak başlık “**Son Kuşak**” olarak verildiği gibi metin boyunca “ahîr”in karşılığı olarak “son” kelimesi kullanılmıştır. Kitabın giriş kısmında bu şekilde kullanımın sebebinin de açıklandığı görülmektedir. Bilimsellikten çok uzak olan bu açıklama şu şekildedir:
“Birçok kimselerce bilineceği üzere Nesl-i Ahîr en son kuşak anlamındadır. Biz bunu, biraz genelleştirerek, Son Kuşak olarak verdik” (s. 19)
- * “ufak bir selâmla” (tef. 22) karşılığı “ufak bir **takımla**” olarak verilmiş (s. 89)
- * “müfrit bir tezat ile” (tef.62) karşılığı “**sarı** bir **zıtlıkla**” olarak verilmiş (s. 226)
- * “mütehakkim bir sada” (tef. 74) karşılığı “**alaylı** bir sesle” olarak verilmiş (s. 265)
- * “nim aydınlığıyla” (tef. 99) karşılığı “**varı** karanlığında” olarak verilmiş (s. 353).
- * “mebhut” [şaşkın] (tef. 120) karşılığı “**suskun**” olarak verilmiş (s. 423)
- * “... dudaklarının arasında bir safir-i nefret ü adavet [nefret ve düşmanlık ışıltısı] ötüyor gibiydi.” (tef. 122) karşılığı “dudaklarının arasından bir tiksintinin ve düşmanlığın **borusu** ötüyor gibiydi.” olarak verilmiş (s. 431)
- * “Cüneytle Fahur sinerek edibane [terbiyeli bir şekilde] oturdular.” (tef. 132) karşılığı “Cüneytle Fahur sinerek **bir vana** oturdular.” olarak verilmiş (s. 465)

B) Türkiye Türkçesinde İşlek Kullanımı Olmayan veya Bozuk Bir Türkçeye Verilmiş Karşılıklar

Arapça ya da Farsça kelimelerle oluşturulmuş bazı kelime grupları veya cümlelere karşılık aranırken Türk Dil Kurumu'nun sözlüğünde bulunan ancak yaşayan dilde kullanılmayan kelimelerin seçildiği veya adeta Türkçeyi yeni öğrenmiş bir yabancı dilini çağrıştıracak derecede bozuk bir Türkçenin kullanıldığı görülmektedir.

- * “köhne bir muganniye” (tef. 8)
“**kağsamış** bir şarkıcı kadın” (s.44)
- * “mazlum” (tef. 20)
“**kıyımına uğratılmış**” (s. 83)
- * “seni temin ederim” (tef. 74)
“seni **güvendirmek isterim**.” (s.265)

- * “gürültüsüz, arızasız bir hayat” (tef.78)
“**pürüzsüz, tekleme yapmaz** bir hayat” (s.280)
- * “böyle mahûf bir girdâbe” (tef. 78)
“böyle korkunç bir **cevrinti**” (s.280)
- * “muâheze etti” [azarladı, eleştirdi] (tef. 116)
“**kakındı**” (s. 409)
- * “istidlâlât” (tef. 97)
“**tanıtlamalar**” (s. 346)
- * “izzet-i nefis-i reclânesine” (tef. 107)
“**erkeklik özbenliği onuruna**” (s. 380)
- * “garip bir takayyüd içinde” [çalışma, çabalama, dikkat etme] (tef. 118)
“**saklıyorsun halinde**” (s. 417)
- * “makam-ı memuriyet” (tef. 122)
“**görevinin makam odası**” (s.431)
- * “Süleyman Nüzhet bu darbeyi aldıktan sonra ...” (tef. 123)
“Süleyman Nüzhet bu **vuruşu yedikten** sonra ...” (s. 434)
- * “Memuriyetinden istifa etmek belki mümkün olur.” (tef. 123)
“**Görevini terk ederek avrılmak** belki mümkün olur” (s. 435)
- * “... ve bunlara rağmen fark edilmemek mümkün olmayan bir inhitat ile [çöküşle] İffet Hanım’da her gün bir parça daha istidad-ı sukût [çökmeye eğilim] vardı.” (tef. 130)
“**Bütün** bunlara *karşın göze çarpmaması* mümkün olmayan bir *çöküşle* İffet Hanım’da, **gözle görülmeven bir düşütle düşüs** vardı.” (s. 458)
- * “Kim iddia edebilir ki Gıyas son memuriyetini bana medyun değildir?” (tef. 135)
“Kim **ileri sürüp tersini söyleyebilir** ki Gıyas bu son *görevini* bana borçlu değildir *diye?*” (s. 475)
- * “Senin paşa ile münasebatının esbabını çoktan keşfetmiş olmak iddiasındayım.” (tef. 138)
“Senin paşa ile *ilişkilerinin sebeplerini* çoktan **sezmiş anlamış olmak savındayım.**” (s. 484)

- * “Şeyda Bey bu hareketi fark etmemiş görünerek ...” (tef. 139)
“Şeyda Bey **onun bu tutumunun ayırımında değilmiş gibi** görünerek ...” (s. 489)
- * “Oh! Eminim, pek taraftar olacak ...” (tef. 141)
“Oh! **Bundan çok güvenliyim, hem de** pek **eğilimli** olacak ...” (s. 496)

C) Gereksiz Sadeleştirme

Türkiye Türkçesinde işlek olarak kullanılan ve hepimizin günlük konuşmalar sırasında defalarca yer verdiğimiz kelimeler için neden sadeleştirme ihtiyacı hissedildiğini anlamak hiç mümkün değildir.

- * “alet”; karşılığı metin boyunca “*araç ve gereç*” olarak verilmiş.
- * “arzu”; karşılığı metin boyunca “*istek*” olarak verilmiş.
- * “azap”; karşılığı metin boyunca “*ezinç*” olarak verilmiş.
- * “cevap verdi”; karşılığı metin boyunca “*karşılık verdi*” olarak verilmiş.
- * “etraf”; karşılığı metin boyunca “*yan yöre*” veya “*iki yan*” olarak verilmiş.
- * “endişe”; karşılığı metin boyunca “*kaygı*” olarak verilmiş.
- * “fark”; karşılığı metin boyunca “*ayrılık*” olarak verilmiş.
- * “fakat”; karşılığı metin boyunca “*ama*” olarak verilmiş.
- * “fikir”; karşılığı metin boyunca “*görüş ve öneri*” olarak verilmiş.
- * “galiba”; karşılığı metin boyunca “*sanırım*” olarak verilmiş.
- * “hayret”; karşılığı metin boyunca “*şaşkınlık*” olarak verilmiş.
- * “hürmet”; karşılığı metin boyunca “*saygı*” olarak verilmiş.
- * “ihtiyaç”; karşılığı metin boyunca “*gereksinim*” olarak verilmiş.
- * “intikam”; karşılığı metin boyunca “*öç*” olarak verilmiş.
- * “kalp”; karşılığı metin boyunca “*yürek*” olarak verilmiş.
- * “küçük”; karşılığı metin boyunca “*ufak*” olarak verilmiş.
- * “lâûbali”; karşılığı metin boyunca “*senli benli*” olarak verilmiş.
- * “macera”; karşılığı metin boyunca “*serüven*” olarak verilmiş.
- * “memleket”; karşılığı metin boyunca “*ülke*” olarak verilmiş.
- * “meşgul”; karşılığı metin boyunca “*dolu*” olarak verilmiş.
- * “minnettaram”; karşılığı metin boyunca “*minnetliyim*” olarak verilmiş.

- * rüya”; karşılığı metin boyunca “*düş*” olarak verilmiş.
- * saadet”; karşılığı metin boyunca “*bahtiyarlık*” olarak verilmiş¹³.
- * “sahil”; karşılığı metin boyunca “*deniz kıyısı*” olarak verilmiş.
- * “serbest”; karşılığı metin boyunca “*özgün*” olarak verilmiş.
- * “tasavvur”; karşılığı metin boyunca “*tasarım*” olarak verilmiş.
- * “teselli”; karşılığı metin boyunca “*avunç*” olarak verilmiş.
- * “vatan”; karşılığı metin boyunca “*yurt*” olarak verilmiş.

5- Özel İsimlerin Yazımı

Kitabın başında yer alan açıklamada yer, şahıs, mekân, eser gibi özel isimlerin okuduğu gibi yazıldıkları belirtilmektedir. Romanda geçen özel isimlerin büyük kısmı yabancıdır. Yabancı isimleri okunuşu ile yeni harflere aktarmak okuyucu için pek çok kelimenin anlam ifade etmemesine yol açmaktadır. Üstelik kitapta özel isimler farklı sayfalarda farklı imlâlarla yazılmıştır.

- * “La Fille De Madame Angot”; “**La Fiv de Madam Anfo**” (s. 41) ve “**La Fiv de Madam Danfo**” (s. 42)
- * “Lectures Pour Tous”; “**Lektür pür tu**” (s. 60) ve “**Lectures Pour Tous**” (s. 376)
- * “Rondinella”; “**Rondinella**” (s. 235, s. 236) ve “**Dondinella**” (s. 236)
- * “Afif Seraceddin”; “**Afif Seraceddin**” (s. 118- 124) ve “**Arif Seraceddin**” (s. 490, s. 492)

6- Dipnotlar

Okuyucunun bilmediği terim, özel isim ya da meseleler için dipnotlarda açıklamalar yapmak son derece gerekli bir çalışmadır. Hele yayıma hazırlanan eserin yazılış tarihinin üzerinden geçen zaman içinde büyük değişimler yaşandıysa, yeni nesillerin bilgi birikimleri önceki nesillerden belirgin bir şekilde farklılaştıysa dipnotlardaki açıklamalar kaçınılmaz olur. Bir metni yeni harflere aktarmanın ve bilinmeyen ifadelerin açıklamasını vermenin ötesinde dipnotlarda metnin anlamını bütünlük ve okuyucuyu bilgilendirmek üzere açıklamalar yapmak ayrı bir çalışmayı gerektirir. Kitabı yayıma hazırlayan şahısın da bu bilgileri verebilmek için ciddi araştırmalar yapması şarttır. Ancak dipnotlar verilirken keyfi hareket etmek, anlamı, açıklaması bilinen yerlerde bu bilgileri aktarıp araştırma gereken yerleri atlamak hazırlanan eserin ciddiyetini zedeler. Bunun yanı sıra gelişigüzel, hiçbir amaç ifade etmeyecek açıklamalar vermek, dikkatsizce dipnotları kullanmak, asıl açıklama yapmak

gereken yeri atlayıp sayfalar sonra açıklama vermek veya dipnotta gönderme yapılan yerde açıklama yapmayı unutmak dipnotların güvenilirliğini tamamen yok eder. Ne yazık ki bütün bu sayılan kusurlar Nesl-i Ahîr'in kitap halindeki tek nüshasında mevcuttur.

* “Bu derece gayr-ı müesses şübehat üzerine onların rahatını ihlal edecek şeylere kâdir miydiler?..” (tef. 48) cümlesi kitapta “Bu derece *aslında ortada var olmayan kuşkular* üzerine onların rahatını *bozacak* şeylere (gerçekten) güçleri *yeter miydi?..*” (s. 179-180) şeklindedir ve bu cümleye dipnot düşülmüş ve ne maksatla yapıldığı anlaşılmaz bir şekilde bu cümlenin tefrikadaki hali verilmiştir. (s. 180)

* 113. tefrikada geçen “davavekili” kelimesinin kitapta karşılığı “avukat” (s. 399) olarak verildikten sonra dipnot düşülmüş ve değiştirilen yüzlerce kelime varken ve hiçbiri için açıklama yapmak gereği duyulmazken bu kelime için “Metinde davavekili olarak geçiyor” (s. 399) şeklinde bir açıklama yapılmıştır.

* 118. tefrikada geçen ve Halit Ziya'nın bu metinde daha önce de birkaç kere kullandığı “açıkladı” kelimesi için dipnot düşülmüş ve “Günümüzde seksen yıl önce yazılmış olan eserde “açıkladı” sözcüğü aynen geçmektedir. Halid Ziya'nın dilinde böyle şaşırtıcı yeniliklere sık sık raslanılmaktadır.” (s. 416) biçiminde anlamsız bir açıklama yapılmıştır.

* “Eşya için müşkülata uğrayacaklardı, hele onun bir odasında bütün ressamlığa, hakkaklığa, nakkaşlığa, o bin türlü meraklarına ait öyle yer tutan teferruatı vardı ki bunları ne yapacağına mütehayyirdi.” (tef. 119) cümlesi kitapta “Eşyaları için zorluk çekeceklerdi. Hele onun bir odasında bütün ressamlığa, tahta oymacılığına, nakkaşlığına o bin türlü meraklarına ilişkin öyle çok yer tutan pek çok öteberi vardı ki ...” (s. 421) şeklindedir.

Bu cümlede “nakkaş” kelimesi için dipnot düşülmüştür. Bu dipnotta “Kitabın sonundaki “Küçük Sözlük”e bkz.” (s. 21) açıklaması yer almaktadır. Ancak bahsi geçen sözlükte “nakkaş” kelimesinin açıklaması yoktur. Bunun yerine metnin aslında yer alan “hakkak” kelimesinin açıklaması vardır. Oysa yukarıdaki cümlede de görüldüğü üzere kitap haline getirilmiş Nesl-i Ahîr'de geçen cümlede “hakkak” kelimesi hiç kullanılmamış, “maden, şimsir v.b. üzerine çelik kalemle yazı, resim ve çeşitli şekiller yapan sanatçıya verilen ad” olan hakkak “tahta oymacılığı” ile karşılanmıştır.

* “Bu meseleyi hallederiz dedi; İrfan şimdi bize biraz musiki yapsın ...” (tef. 119) cümlesi kitapta “Bu sorunu çözümleriz, dedi; şimdi İrfan bize biraz musiki yapsın ...” (s. 421) şeklindedir.

Öğelerin sırasının da isteğe göre değiştirildiği bu cümlede bir dipnot düşülmüş ve “Yazarın anlatımı” açıklaması yapılmıştır.

- * “ ... bu mezamir-i ulviyenin bütün ıztırabat-ı beşeriye için inleyen eninlerini” (tef. 120) ifadesi için “... bu yücelik dolu mezamirin bütün insanlık ıstırapları için sese dönmüş iniltileri ...” (s. 424) karşılığı verilmiştir. Nağme anlamına gelen “Mezamir” kelimesinin olduğu gibi bırakıldığı ve dipnot düşülerek okuyucunun kitabın sonundaki Küçük Sözlüğe yönlendirildiği görülmektedir (s. 424). Ancak ne yazık ki sözlükte bu kelimenin açıklaması yoktur.
- * “Mesajeri”, “Lectures Pour Tous”, “Azade” gibi bazı dipnot gerektiren özel isimler için ilk geçtikleri yerlerde değil de romanın sonlarına doğru tekrar kullanıldıklarında dipnot verilmiştir. 31. sayfada ilk kez geçen “Mesajeri”nin açıklaması 433. sayfada, 60. sayfada ilk kez geçen “Lectures Pour Tous”nun açıklaması 376. sayfada, 294. sayfada ilk kez geçen “Azade”nin açıklaması 422. sayfada yapılmıştır.

Sonuç Yerine

Bir edebî metnin aslını bozmaya, yanlış okumalar ve özensiz sadeleştirmeler bir yana yazarın anlatımını yetersiz bularak eklemeler yapmaya, yazarın uygun görülme-yen cümlelerini (!) atmaya ve bunu ömrünü edebiyata vermiş Halit Ziya Uşaklıgil’in romanı olarak takdim etmeye kimsenin hakkının olmaması gerekir. Hele ki bu metin ulaşılması çok zor olan ve Türkiye’nin üç ilindeki beş ayrı kütüphaneden elde edilebilecek bir gazetenin pek çoğu yırtılmış, tahrip olmuş sayfalarında bulunabilecek bir metinse yayıma hazırlayanın çok daha dikkatli olması gerekmektedir. Çünkü bu eseri araştırmalarında kullanmak isteyenler veya Halit Ziya Uşaklıgil’in külliyatının bir parçası olarak okumak isteyenler - hele Osmanlıca problemi de varsa ya da tefrikaları bulabilmek için üç ili dolaşarak orijinal metni elde etme çabası ile zaman harca-yacaklarsa - yayımlanmış olan tek nüshaya ister istemez bağlı kalacaklardır.

Osmanlıca bilen herkesin eski harflerle yazılmış edebî metinleri yeni harflere aktarması doğru değildir. Hatta günümüzde bu yayımların eski harfleri hiç bilmeyenler tarafından sadece ticari gaye ile daha önce yeni harflere aktarılmış nüshalardan yola çıkılarak yapıldığı da bilinmektedir. Ne yazık ki ciddi-yetten uzak hazırlanmış olan bu metinler kitapçılardan öğrencilerin ellerinde geçmekte ve klasiklerimiz arasına girmiş eserler genç kuşaklara orijinal hallerinden çok uzak bir şekilde takdim edilmektedir.

Yeni harflere aktarma ve gerekirse sadeleştirme çalışmaları mutlaka akademik disiplin almış olan konunun uzmanları tarafından bir ekip çalışması içinde yapılmalıdır. Önce sık sık sözlüklere müracaat edilerek metin doğru okunmalı, defalarca gözden geçirilmeli ve gözün daima aldanmaya müsait olduğu hatırlanarak karşılıklı okumalarla metnin doğru okunup okunmadığı kontrol edilmelidir. Bunun yanında son derece kültürlü olan yazarlar tarafından yazılmış eski metinlerde yazarın özel ilgi alanları veya devrin sosyal veya siyasi hayatı doğrultusunda eserine aldığı özel isimler veya terimler bulunmaktadır ve bu ifadeler metnin anlaşılması açısından bugünün okuyucusu için açıklanmaya muhtaçtır. Metni yayıma hazırlayanların bu tip açıklamalar için de ciddi bir araştırma yapmaları ve dipnot veya son not biçiminde bu bilgileri de okuyucuya aktarmaları faydalı bir çalışmadır. Bütün bunlar göz önüne alındığında eski harfli bir metnin edisyonu sabır, ciddiyet, akademik dikkat ve emek gerektiren önemli bir faaliyettir.

Açıklamalar

1. *Nesl-i Ahîr*, Sabah, nr. 6808-6996, 7 Eylül 1908 – 5 Mart 1909. (Alıntılar bu tefrikadandır.)
2. Bu tefrikalar İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Taksim Atatürk Belediye Kitaplığı, Ankara Milli Kütüphane, Büyük Millet Meclisi Kütüphanesi ve İzmir Ahmet Pıştina Kent Arşivi ve Müzesi olmak üzere beş ayrı kütüphaneden elde edilen *Sabah* gazetesinin nüshaları bir araya getirilerek tamamlanmıştır. Ne yazık ki *Nesl-i Ahîr*'in tefrika edildiği 7 Eylül 1908 ile 5 Mart 1909 arasındaki sayılar hiçbir kütüphanede tam olarak mevcut değildir.
3. René Wellek-Austin Varren tarafından hazırlanan *Edebiyat Teorisi* adlı çalışmada “edebiyattan bir çeşit sosyal belge çıkarmak mümkündür” ifadesi yer almaktadır (René Wellek-Austin Varren, *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s. 82). Edebî eserlerden “sosyal gerçekliğin bir tablo”sunu çıkarmanın mümkün olduğu bilimin kabul ettiği bir gerçektir. Ancak romanın bir kurgu olduğu ve romandaki itibarî âlem ile gerçek hayatın bire bir örtüşmesinin mümkün olmadığı unutulmamalıdır (bkz. Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1991)
4. *Nesl-i Ahîr (Son Kuşak)*, haz. Şemsettin Kutlu, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1990 (Alıntılar bu baskıdandır.) Bu baskıda romanın tefrika tarihi 2 Eylül 1908- 1 Ekim 1909 olarak gösterilmiştir.
5. Zeynep Kerman, “Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Baba”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1998, s. 119
6. Zeynep Kerman tarafından hazırlanan *Halit Ziya Uşaklıgil'in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar* adlı çalışmada da bu husus vurgulanmıştır: “Nesl-i Ahîr, 1990 yılında Şemsettin Kutlu tarafından (Son Kuşak) alt başlığıyla sadeleştir-

rilerek yayınlanmıştır. Ancak bu çok kötü sadeleştirilmiş baskının ilmi bir araştırmada kaynak olarak kullanılması mümkün değildir.” (Zeynep Kerman, *Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Batılı Yaşayış Tarzı ile İlgili Unsurlar*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1995, s. 8). Zeynep Kerman Halit Ziya ile ilgili bir başka çalışmasında da Şemsettin Kutlu tarafından hazırlanan *Nesl-i Ahîr’in* dikkatsiz ve özensiz bir çalışma olduğuna dikkat çekmiştir: “Halit Ziya gibi büyük bir üslûpçunun eserine böylesine gelişigüzel, sorumsuzca tasarruf etmeğe kimsenin hakkı olmamalıdır. Kaldı ki, bu eserin, yazarın kaleminden çıktığı şekilde orijinal metni kitap halinde çıkmamışsa hazırlayıcının daha titiz davranması gerekir.” (“Halit Ziya Uşaklıgil’in Romanlarında Baba”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s. 120)

7. René Wellek-Austin Varren, *Edebiyat Teorisi*, s. 41
8. René Wellek-Austin Varren, *a.g.e.*, s. 41
9. Mücella olarak geçen bu özel adın tefrikada mim-cim-lam-ye harfleri ile yazılmıştır; “mecelle” kelimesi ise mim-cim-lam-he ile yazılmaktadır.
10. Bu okuma hatasının yanı sıra vak’anın 1905 tarihinde geçtiğini hatırlatmak gerekir.
11. Halit Ziya Uşaklıgil’in de mensup olduğu Servet-i Fünûn topluluğunun üslûba verdiği büyük önem için bkz. Mehmet Kaplan, “Mai ve Siyah Romanının Üslûbu Hakkında”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 437-458; Halit Ziya Uşaklıgil’in Türk dili ile ilgili düşünceleri ve dilin doğru kullanılmasına karşı gösterdiği hassasiyet için bkz. Zeynep Kerman, “Halit Ziya Uşaklıgil ve Türk Dili”, *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*, s. 127-135)
12. bkz. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Halit Ziya Uşaklıgil”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 275-278, s. 278-281
13. Arapça ya da Farsçadan dilimize geçen kelimeler için Öz Türkçe karşılıklar bulmak için büyük bir gayret gösterildiği ortadadır. Ancak Arapça bir kelimeye niçin Farsça bir karşılık verildiğini anlamak mümkün değildir.

***Nesli Ahîr* as an Example for the Publication of Simplified Editions of Literary Texts**

Assoc.Prof.Dr. Alev SINAR*

Abstract: *Nesli Ahîr*, serialized in *Sabah* between 7 September 1908 and 5 March 1909, was neither simplified nor published as a book during its writer's lifetime. The only extant version of the work in book form is the simplified edition prepared by Şemsettin Kutlu in 1990 and published with the subtitle, *Son Kuşak*. Unfortunately, in simplifying the original and writing it in the letters of the new alphabet, Şemsettin Kutlu has followed the original text very loosely and made significant changes in it. The end result has been an edition highly foreign to Halit Ziya's original work.

Nobody has the right to meddle this way with a literary text, and it is even sadder that the work of a master of style like Halit Ziya is exposed to this kind of treatment years later. This way of editing is also not justified by the fact that Halit Ziya's serialized work was not published as a book during his own lifetime. The simplified edition of *Nesli Ahîr* is regrettably not of a quality that can meet the needs and expectations of researchers in literature or other disciplines. Nor does it have a style that is clear and coherent enough for the lay reader to follow with relative ease.

One of the major tasks of the science of literature is to "bring its materials together" and to reveal "the authenticity of the text". Otherwise, it may become rather difficult to "analyze literary works critically" and understand them within their historical framework. This study points out the significant differences between the only extant book edition of *Nesli Ahîr* and the serialized copies that can be found in the newspaper archives. This way, it aims to draw attention to the difficulties involved in proper editing and the amount of meticulous work needed so as not to harm and alter the original text.

Key Words: Literary work, edition, editing criteria, simplification, *Nesli Ahîr*, *Son Kuşak*

* Uludağ University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature / BURSA
alav01@hotmail.com

Издание упрощенного варианта художественного произведения на примере Nesl –Ahir

Доцент Алев СИНАР*

Резюме: Литературное произведение Nesl- Ahir печаталось в газете «Сабах» с 7 сентября 1908 по март 1909 и при жизни автора в виде книги издано не было. Произведение было упрощено Шемсеттином Кутлу и издано под названием «Son Kuşak» в 1990 году. Однако, очевидно, что в результате перевода на новый турецкий алфавит Шемсеттин Кутлу ушел намного от оригинала, исказив повествование самого автора Халита Зийи.

Никто не имеет права переделывать какой бы то ни было литературный текст, тем более менять стиль автора, а ведь Халит Зийа был «великим мастером пера», обладавший особым стилем. Учитывая факт, что текст - оригинал не был издан при его жизни, такое вторжение в произведение просто кощунство. Этот переделанный вариант не только потерял свою научную ценность для учёных и специалистов в области литературы, но и для простого читателя стал менее интересным.

«Одна из основных задач литературы как науки – собрать и сопоставить все материалы», «создать цельный текст». Иначе будет очень трудно дать какую-либо критическую оценку литературному произведению, воспроизвести и понять историческую картину.

В данной работе, таким образом, имея на руках тексты- оригинал, собранные из газет и изданную книгу, определяется степень их различия. И для того чтобы спасти и сохранить повествование оригинала апеллируется к новому нелегкому труду.

Ключевые Слова: художественное произведение, издательство, упрощение, Nesl-i Ahir, Son Kuşak

* Университет Uludağ, Научно- литературный факультет, Кафедра турецкого языка и литературы / г. БУРСА
alav01@hotmail.com

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde Yapı, Tema ve Metafor

Yrd.Doç. Dr. Seyit Battal UĞURLU*

Özet: Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında kurulan yapı, kişilerin maddî anlamda düşüş ve yükseliş seyri, bir tür kod işleminde kullanılan kavak ağacı metaforu, yaşlı ve genç kuşak arasında değişim ve buna karşı oluş temasının anlatımına aracılık eder. Cumhuriyetle kimlik bulmuş, mevcut konumlarından memnun yaşlı kuşağın günün değişen koşullarından rahatsızlığı, tek tek bireylerin öyküleri üzerinden verilir. Profesör Salih Bey ailesiyle, *asi gençliğin* bunalım üreten ebeveyn otoritesine karşı çıkışı ele alınır. Yoksul kesim adına yanlış düzen eleştirisi yaparak var olan Ali’nin öyküsü, esere politik bir boyut katar. Romanda Ankara’nın değişen yüzüne ilişkin gözlemlere geniş yer verilir. Bu yazıda Soysal’ın geçmişi *şimdiye* bağlama isteğinin gerisinde yatan değişim arzusunun ve kuşak çatışmasının dayandığı politik söylem çözümlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, yapı, değişim, kuşak çatışması, metafor

Giriş

Sevgi Soysal’ın (1936–1976) *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* (1973) romanı; üç kuşağın öyküsünü *şimdiye* bağlasa da aslında iki kuşak arasındaki değişimi arzulama ve buna karşı çıkma durumundan doğan gerilimi anlatır. Düzenini kurmuş ve bundan memnun kesim ile bunların mevcut durumdan memnun olmayan çocukları arasında, yaşamı algılama ve anlamlandırma farkının neden olduğu gerilim, değişim isteği biçiminde dillendirilir. Romanın yazılma amacı, aile içi ilişkilerde karı-koca, anne-kız, baba-oğul arasında yaşanan çatışmaları, sosyal yaşama yansıyan biçimleriyle de vermek gibi görünmektedir. Yoksul bir aile çocuğu olan Ali’nin de esere girişiyle birlikte, bireysel ve sosyal sorunların politik bir yanının olduğu vurgusu romanın temel temaları arasında yerini alır. Böylelikle, aile içi sorunlardan kaynaklanan ve bireyin sosyal bunalımı gibi görünen değişim arzusu, politik bir yöne evrilir ve yanlış düzenin değişmesi gerektiği şeklindeki bir istek olarak dillendirilir. Eserin, arka planında toplumsal ve politik süreçlerin izi olmasına ve devrilmekte olan

* Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / VAN
seyitugurlu@gmail.com

kavak ağacı politik bir işlevle kodlanmasına karşın, politik roman kavramına karşılık gelmediği (Gümüş 1991: 75) öne sürülmüştür.

Soysal, bu romanında önemli ölçüde *gerçek*'e yaslanırken, söze tekellüfsüz girer ve kurgusal olanın sınırlarını da ihmal eder. Yazarın kaygısı, sözü ağzından alınacakmış gibi, bir an evvel söyleyeceklerini söylemek gibi görünür. Ali ile Doğan'ın bir konuşma ile başlayan buluşmasının, kısa sürede dostluğa dönüşmesi aceleye getirilmiştir. Daha ilk karşılaşmalarında Ali'nin Doğan'a ailesinin bütün sırlarını ve geçmişini anlatacak kadar yakınlık duyması; yazarın kurgusunu, kişilerini bütün geçmişleriyle anlatmayı seçmiş olmasının dayattığı zorunluluktan kaynaklanır ve bu durum, koşulları hazırlanmadan ortaya konmuştur.

Doğan'ın Ali'nin evine gittiği gece, Ali'nin her hâliyle yoksul ama oldukça temiz evinin durumundan dolayı sıkılmıyor olması, Doğan'ı kısa sürede etkiler. Elindeki kamerayla film çekerek halka inme plânında başarısızlığa uğrayan Doğan'a, varoş çocuğu Ali'nin doğal ev ortamında 'doğru yol' gösterilecektir. Bu mekânda Ali ile annesi arasında şaka diline vurulan ve pek de yakınılmayan sorunlar, hem Doğan'ı *uyandırma* işlevindedir hem de Doğan'ın *alternatif sinema* yapayım derken, küçümsediği Yeşilçam dramlarının mantığı ile yüklüdür. Geçim sıkıntısından kaynaklanan aile içi kavgaların bile hoş anılar biçiminde anlatılması, değişme ve kendini gerçekleştirme arzusu ile dolu Doğan'ı sarsar. Birlikte geçirdikleri gece, tıpkı Doğan'ın film gösterisinde olduğu gibi, Ali'nin bildirim içeren monologlarıyla dolar.

Romanda Ali'nin ebeveyni ile ilişkisi idealize edilerek verilmiştir. Ali'nin ailesinin anlatıldığı yerlerde, eserdeki belirgin ironi, yerini olumlu bir bakış açısına, idealleştirmeye terk eder. Ne var ki Soysal, bu ortamı, kent merkezlerinde yaşayan kişileri kadar başarılı veremez, ironik olarak Doğan'ın film çekmesinde olduğu gibi başarısız kalır.

Doğan ve Olcay, yaşadıkları çürümüşlüğü, yozlaşmayı ve korkularını Ali'nin evinde anlatarak bir tür *arınma* sürecinden geçerler. Onlardaki *hastalıklı* dünyanın arınmış bir dünya ile yer değiştirmesi demek olan bu durum, *derin yapıda* sosyalizm vurgusunu içerir: Burjuva sınıfı, hastalıklarından kurtularak ve işçi sınıfının gücünü de arkasına alarak *aydınlık* bir geleceğe doğru yol alacaktır. Bu yazıda *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanındaki yapı, tema ve metafor üzerinde durularak, eserde, geçmişi şimdiye bağlama durumunun gerisinde yatan değişim arzusunun ve kuşak çatışmasının dayandığı politik söylem çözümlenmektedir.

1. Yapı

Soysal'ın otobiyografik göndermeli ikinci eseri olan *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nin kişilerinin romana girişi, her biri şimdiden kaynaklanan, ama geçmişteki dayanakları da verilen gerilim öğeleriyle bezelidir. Kişilerin öznel tarihleri itibariyle yaşadığı gerilimlerin ulaştığı toplam, romanda toplumsal bir huzursuzluğun yansımaları anlamını yüklenir. Romanın yarısına kadar olan kısımda bu türden birey odaklı gerilimler birbirine bağlanmaksızın, daha çok yaşlı kuşak üzerinden takdim edilir. Soysal'ın genel anlamda yazış biçiminde gözlenen gevşek dokulu örgü, burada da kendisini gösterir. Necip Bey'in öyküsü gibi, kitabın kimi yönlerinin, yazarın Balkan Savaşları sonrasında Selanik'ten göç eden bir ailenin çocuğu olan babası Mithat Yenen'in aile öykülerinden beslendiği iddia¹ edilmiştir (Doğan 2003: 214). Eserlerinin, normalde kendi ben'ini esere sokma anlamında otobiyografik karakterde olmamasına karşın, yazarın çevresindeki insanların yaşamına sıkı sıkıya bağlı olduğu bir gerçektir. Priska Furrer'in, Soysal'ın kocası Mümtaz Soysal'la yaptığı kişisel görüşme de bunu teyit eder: *Mümtaz Soysal da (...) Sevgi Soysal'ın edebî figürlerinde akraba ve tanıdıklar çevresinden karakterlerin görüldüğünü söyledi*" (Furrer 2003: 159). Furrer, Soysal'ı ve çevresini tanımayanların da, onun yaşamı ile eserleri arasındaki çok yönlü paralelliği görmezden gelemeyeceğini belirtir.

Ahmet ve Şükran'ın anlatıldığı birinci bölümde, Şükran'ın arkadaşı Günseli'nin köyde iki yıllık öğretmenlik yaşantısından aktarılan detaylar, romandaki iç öykülerden biridir. Bu öyküde köye, köylüye klişeleşmiş bir bakış yöneltilmiştir. Şükran-Ahmet ilişkisi ile kadın ve erkek sorununa ulaşılmak istenir ve ikisi arasında çıkara dayalı ilişkinin gün yüzüne çıkarılması hedeflenir. Bu öykü, aynı zamanda romanın belirgin kişilerinin yaşamında hâlihazırda yaşanmakta olan ilişki biçimiyle ilintilendirilir. Benzer şekilde Boyacı Necmi'yle verilen çingene yaşamı, romanın dokusuna sindirilememiş ayrıksı duran başka bir iç öyküdür. Olayın önemsizleştirildiği eser, kişilerin geçmişi etrafında örülen öyküler üzerine kurulur (Doğan 2003: 105).

Öyküleri uzak geçmişlerinden alınarak, şimdileri fotoğraf nesnelliği ile yazıya aktarılan kişilerin, ilişkileri açısından romanda bütünlüklü, sağlam bir yapıya kavuşturulduğunu söylemek zordur. Roman, devrilen kavağın kapıcının üzerine düşerek onu öldürmesi ile 'son' bulur. Uzak ve yakın geçmişteki sorunlarından ötürü gergin olan kişiler, adeta kavak ağacı etrafında gittikçe yükselen bir gerilim hattı oluştururlar. Kurban yerine geçen kapıcı Mevlüt de aynı hattın etkisine maruz kalmış ve bunu romanın şimdisinde en son yaşayan kimse dir. Daha birkaç dakika öncesine kadar yöneticiden tehditler almış, öfkesi-

ni karısından çıkarmak istemiş ve yine işini kaybetme kaygısıyla çamaşır ipini sökmeye çalışırken canından olmuştur.²

Roman kişilerindeki gerilim bir de ezen-ezilen çatışması biçiminde yansıtılır. Eylemcileri temsil eden Ali, düşünceleri ve eylemleriyle yanlış düzene karşı çıkar ve doğruyu bulduğunu düşündüğü “Parti”ye adanmışlık edasıyla çalışır. Diğer yandan *Şafak*’ta da benzeri görülen (Moran 1997: 20), birey odaklı olarak Ali-Olcay, Doğan-Ali, Olcay-Doğan ile anneleri vs. arasında yaşanan iç çatışma, nihayetinde gençlerin, kendilerini yanlış düzenden kurtarması gerektiği anlamını yüklenir. Berna Moran’ın “*kıscacı Şafak çözümleme değil, bir sergileme romanıdır, yani belli bir dönemde toplumu oluşturan kesimlerden kişilerin durumunu, ilişkilerini yansıtır*” (Moran 1997: 32) sözleri, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* için de geçerlidir.

On dokuz bölümden oluşan romanda, Ali ile Olcay dörder, Doğan üç, Mevhibe Hanım iki, diğerleri ise birer kez anlatılır. Gözleme dayalı insan portrelerinden toplumsal bir kesit sunulan (Gündüz 2006: 338) bu eserde, Soysal’ın sonraki romanlarının eylemci kişileri olabilecek karakterlerin, ağırlıklı yerlerinin olduğu gözlenir. Kişiler, adeta birbirlerinden bağımsız bir biçimde varolurlar. Bir kısmı birbirini tanıyorsa da, aralarındaki ilişkisizlik sürer. Kişilerin, çocukluğa kadar uzanan öznel tarihlerinden alınarak kavak ağacının devrilmekte olduğu ‘şimdi’ye kadar getirilişindeki belirgin yön, onların şu veya bu şekilde bir içmiş mekanizmasından geçmiş olmasıdır. Hemen her kişi için adeta bir kader olmuş olan bu durum, daha çok insanı bireylikten uzaklaştıran nedenlere ve sefalet olgusuna dayandırılır. Romancının, bireylerin geçmişini geriden alarak işlemesi, eserde sarmal bir yapı oluşumuna zemin hazırlamaz, Sevgi Soysal romanına bir yenilik de katmaz. Fethi Naci, bu eserin *Yürüme* gibi, yapı açısından zayıf olduğunu ve gereksiz detaylar içerdiğini söyler: “*Sevgi Soysal’ın ilk iki romanı Yürüme’le Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde, tam bir roman yapısı yoktu; başlı başına bir hikâye olabilecek kimi sayfalar romana eklenmişti; hikâye ile roman, boşandıktan sonra birlikte yaşamalarını sürdüren karı kocalar gibi, aynı çatı altında yaşamaya devam ediyorlardı*” (Naci 1995: 155). Mehmet H. Doğan da eserde “*organik bütünlük noksanlığı*” olduğunu söyler. Doğan, ilk dört bölümde sırayla anlatılan Tezgâhtar Ahmet’in, Hatice Hanım’ın, Necip Bey’in ve Mehtap’ın öykülerinin; sonraki bölümlerde anlatılan Profesör Salih Bey ailesinin öyküleriyle organik olarak bağlanamadığını belirtir. Romancının, bu kişilerin öykülerini, anlatıldıkları bölümün başında ya da sonunda kısa bir cümleyle birbirine bağlamaya çalıştığını tespit ederek, “[r]omanın baş kişileri Salih Bey ailesine gelinceye kadar 94 sayfa (...) birbiriyle ilgisi olmayan ve ilerdeki bölümlerde unutulup giden kişileri tanımakla geçiyor” (Doğan 1973: 34-5) der. Kişilerin

öykülerinin bu ayrıksılığı eserin ortalarına kadar sürer. Eserin bu yanını Murat Belge “yaşantılar aktarmakta oldukça cömert” (Belge 1998: 229) olmak biçiminde özetler. Benzer ilişkisizlik, Doğan’ın başarısız belgesel filmini gösterdiği salonda da yaşanır. Çoğunun Doğan’ın arkadaş çevresi olduğu varsayılacak izleyicilerden hiçbirisinin filme ilişkin tek söz söylemez. Tek değerlendirmeye, Doğan’ı ilk kez gören Ali tarafından yapılır.

Kişiler arasındaki ilişki Profesör Salih Bey’in anlatıldığı altıncı, karısı Mevhibe Hanım’ın anlatıldığı yedinci bölümlerden itibaren başlar. Kişiler birbirlerini üstünkörü tanırlar. Tek ortak noktaları Ankara’nın aynı semtinde aynı zamanda bulunuyor olmalarıdır. Priska Furrer, bu ilişkisizliğin “bayrak koşusuna benzer biçimde” şekillendiğini ve anlatı açısının birinden diğerine değiştiğini söyler (Furrer 2003: 59–60). İlişkilerdeki asıl canlanma, Ali-Doğan-Olcay tanışması ile gözlenir ve roman, buradan itibaren iç ve dış ilmeklerle örülen bir yapıya kavuşur. Bu üçlünün ilişkileri romanın temelini oluşturmuş gibidir. Boyacı Necmi’nin öyküsünü anlatan on beşinci bölümden itibaren roman, yine bağımsız öyküler yapısına geri döner. Burada figüratif kişilerden fahişe Aysel, Sakarya Caddesi’nin delisi ve kapıcı Mevlüt’ün öyküleri anlatılır. Ali, romana girdiği yerden itibaren ağırlıklı bir yer kaplar. Ali’nin ve Aysel’in öyküleri yapaylığa kaçacak kadar abartılı ve iyimser bir dille verilmiştir. Öte yandan hem belirgin sembolik bir öğe, hem de laytmotif olarak tekrarlanan kavak ağacı, bu gevşek doku içinde hep vardır ve sonlara doğru daha çok dikkat çeker. Soysal’ın, savrukluğuna karşın, romanını yapı, tema ve ağaç metaforu ile aynı kanala akıtmayı başardığı söylenebilir.

Romanda ilki olumsuz, ikincisi olumlu bakış açısıyla olmak üzere zenginler ve yoksullar anlatılır. Bunların yaşamından fotoğraf nesnelliğinde kesitler sunulur ve romancı bu fotoğraf toplamından bir anlam üretmek istemiş görünmektedir.

1.1. Gerilim Biriktiren Zaman Dilimi: Şimdi

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde şimdiki zamanın ağırlıklı yeri vardır. On dokuz bölümden oluşan eserin her biri birer cümle olan on altı bölümünün başlığında, Osman Gündüz’ün kavramsallaştırmasıyla “genişletilmiş şimdiki zaman” (2006: 343) kullanılmıştır. Geriye kalan üç başlıkta kip değişse de zaman, şimdi’ye işaret eder. Tek fiilden ibaret şu cümle de bu zaman dilimini, romanın açılışıyla birlikte vurgular: “*Öğlendi*” (Soysal 1973: 5). Bu anın taşıdığı gerilim, kişilerin tekil öyküleriyle de aktarılır. Çürük kavak ağacı gerilim yüklü bu şimdiki zamanda devrilir. Değişimi ağırlıklı bir tema olarak ele alan romanın bildirisi bu tek olayla kodlanır. Roman, Ankara Yenişehir’de sakin bir öğlen vaktinden bir kesit sunar. Buradan farklı kişilerin başlangıçta

birbiri ile pek de sarmalanamayan öyküleri, kavak ağacı dolayısıyla birbirine yaklaştırılır.

Profesör Salih Bey ailesinde de yakın zaman içinde zamana vurgu yapılır. Dört kişilik ailede karı koca, mevcut düzenin sürmesini isterlerken, farklı kuşaktan olan çocukları bundan rahatsızdırlar. Mevhibe Hanım'ın çocuklarına "özel durumlarda tanıdığı" (Soysal 1973: 141) değişme hakkına karşın, Salih Bey de, çocuklar da ev içindeki akreple yelkovanın hep aynı yönde dönmesi gereğini kavramışlardır. Ev içi zamanın tekdüze ilerlemesinden sıkılırsalar da, akrebi ya da yelkovanı tersine çevirmeye kalkışmazlar. Mevhibe Hanım; çocuklarını bu saatin parçaları gibi görür, onlar bunun dışına çıkmayı düşünmezler. Onlar "akreple yelkovanın aynı yönde dönebilmesi için yerlerinde durmalıdırlar. Ayakkaplarını ve ellerini kirletmeden" (Soysal 1973: 141). Çocuklar da bu çark içinde tek başlarına değil, ancak çarkla uyumlu, onunla aynı yönde ve biçimde çalışırlarsa düzenin işleyişini sürdürecektir. Değişim teması da farklı zamanları solumuş, değersel farklılık gösteren bu iki kuşak üzerinden işlenir. Çocuklar, yarını düşünerek, şimdiyi geçmişin kokuşmuş hali olduğu; ebeveyn de geçmişini düşünerek şimdiyi, yozlaştığı gerekçesiyle eleştirir. Yazar ise ikincilerden yana tutum geliştirerek doğrusal işleyen bir zamandan yola çıkar, geçmiş zaman öykülerini şimdiye bağlar.

1.2. Ev Odaklı Gerilim

Romandaki mekânlar; kişilerin maddî durumunu, yaşama bakışını ve yaşam koşullarını yansıtır ve ana tema olan değişimle ilişkilendirilir. Necip Bey'in bir mirasyedi olan ağabeyinin Nişantaşı'nda sefahat içinde geçen günlerinde kaldığı daire, ünlü bir İtalyan dekoratöre döşettirilmiş "antikacı dükkânı gibi", her gün kızartılan mezelerden dolayı zeytinyağı kokan, "insanın üstüne üstüne varan stil eşyalarla garip bir bekâr evi"dir (Soysal 1973: 56). Selanik'teki evinin sadece bodrumunu hatırlayan Necip Bey'in burası ile ilgili unutamadığı şey, kendisi on yaşlarında iken annesinin o bodrumda aile servetinin son kırıntıları olarak gösterdiği altın dolusu bir küptür. Necip Bey'in belleğini işgal eden bu mekânların içi, tıpkı onun yaşamının anlamı gibi boşalmıştır. O ne bu geçmişten güç alabilmekte ne de bu mekânlarda sürmüş yaşantılar dolayısıyla geleceğe güvenle bakabilmektedir. Son zamanlarında, eskinin aksine daha çok gelecek kaygısı, hatta korkusu yaşamaya başlamışlığından dolayı karısı ve oğlu tarafından acımasızca eleştirilir.

Profesör Salih Bey'in evi, Güngör'e göre "çok zevksiz" (Soysal 1973: 93) döşenmiştir. Her biri Mevhibe Hanım'ın babasından kalma eşyalar, hatıra değeri taşıdığı için korunur. Ne var ki bunlar, çocuklarınca atılması gereken bir yığın olarak görülür. Evi, eski oluşuyla, Salih Bey'e de sıkıntı verir. Mevhibe Hanım'ın kurduğu şaşmaz düzen de evin sıkıntı üreten yapısını besler.

Evin “*eczane*” (Soysal 1973: 107) düzeni, özenle pişirilen yemeklerin tadına kadar siner. Dolap içlerinin ve üstlerinin, kanepelerinin, kanepelerin, kanepelerin ağzına kadar gazetelerden kavanozlara kadar eşya yığınıyla doldurulmasından dolayı, “*çok büyük*” (Soysal 1973: 112) olan ev, Olcay’da boğulma hissi uyandırır. Benzer sıkıntıyı, Doğan da yaşar. Geçmişte ebeveyninin “*hep bir yönde işleyen saatinden her an dışarı taşmak istediği için bu çemberin herhangi bir boşluğundan dışarı çıkabilmek umuduyla her yöne doğru uzanabilmisti(r). Hep o sıkıcı boğucu çemberin dışına taşmak için yapmıştı(r) çıkışlarını.*” (Soysal 1973: 152).

“*[S]evgisizlik duvarı*”yla (Soysal 1973: 115) örülü evde zaman zaman yaşanan çatışmalar, hayatı bütün aile fertleri için çekilmez kılar. Yatak odası, Mevhibe Hanım’ın kızgın olduğu zamanlarda tek başına kaldığı, baş ağrılarını ilaçlarla dindirmeye çalıştığı ve bu süre içinde kimseyle konuşmadığı yerdir. Çocukları da tek kişilik dünyalarını, odalarına kapanarak, kitaplarına gömülerek yaşarlar. Mevhibe Hanım’ın evinde *oda*, dışarının yıpratıcılığından, tekinsizliğinden uzaklaşılabilir, tek başına kalınan mekândır. Yatak odasında başına saplanan “*o bildik ağrı*” (Soysal 1973: 133) saatlerce geçmez. Gündelik çatışmaları, saplantıları, açmazları onda bu ağrıya kaynaklık eder. Bu ağrılar, aslında günden güne artan ve temeli büyüklerce atılmış ev içi huzursuzluğun anlatımıdır. Salih Bey’in burjuva ailesini temsil eden evi, mutsuz ve geleceksizdir. Çocukların değişim isteği, *yüzey yapıda* evin bu halinden kaynaklanan durumu, *derin yapıda* ise düzenin değişmesi arzusunu dile getirir. Necip Bey’in ve emekli öğretmen Hatice Uzgören’in de durumu Salih Bey ailesinden farklı değildir. Onlar da çocukları ile sorunludurlar ve Necip Bey bir de karısıyla şiddetli geçimsizlik yaşamaktadır.

Bu olumsuz tablonun karşısına yoksul Ali’nin evi, Doğan’ın gözünden, özellikle idealize edilerek öne çıkarılır. Burası yoksul ama bu yoksulluktan şikâyet etmeyen bir ailenin içinde mutlu olabildiği bir mekândır. Doğan, evdeki eşyaların hepsinin “*ucuz, çirkin, bayağı şeyler*” (Soysal 1973: 178) olduğunu görür ama bunların tümünde “*temiz, içaçıcı*”, “*sıcak, insanı rahat ettiren bir şey*”i de fark eder. Evin bu durumu, kentin ışıklı sokaklarından, arka sokaklarına hiç gidememiş Doğan’ı etkiler. Doğan kendisini olabildiğince rahat hissettiği bu evi kendisine ruhen yakın bir mekân olarak bulur. Ali; evinden dolayı zengin arkadaşı karşısında ezilmez, aksine tıpkı annesi gibi, son derece rahattır. Eşyaların zevksizliğinin farkında, ama buna aldırmayan, hatta bunu kabullenmiş bir ruh hali içindedir. Annesinin çalışkanlığı, evdeki eşyaya gösterdiği özendenden de anlaşılır. Ali’lerin evinde yapılan çay bile Doğan’a apayrı bir keyif verir. Ali’nin annesi ailesini “*en temiz çarşaf*”lara lâıyk gördüğünden

her gün çamaşır yıkar. Hem “ağrı çeker, hem yıkar”, çünkü yoksulluğun “pislik” demek olmadığını bilincindedir (Soysal 1973: 183).

Ali'nin bu sıcak ev ortamı, Doğan'ı hem uyandırır hem de bilinçlendirir. Doğan'ın, Ali'lerde geçirdiği gece, adeta, uzun yıllar kendisini bir kalıba sokan burjuvazinin hastalıklarından kurtulmasını sağlar. Sabaha doğru evine ilk kez ayık dönerken, annesiyle eskisinden farklı konuşan, “hafif”lemiş (Soysal 1973: 190), arınmış bir Doğan'dır. Bu ev, aslında pek de konuşkan olmayan Ali'nin yeni tanıştığı Doğan'a devrimcilik dersi verdiği, onu etkilediği bir mekân olur.³ Burada asıl konuşan Ali'dir. Mevhibe Hanım sabahleyin oğlunu farklılaşmış bir ruh haliyle görür. Ali'nin Doğan üzerinde başka etkileri de görünür. Doğan, Ali'nin evinde geçirdiği gecenin sabahında, Ali'nin öğrencisi olduğu Hukuk Fakültesi'ne yazılma kararı alır. Odasındaki yığınları ilk kez kendisi atarak, annesine; “düzen”e değil de, “değişme”ye, “rahatsız edilme”ye ihtiyacı olduğunu bildirir (Soysal 1973: 191). Annesini “rahatsız edici rahat”ından kurtarmaya karar vermiştir. Artık, karanlıkta gözlerindeki sır kalkmış, dünyayı bambaşka bir gözle görmeye başlamıştır. Evlerinin önündeki kavak ağacının “ölü” olduğunu bu sabah fark eder: “Kavağın yaprakları ölüydü. Gövdesi de orasından burasından yarıktı. Yarıklardan canlı öz suyu damlamıyor, kuru, mantarlaşmış, cansız gövdenin içi görünüyordu.” (Soysal 1973: 192).

Benzer şekilde yer verilen mekânlardan biri de Ali'nin gözaltına alındığı karakoldur. Ali, fahişe Aysel'le birlikte gecelediği karakol hakkında şunu düşünür: “Bu memlekette halk yıllardır karakollarda dayak yer. Polislerin kötü kişi olduklarından değil, öyle herkes alışmıştır buna. Şimdi değişen sadece, başına iş gelenlerin değişik kişiler olması. Fark bu.” (Soysal 1973: 227). Halkın dayakla tedip edilişi, Ali'ye göre, değişmesi gereken düzenin sorunudur. Nitekim Aysel'le diyaloglarında Aysel'in kötü bir insan olmadığı, aksine sadece maddî sıkıntıdan dolayı fahişe olduğu ortaya konur. Dokuz yaşlarındaki bir çocuk, karnını doyurmak için yankesicilik yapar. Karakolda falakaya yatırıldığı halde suçunu itiraf etmemeyi, dışarı çıkarak aynı işi tekrar yapmayı meslek edinmiştir. Toplum dışına itilmişlik, falakaya yatırılmak, çocuğun açlık duygusunu bastıramaz. Bu durum, kişilerin temelde kötü olmadığı, yoksulluktan dolayı kötüyü yaşamak zorunda kaldığı bildirisini içerir. Ali gibilerse, hem yoksulluk içinde, hem de kimseye muhtaç olmadan yaşadıklarından dolayı idealize edilmişlerdir.

Kişilerin bir kısmı, Kızılay'da Tuna Caddesi'nin girişindeki canlı bir mekân olan Piknik'te ve civarında dolanırlar. Burası açılış sayfasında anılır: “Kızılay semtinin en civcivli, gürültülü, servisi en çabuk, en ayakaltı yeri olan Piknik'in oraya akıyordu kalabalık” (Soysal 1973: 5). Soysal da Özdemir Nutku

ile evli olduğu yıllarda, bu mekâna sıklıkla uğrayanlardandır. Piknik, o yıllarda, Türk edebiyatında 1950 kuşağını oluşturan ve *Mavi* (1 Kasım 1952-Nisan 1956) dergisi etrafında kümelenen genç sanatçıların buluşma yeridir. Sanat yaşamlarının başlangıcında yer alan bu sanatçılardan bazıları şunlardır: Güner Sümer, Bekir Çiftçi, Orhan Duru, Ferit Edgü, Demir Özlü, Ahmet Oktay, Erdal Öz (Doğan 2003: 51).

Romanda Ankara'nın değişen yüzü, yaşlı kuşak üzerinden eleştirel bir bakışla verilir (Doğan 2003: 215). Bu bakışta dikkati çeken asıl yön, eski alışkanlıkların, yerini hızla yeni yeme içme ve yaşama biçimine terk etmeye başlamasıdır. Eskiden Ulus'taki kaldırımlarda mallarını satanlar, şimdi Kızılay'ın göbeğinde, sıklıkla görülmeye başlamıştır. Üstelik Ulus'ta alınan mallar değersizleşirken, Kızılay'daki mağazalardan mal almak, saygınlık ölçütüne dönüşmüştür (Soysal 1973: 14). Ahmet'in Şükran'ı götürdüğü sandviç dükkânı; “çok ucuza tencere kaynatmağa alışık olanlar için inandırıcı olmasa da saatlerce ocaklarda kaynayan, bol soğanlı, az kıymalı patates yemeklerinden usanmış insanlar için bir yenilik, değişiklik” (Soysal 1973: 18) anlamıyla yüklüdür. Yılların sandviç dükkânı kapısına “Hot Dog” ilânı asınca, işyeri tıklım tıklım dolmuş ve bu türden dükkânlar kısa süre sonra Kızılay'dan başlayarak bütün kente yayılmıştır. Tost ve sandviçe duyulan bunca ilgi, romanda “[m]evsim başlarında evlerde kurulan un, patates, soğan çuvaları düzenini, sadece bu düzeni yıkabilme” (Soysal 1973: 18–19) arzusuna dayandırılır.

Kızılay'ın ayrıcalıklı konumuna karşın, Ulus, ihmal edilmiş, geri kalmış eski kent görünümüleriyle romana girer. Tezgâhtar Ahmet, bu semti hep “babasının büyük bir meydan savaşı veren kumandan tavryla, kış başında eve yığdığı, can sıkıcı soğan, patates çuvaları, pis peynir, zeytinyağı tenekeleri”yle (Soysal 1973: 14) anımsar. Babası, “hasislik ederek yoksulluğu yeneceğini san”mak (Soysal 1973: 15) gafletinde bulunmuştur. Banka çalışanı Mehtap'ın ailesi Yenimahalle'de ikamet etmektedir. Mehtap'ın ailesinin yoksulluğu, yaşadıkları semtin yoksulluğuyla birlikte sergilenir: “Yenimahalle'de, muslukları, her şeyi her an bozulan, kötü malzemeyle yapılmış, mutfağının duvarları su sızdıran, kalorifersiz, kömür hakkı da olmayan bir evde oturuyorlardı” (Soysal 1973: 68). Mehtap, bu yüzden, babası ile annesinin rahat yüzü görebileceği, kendilerine ait bir ev alma hayaliyle yaşar. Ali'nin ailesi de Dışkapı'nın arka sokaklarında, kanalizasyon atıkları taşıyan derenin yanındaki tek katlı bir evde yaşar.

Ankara'nın bu mekânsal bölünmüşlüğü, romanın yan temaları arasında yer alır. Kişiler de bu ikilik içinde zihinsel anlamda bir ikiliğin temsilcisi gibidirler. Salih Bey'in çocukları Ali ile tanışana kadar Ankara'nın bu yoksul, gelişmemiş yüzüne yabancıdırlar. Ailelerinin yaşam biçiminden edindikleri bakış,

kentin yoksul semtlerindeki insanlarla ilişkisizlik, Ali'yle tanıştıktan sonra değişir. Mirasyediler, eğitim, ticaret gibi gerekçelerle yurt dışında bulunmuşlardır, yolları Ankara'nın yoksul semtlerinden geçmez. Necip'in ağabeyi Viyana'da, Nişantaşı'nda, Teşvikiye'de yaşar. Necip Bey'in öyküsü bir ara Paris, Lozan gibi mekânlara taşınır.

1.3. Kişilerin Huzursuz Dünyası

Soysal'ın kişileri, ideolojik kimlik aidiyetleri içinde, kısmen de olsa, şabloncu bir bakışla verilir. Hemen her kişi sınıfsal bir temsil yeteneği ile donatılmıştır. Bu da şahıs kadrosunun geniş bir yelpazeye yayılmasına olanak sağlar. Kişiler özelinde işlenen sorunlar, böylelikle geniş bir toplum tabakasına yayılmış olur. 1970'li yılların insan panoraması kişilerin bu temsil özelliği ile yansıtılır.

Burjuva sınıfından kişilerin bireylik sorunu, özellikle Doğan ve Olcay'ın bunalmaları ile verilir. Olcay, kendi başına kararlar verme aşamasında, ama henüz eşikte yaşayan bir kişi olarak dikkati çeker. Doğan, “sorunlarını birbirine karıştıran, analarına babalarına duydukları öfkeyi kurulu düzene öfke sanan”lardan (Naci 1995: 146) biridir.

Geçmişte Halk Partili olmanın kazandırdığı ayrıcalıklı konumdan memnun ve değişime kapalı yaşlı kuşak, olumsuz bir bakışla verilir, kimi zaman alaya alınır. Mevhibe Hanım, Güngör Hanım gibileri, aynı zamanda sosyal statülerinin, maddî varlıklarının, eski saygınlıklarının kalmamasından yakınır. Kendileri gibi düzenden güç alamayan gayrimemnunların değişim taleplerinden rahatsızlık duymaları da eleştirilir. Romanın yoksul kişileri, hayatta duruş konusunda kararlılık gösterirler. Ali'nin babası örneğinde işçiler, Ali örneğinde öğrenciler idealize edilir. Ali'nin, düzen değiştirme arzusuyla çabalaması, adanmışlık edası içinde “Parti”yle bağlantılı olması aynı tutumla ele alınır.⁴ Figüratif düzeyde yer verilen memur kesimi, itfaiyeciler özelinde düşünmekten uzak, karın tokluğuna çalışan bir *guruh* olarak, dışarıdan bir bakışla verilir.

Ali, yaşının üstünde bir olgunluğa sahiptir. Yaşından erken olgunlaşmışlığından, gururlu ve özgüven sahibi oluşundan dolayı Doğan'ın ve Olcay'ın değişmesini sağlayacak kadar etkileyici olur. Karakolda gördüğü Aysel'e uzun süre önce yitirdiği insan sıcaklığını duyumsatır. Soysal, romanında burjuva kesiminden insanları başarılı bir şekilde vermesine karşın, alt tabakadan insanlar söz konusu olduğunda tutuklaşır ve bunları işlemede kolayca klişelere, idealleştirmeye kaçır. Furrer, bu durumu, Soysal'ın burjuva ile ilgili sahip olduğu deneyimin benzerine, yoksul kesim için sahip olmayışına bağlar. Furrer, aynı zamanda Soysal'ın eserlerinin bir anlamda içinde şikâyet ettiği kentli entelektüeller ve halk arasındaki uçurumun bir dokümanı olduğunu

söyler (2003: 157). Sosyal'in eserinin bu anlamda bir doküman oluşu, yazarın bilinçle ortaya koyduğu bir kurgusal durum değil, ele almak istediği iki kesimden biri olan yoksulları anlatamamasından kaynaklanır.

Kaba güç ilişkilerinin egemen olduğu bir dünyada tutunmaya çalışan Aysel'in trajik geçmişine bir iç öykü olarak yer verilir. Annesi, erken yaşta iğfal edilince Aysel⁵ doğmuştur. Daha ergenlik yaşına ermeden annesinin kaderini yaşar; iğfal edilir, bedeni satılır, çok sayıda ölümle karşılaşır, nihayetinde pavyonda şarkıcılığa, fuhuş ve esrara başlar. Anlatı zamanında karakola düşmüş Aysel'in muhayyilesinde polis ve karakol, mahallenin en kabadayılarının üstesinden gelemediği, sınırları aşılamaz bir güç demektir. Karakol, aynı zamanda muhatap olanın dayaksız kurtulamayacağı, polisin adeta dayakla özdeşleştiği yerdir. Aysel'in bakışından verilen, "*polisin durumları değiştirmek için olmadığını anlamıştı. Hele belâları değiştirmek için hiç*" (Sosyal 1973: 260) yargısıyla, romanın ana teması arasında köprü kurulur. Geçmişte Doğan'ı kitap gibi konuşmakla suçlamış olan Ali, aynı dili Aysel'le konuşurken kullanır. Eser boyunca yazarın sevgi halesiyle çevrili olan Ali bu durumu ile ideolojik doğruluğu temsil eder. Ali'nin annesi ve babası da bu sevgi halesini başarıyla tamamlayan halkaya eklenir.

Doğan ve Olcay böyle bir ortamda yeni bir hayatın var olabileceğini Ali'yle tanıştıktan sonra öğrenirler. Ailelerinden aldıklarıyla, dışarıda edindikleri değerlerin çatışmasını yaşarlar. Doğan'ın, meraklı kişiliğine karşın, farklı zamanlarda beliren ilgilerinde başarılı olamamışlığı şu ifadelerle dile getirilir: "*Hiçbir zincirin halkası olamamıştı. Ne öğrenci, ne sanatçı, ne aydın, ne de gerçek bir burjuva.*" (Sosyal 1973: 175). Paris dönüşünden sonra bir ara Yeşilçam piyasasına girmeye kalkışmış, lakayt bir biçimde karşılanmış, ardından alaya alınmıştır. Tek başına yapmaya çalıştığı film, hem mahalle çocuklarınca alaya alınmış, hem de Ali tarafından eleştirilmiştir. Ailesiyle ilgili sorunları, kardeşi Olcay'da olduğu gibi, onu da, ebeveyninden nefret eder hale getirir. Kardeşlerin ailelerinden ve düşünsel dönüşümlerinden kaynaklanan sıkıntılar, diğer kişilerinin öykülerinde olduğu gibi, ana temaya bağlanır.

Romanın açılışında sözü edilen mağaza müdürü, uzaktan, para hesap işleri içinde gösterilir. Bu mağazada çalışmakta olan tezgâhtar Ahmet, resimli romanlar dünyasında yaşar; artistlere, giyime, vitrinlere özenir. Kendisini Alain Delon'un bir zamanlar garson olması ile özdeşleştirerek, her hafta şans oyununu oynayarak zengin olma düşü içinde yaşamaktadır. Ahmet, itibar düşünürü bir de almayı hayal ettiği araba ile taçlandırmaktadır. Kasetçide çalışan Şükran da benzer dünyadandır. Hafifmeşrep kişilikteki bu genç kızın arzularını, düşlerini besleyen mağazın kültürüdür. Ahmet gibi gözünü Yenişehir'in üst mevkilerine dikmiştir. Bu kategoride ele alınabilecek banka çalışanı Mehtap,

düşlerini ufak tasarruflara bağlamasından, biraz da ailesi adına bir gelecek tasarlamasından dolayı farklıdır. Nihayetinde üçü de içinde buldukları durumu kabullenmişleriyle, oldukça dar imkânlar içindeki Samanpazarı halkının genel durumunu, birey temelinde temsil ederler.

Gözünü Ankara'nın yüksek mevkilerine dikmişlerden, arzularını dilediğince gerçekleştirmiş tek kişi Güngör'dür. Sermayesini arttırmayı hayatının tek amacı haline getirmiş, hiçbir ahlâki kaygı taşımaksızın, bütün isteklerine kavuşabilmiştir. Kısa sürede zenginleşmesini, mahallelerinde ikamet eden Amerikalı askerlerle kurduğu diyaloga borçludur. Mahallelerindeki “iki aptal mahalle kızının işvesini değerlendirmeyi iş bilip” (Soysal 1973: 88) iş hayatına atılır. Amerikalılarla ilişki arttıkça çevresi ve olanakları genişler. Evlilik hayatı da maddî hedeflerine aracılık eder. Bir zengin kızı ile evlenerek kendisini karısına ve kayın babasına fazlasıyla taşıttırıştır.

Hatice Uzgören, Necip Bey, Profesör Salih Bey ve Mevhibe Hanım, değişimin önündeki engel olarak görülen yaşlı kuşaktan olduklarından, eleştirel bir bakışla yansıtılırlar. Her biri, geçmişinde ve şimdisinde hayatını küçük hesaplara bağlamış kişiler olarak verilir. Bunların geçmiş yaşamı, romandaki huzursuzluğa kaynaklık eder.

Romanın *küçük adamı* konumundaki Hatice Uzgören; hesap kitap düşkününü, uyanık, kuralcı ve buyurgan biri olarak alaycı bir bakışla verilir. Alışveriş yapacağı mağazadan, en iyisini ve hesaplısını almak için herkesten önce sıraya giren bu titiz kadın, ilkokul öğretmenliği yaptığı sırada çocukları korku ile eğitmiştir. Toplumun da ölçü dâhilinde sindirilerek eğitilmesi gereğine inanır. Hak anlayışı hep kendisinden yana işler ve bu onu önemli ölçüde despotlaştırır. Hep önemsenmek, ilgilenilmek beklentisiyle yaşar. Hatice Hanım'ın temel açmazı, değişen koşullardan habersiz, kendisini hâlâ öğretmenliğe başladığı yıllardaki gibi imtiyazlı zannetmesidir. Düzen, otorite ve asayiş adına despot tutum takınması, onu sevimsiz bir ihtiyara dönüştürür. Necip Bey'in gözünden “mahalle karısı”, “görgüsüz ve edepsiz” (Soysal 1973: 46) biri olarak verilmesi, aslında insanlara yönelttiği bakışın aynısına maruz kalmasından başka bir şey değildir.

“İnce, zevkli adam” (Soysal 1973: 47) olarak alaya alınan Necip Bey, Avrupa'da geçen yıllarında, üniversite yerine, kahvehaneleri mekân edinmiştir (Soysal 1973: 51). O da Hatice Hanım gibi yaşamın olumsuzluklarından, başkalarını suçlayarak yakınır. Aile servetini Viyana'da çarçur etmiş olan ağabeyi gibi, sadece tüketerek yaşar. İnsanlara dışarıdan ve tepeden bakarak yaşayan bu asalak tipin, hayatın daha da iyiye gitmesi için gösterdiği tek çaba, garsonlara adabımuâşeret dersi vermektir. Bu durumu bile, Avru-

pa'daki yaşamı model aldığından dolayı şöyle alaya alınır: “Sorumlu bir vatandaşı o, aynı Avrupalılar, İsviçreliler gibi” (Soysal 1973: 76).

Profesör Salih Bey, hayatta tutunmak için gerçekten çok çaba harcamış biridir. Samanpazarı'nın dar sokaklarında, geçimini mahalle bakkalıyla sağlamaya çalışan bir babanın en büyük oğlu olarak, bütün öğrenciliği süresince hep çok çalışkan, sınıf birincisi konumunu sürdürerek hukuk profesörlüğüne kadar yükselir. Başkasına güvenmemeyi; ufak bakkalında yolsuzluklar yapan, mahalleliyi kendine düşman belleyen babasından öğrenmiştir. Ezberle geçen ve birinciliklerle doldurulmuş öğrenciliği boyunca kimseyle paylaşımda bulunmaz. Çocukluğunu, gençliğini parlak öğrenciliğinin aksine, sevgisiz bir biçimde yaşamıştır. İnsanlarla tartışmanın kendisini engelleyeceğinin erkenden farkına vardığından, hep arkadaşsız kalmıştır. Aile bireyleriyle iyi ilişkiler içinde olmanın kendisini engelleyeceğini düşündüğünden, onları sevmeyi, sonraya erteler:

“Sevmek de durduran, yanıtlan en azından çalışmayı engelleyen zararlı bir şeydi. Anasını gereğinden fazla seve, çamaşırının ortasında suyu bitince dersini bırakıp çeşmeden su almağa gitmesi gerekecekti. Babasını fazla seve, babasına dükkânda yardım etmesi gerekecekti, çalışacağı yerde. Kardeşini seve, kitaptan başını kaldırıp çişe tutması gerekecekti. İşte daha bir yığın engel. Sevmek sadece yeni zorluklar getirecek, kendisi ile beyaz çoraplı çocuk arasındaki ayrıcalığı çoğaltacak. Onu kara çoraplı, miskin çocuklar halkasında tutacaktı. Sevmiyordu kimseyi bu yüzden” (Soysal 1973:101).

Bütün aşamaları kısa sürede pürüzsüz bir biçimde atlayarak genç yaşta profesörlüğe yükseltilir, ama tek boyutlu insan olarak kalır. Yeni çevresi yeni ilgiler edinmesini sağlar. Osmanlı tarihini bu yeni ilgilerinin dekoru olarak seçer ve sevgisizliğini, “insanlık, hümanizm” kılıfına büründürür. Samanpazarı ilkokulundaki bu “kel kafalı oğlan” (Soysal 1973: 103), bir vekil kızıyla evlenerek, malî durumunu iyileştirir, “sabırlı, hesaplı ve çalışkan ilerleyişinde, kurallara ve kural koyuculara kayıtsız şartsız” (Soysal 1973: 105) uymaktan asla şaşmaz.

Salih Bey'in eşi Mevhibe Hanım da kocası gibi “sağlam taş basmanın yararı”na her zaman inanan, babası gibi kimseye inanmayan çok titiz ve otoriter bir insandır (Soysal 1973: 134). Kurduğu düzenle, evini kendisi için bir hâpishaneye çevirmiştir. Öyle ki, yemeğe malzemeyi sayarak koyar, herkesin payını gramajına kadar ayarlar. Bu işler, en çok hizmetçiyi yorar, bazen de aç kalmasına neden olur. Mevhibe Hanım, geçmişinde babası tarafından önemsenmemiş, üvey anasının yanında iğdiş mekanizmasından geçmiştir. Şimdi akıldışı katılıkta bir hayat yaşıyor olması, aile içinde huzursuzluk istememesinden dolayıdır. Aşırı otoriter babanın, annesi üzerindeki baskıların-

dan dolayı, çocukluğunu yaşayamamıştır. Baba karşısında, varlıklarından söz edilemeyen hane halkının bireylik hakları da olamamıştır. Milletvekili kızı olduğu halde açlık çektiği, ekmek çalmak zorunda kaldığı, günlerce “sade suya haşlanmış pirinçten başka hiçbir şey yemesine izin ver”ilmediği (Soysal 1973: 134) olmuştur. Mevhibe Hanım’ın evindeki sıkı düzen böyle bir geç-mişi model almaktadır.

Hatice Uzgören, Necip Bey, Profesör Salih Bey ve Mevhibe Hanım’ın öykü-leri, şimdi’de değişimin önündeki engel olarak ortaya konur. Değişim isteği Ali, Doğan ve Olcay’ın, kaynağı bu kuşağa dayandırılan bireysel ve toplumsal açmazlara bağlanır. Bu eski kuşak, temsil ettikleri dar ve şekilci zihniyetle, yeni kuşak açısından değişimin önündeki en önemli engeli teşkil eder.

2. Tema

*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’*nde anlatılan, kent merkezlerinde dar bir dünya-da ve küçük hesaplar peşinde koşan, sosyal açıdan bunalım yaşayan insan-lardır. Bu insanların, mevcut konumlarını koruma veya sağlamlaştırma çaba-ları, ironik, bazen de alaycı bir dille verilir. Kadınların dünyasını ev eşyası, küçük birikimlere hizmet eden günler, ev içini hapse dönüştüren bir düzen düşkünlüğü oluşturur. Erkekler de benzer yaklaşım içinde ele alınır. Yaşlı kuşağın kurduğu aile düzeni ve sürdürmekte olduğu evlilikler, açmazlarla iç içedir. Bunların yaşamı son derece renksiz ve heyecansızdır. Genç kuşak, büyüklerin bu sıkı denetimli, kitap hesap işlerini fazlasıyla öne çıkaran dünya-sından bunalır, dönemin politik yönelimlerinin etkisiyle isyan eder.

2.1. Aile Hayatı ve Evlilik Düşleri

Roman kişilerinin geleceklerini kurma düşlerinde öne çıkan temel öge, mev-cut konumlarına, ellerindekine rıza göstermemelerinde düğümlenir. Bu ko-numlarını değiştirme istekleri, daha romanın başında eleştirel bir bakış içinde takdim edilir:

“Eve alınması ‘mutlaka’ gerekli eşya için karılarına surat asmaktan usanmış kocaları, ev ihtiyaçlarını hayatın merkezi sanan dar görüşlü ev kadınlarını, ev eşyalarında hiç bıkmadan yenilik ve değişiklik yapı-rak hayatlarını renklendirdiklerini sanan ve belki de hayatlarında sa-dece bu alanda ilerleyen aileleri, yeni kuracakları yuvayı döşemekten anlaşılabilir bir tat çıkaran nişanlıları, kafeslerine delice meraklı, kafes-leri için durmadan para ve emek tüketen tutsak ev kuşları, hem alış-veriş edip hem de bundan şikâyetçi olanlar” (Soysal 1973: 5–6).

Kişilerin geleceklerini kurma tasarıları, ipek böceğinin kozasını kendi üzerine örmesi gibi, onları nihayetinde mutluluğa götüreceği gibi görünmemektedir.

Tezgâhtar Ahmet kendisiyle aynı konumda olan Şükran'la "tavlama" (Soysal 1973: 27), "göz boyama" (Soysal 1973: 29) hesabıyla ilişki kurmaya çalışır. Şükran'ın karşılık verışı, filmlerin dünyasından ödünç alınmış beklentilere ayarlanmıştır. O, gözüne "tıpkı Alain Delon" gibi görünen Ahmet'in kendisini en azından "bir motele, lüks bir otele falan" götürmesini, içki içirmesini, kendisiyle dans etmesini, pahalı yemekler yedirmesini, kürkler, mücevherler almasını umar (Soysal 1973: 29-30). Bir yandan da Ahmet'le ortak bir kaderde buluşamayacaklarının bilincindedir, "bu namus belâsi"ndan "Elizabeth Taylor" gibi bir an evvel yakasını da kurtarmayı düşünmektedir. "Tecrübeli kız Günseli"den şunu öğrenmiştir: "[C]ıddiye alma", eğlen, "sonra selam bile vermeden" (Soysal 1973: 30) geçip git. Çıkarın, sevginin yerini aldığı bu ilişki biçiminin, sağlam bir evlilikle sonuçlanmayacağı önceden bellidir. Önceki kuşaktan kişilerin bu türden evlilikleri, bütün olumsuzlukları ile zaten eserde fazlasıyla yer almaktadır. Şükran-Ahmet ilişkisinin varacağı noktayı, önceki kuşaktan karısı ile mahkemelik olan Necip Bey şimdide yaşar. Sevgisiz evlilikleri, bugüne kadar çıkarlarını korumak adına sürdürülmüştür. Dahası, karısı Necip Bey'i, hem çevresi içinde itibar kaybına uğratma çabasıdır, hem de ondan yüklüce bir miras koparma peşindedir. Karısının kendisine sırt çevirme nedenlerinden biri de Necip Bey'in eski cömertliğini kaybetmesidir.

Adalet Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*'nde (1979) kişilerinin uzak ve yakın geçmişini daha inandırıcı kılmak için, o kişilerin birinci dereceden akrabalarının tanıklığına başvurur. Soysal da Profesör Salih Bey- Mevhibe Hanım evliliğini verirken benzer yöntemi kullanır. Yazar, anne babanın pörsümüş evlilik ilişkisini, çocuklarının tanıklığıyla verir. Olcay'ın, ebeveyninin içinde sevgiye yer olmayan evliliğiyle ilgili gözlemleri, anlatıcının tanrısal bakış açısıyla verilir:

"O zamanlar babası yeni bir araba almıştı. Pazar günleri ödev yapar gibi arabayla, Çiftliğe, Baraja giderlerdi. Korkunç sevgisiz gezilerdi bunlar. Olcay'ın içi buz gibi donardı babasıyla annesinin ilişkisinden. Bir gün olsun, birbirlerine sıcak, delice bir söz söylediklerini, bir gün olsun anasının, babasının yanağına bir öpücük kondurduğunu, bir gün olsun, babasının, anasının kıcına bir şaplak patlattığını, bir gün olsun önce hırçınlaşıp sonra ağlaşarak kavga ettiklerini, bir gün olsun aralarında cinsel bir ilişki olduğunu belirten bir davranışta bulduklarını görmemişti. Olcay kendi varlıklarından giderek anasıyla babasının mutlaka yatmış olmaları gerektiğini düşündüğünde içi buz gibi donuyordu. Bu iki insanı öylesine bir yakınlık içinde, insanca alışveriş içinde düşünemiyor, gözünün önüne getirdiğinde kaskatı kesiliyordu. (...) Sevgisiz ve soğuk soru-cevaplar karşılıklı ödev ve sorumlulukları

hatırlatan konuşmalar ve susmalar. (...) Bu sessiz sevgisizlik duvarının iki yanında durup birbirlerine duvarın kendilerine bakan yüzü hakkında gerekli bilgiyi verirlerdi” (Soysal 1973: 114-5).

Karşılıklı sorumluluk ve görev bilinciyle belirlenmiş olan bu pazar gezmeleri, ailenin tüm bireylerini saran bir mutsuzluğa neden olur. Olcay, bu yıllarda içinde hapsoldüğü sevgisizlik duvarından, anlattığı masallarla kendisini kurtardığı için, bir sığınak gibi babaannesine sokulur. Ne var ki babaannesine özenerek namaz kılmaya başlayınca, torununun aklını karıştıran “*cahil babaanne*” (Soysal 1973: 118) evden uzaklaştırılır. Babaannesiyile birlikte masal dünyasının verdiği mutluluğu yitiren Olcay, ailesinin sevgisizlik duvarına çarpar ve bütünüyle bir suskunluk dönemine girer. Bu dönemini “*güçsüz ve hastalıklı*” (Soysal 1973: 119) biri olarak geçiren Olcay, hata yaptıkça acımasızca cezalandırılır, mahalle çocukları ile ilişki kurma çabası da sert bir biçimde engellenir. İlgisiz babasından kalan boşluğu, baskı altında büyümüş annesinin katı uygulamaları doldurur. Olcay, bu süreçte kardeşine de yabancılaşır. Mevhibe Hanım’ın geçmişinde, evde ayrıcalıklı bir konum biçilen ağabeyi Mahmut, kız kardeşinin dünyasından uzak, ona yabancılaşmış, nihayetinde erken bunamıştır. Olcay da benzer şekilde annesinin kaderini tevarüs eder. Kardeşi Doğan’la Sartre’in (1905–1980) *Duvar* adlı kitabı üzerine konuştuklarında, onu uzun süre görmemiş gibidir: “*Olcay yan gözle baktı Doğan’a. İnce bir yüzü, birbirine yakın gözleri vardı. Çocukluğundaki şişmanlığı- lapaçılığı geçmişti. Böyle bir erkek arkadaşım olsaydı, diye düşündü. O eski, tanıdık hüznün kapladığı yeniden içini*” (Soysal 1973: 125). Doğan’ın kız kardeşine bakışında da benzer bir ruh hali gözlenir. Kural ve yaptırımların egemen olduğu ev ortamında karı-koca da, kardeşler de birbirine yabancılaşmıştır. Üstelik kardeşler, sadece üzerinde konuştukları eserin bağlamından değil, ev içinde ebeveynle ve birbirleriyle ilişkilerinden anlaşılacağı üzere, var oluşsal bir bunalım yaşamaktadırlar. Ebeveynlerince kurulmuş dünyanın dışına çıkamamakta, çevreyle sağlıklı bir ilişkiye girememekte ve nihayetinde aynı çatı altında birbirlerine yabancı yaşamaktadırlar. Profesör Salih Bey’in ailesinin anlatıldığı kısımlarda dile gelen bireysel ve sosyal bunalım olgusu da, yedeğinde düzenin değişmesi gerektiği söylemini taşır.

2.2. Kuşak Çatışması

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde kuşak çatışması, aile içi ve toplumsal ilişkilerdeki çözüme; gençlerle yaşlılar, anne-kız, baba-oğul, karı-koca arasında ortaya çıkan dünya görüşü farkı biçiminde yansıtılır. Kendisini bir liberal olarak tanımlayan Necip Bey ile saç uzatan, “*acayip bıyıklar*” bırakan, “*odasına Fidel Castro’nun resmini*” asan oğlu ayrı değerleri temsil ederler. Necip Bey, oğlundan “*biçimsiz karşılıklar almaktan hoşlanmadığı için*” (Soysal

1973: 60) çekinir. Necip Bey, gece vakti hâlâ yanmakta olan ışığı söndürmek için oğlunun odasına girdiğinde tartışmaları başlar. Oğlunun elinde bir silah vardır, üstelik babasına meydan okumaktadır. Babasına silah doğrultarak ona “[k]orkak Yahudi sen de!” (Soysal 1973: 62) deyince Necip Bey kendini kaybeder. Oğluna “İt!” diye öfkesini boşaltan baba, daha sert bir karşılık alır: “Evet, senin gibi züppeden başka ne çıkacaktı?” (Soysal 1973: 63). Baba aynı zamanda “korkak”, “asalak” türü sıfatlarla da kötülenir. Bu, Necip Bey’in geçmişinden ve şimdilerden kopan ve kopabilecek son halkadır. Golf pantolonundan kopan düğmenin göndergesi de romanda bu şekilde verilmiş olur.

Anne-kız çatışması, Mevhibe Hanım-Olcay arasında yaşanan gerilimle verilir. Annenin ev içinde kurduğu düzene uymayan ve uymayacak gibi de görünen Olcay; annesi ile zaman, değer ve dünyaya bakışıyla farklılaşmıştır. Olcay’ın “kilere kapatılmış turşu küpü gibi hissediyorum kendimi. Boğuluyorum bu evde...” (Soysal 1973: 112) feryadı, Mevhibe Hanım’ın düzene çok önem verilen evinin, sıkıntı üreten bir mekân oluşunu vurgular. Olcay, annesinin, “çevresindeki çoğu kişiler gibi düzelmez ve konuşulmaz kişilerden olduğuna çoktan” (Soysal 1973: 114) hükmetmiştir. Anne-kız arasındaki bağlar, baba-oğul arasında olduğu gibi, uzun süreden beri kopuk biçimdedir. Ebeveyn, çocuklarının dünyasından habersiz yaşar. Aile bireylerinin paylaşımı sofraya başında yenen sessiz yemeklerden ibarettir. Olcay, eve girince, rahatsız edilmemeyi umarak odasına kapanır. Annesinin kızıyla ilgilenme biçimi, karşı tarafta rahatsızlık olarak görülür: “Anası her gece, ama Allah’ın her gecesi, kapısını açıp bu kadar okumaktan gözlerinin bozulacağını söylemekten üşenmezdi. Olcay, anasının bu işi, sadece dünyasını tedirgin etmek için yaptığına emindi. Anası hep sevdiği ve hoşlandığı şeylerle arasına girmişti. Sevgiyle arasına. Sevdiği bir kitapsa, kitapla arasına. Renkli balonlarla arasına...” (Soysal 1973: 114).

Anne ile kız, dünyaya bakışları açısından da birbirinden ayrı yerde dururlar. Mevhibe Hanım’ın, geleneksel bağlılık hissettiği Halk Partisine babadan miras bir şey gözüyle bakışı, Olcay için anlamsızdır. Bu durum, Türkiye’nin yakın dönem siyasal tarihi içinde Halk Partililerin sosyalizme kaydığı zaman dilimine denk düşer. Olcay, annesinin yönelttiği eleştiriler dolayısıyla kendi gerçekliğinin farkına varmıştır. Mevhibe Hanım’ın olumsuz eleştirileri, sevgisiz büyüme öyküsünden mülhemdir ve kızında da kendisine benzer bir kişilik oluşumuna zemin hazırlar. Kapıcıya, babaannesine, mahalle çocuklarına sevgi dilenmek üzere yönelişi, bu sınıftaki insanların kendilerine denk olmadığı gerekçesiyle, annesince cezalandırılır. Kızının son çare olarak buna isyan ettiği Mevhibe Hanım’ın “bir çeşit alınyazısı gibi” (Soysal 1973: 134) yaşadığı

baş ağırlarını arttırır. Olcay'ın kendisiyle tanışmaktan son derece mutlu olduğu Ali'yi eve getirememesi, annesinden dolayısıdır. Ali'nin yeme içme biçiminin kendilerinininki gibi olmaması, annesinin sofranın kuralları açısından mutlaka sorun oluşturacaktır.

Emekli öğretmen Hatice Hanım, değişime direnç gösterenlerin başında yer alır ve bu sözcüğün bizzat kendisinden son derece rahatsız biri olarak verilir. Değişmeme, Hatice Hanım ile Mevhibe Hanım'da, geçmişte kalan saygınlıklarının sürdürmek için bir tür sigorta gibidir. Engellenemez biçimde süren değişim, ikisinin de karşısına bu arzu ile dolup taşan, onların mevcut durumlarını koruma dürtülerine meydan okuyan kızları ile verilir. İkisinin de kızları, değişen yaşama ayak uydurmaya gönülsüz annelerinin tedirginlik kaynaklarından birini oluşturur. Bu durum, ikisini hâlihazırda olup bitenler karşısında geriletirken, aynı zamanda yenileşmelere tahammülsüz, saldırgan birer kişilik haline getirir. İkisine de huzur veren zaman dilimi, toplumsal saygınlıklarının daha yüksek olduğu geçmiş zamandır. Ancak bu dönemlerinde, pek de saygının bir geçmişlerinin olmadığı, romanda açıkça ortaya konmuştur.

Mevhibe Hanım'ın kadın hakları söylemine, babasının milletvekili olduğu CHP anlayışı kaynaklık eder. Kendisi daha genç bir kızken, babası tarafından partinin kadın etkinliklerine katılması emredilmiştir. Mevhibe Hanım'ın bu söylemi, genç kızlık günlerinden kalma bu buyruğun sorgusuz bir biçimde kabulü üzerine kuruludur. Kızı Olcay'ın daha farklı bir hak söylemi ile karşısına çıkması elbette hem çelişkiye hem de gerilime neden olur. Dolayısıyla yaşamının parlak dönemi olarak gördüğü gençlik yıllarının babanın emirlerine ayarlı bir bağlılıktan öteye gitmediği böylelikle ortaya konmuş olur.

Maddî anlamda çektiği sıkıntılardan dolayı asıl bunalım yaşaması beklenen Ali'de ve ailesinde, parasızlıktan dolayı günlerce kavgalar yaşandığı, annesinin bu yüzden evi terk ettiği de olur. Ancak bu hiçbirisinin ruhunda kişilik zedeleyici bir iz bırakmaz. Üstelik iş, karı koca arasında birbirinin hukukunun çiğnenmesine kadar varmaz. Çalışkan baba ile titiz anne bütün çabalarına karşın geçimlerini sağlayacak bir gelir elde edemeyince ister istemez birbirine düşerler. Ali'nin yoksul ailesinin yaşadığı sorun, böylelikle, sadece tüketici bir yaşam süren burjuva ailelerinin bunalımından ayrıştırılarak yanlış düzen eleştirisine ve değişim temasına bağlanır.

3. Kavak Ağacı Metaforu

Sıklıkla tekrarlanan bir laytmotif olarak yer verilen kavak ağacı, eserin sonunda yıkılırken romanın birçok kişisi, bir şekilde orada hazır bulunmaktadır. Kavak ağacının romandaki kullanımlarından önce, metaforun anlamına ve ağacın Türk kültüründeki karşılığına bakmak gerekir.

Yunancada kelimesi kelimesine “bir yere taşıma” demek olan metafor (me-
caz), kelimenin asıl anlamından farklı bir anlamda kullanılması demektir
(Boynukara 1993: 153, 154). Lakoff ve Johnson, metaforların “poetik mu-
hayyile” ve “retorik gösteriş hilesi”, dahası, “genellikle yalnızca dilin karakteri-
ristiği, düşünce veya eylem sorunundan çok kelimeler sorunu” olarak görül-
mesine itiraz ederler. Onlar, tam aksine metaforun gündelik hayatta, dilde,
düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu söylerler.

Bu yaklaşım, gündelik kavram sistemimizin doğası gereği metaforik olduğu-
nu ve metaforların en sıradan detaylara kadar gündelik faaliyetlerimize yön
verdiğini önden kabul eder. Bu yüzden kavram sistemimiz gündelik gerekler-
rimizi tanımlamakta merkezi rol oynar. Düşünme tarzımız, tecrübe ettiğimiz
şey ve her gün yaptığımız şeyler, daha çok, bir metafor sorunu demektir
(Lakoff ve Johnson, 2005: 25).

Türk kültüründe ağaç kültü zengin anlamlarla yüklüdür. Ağaç kültü, rüyadan
destana, halk öykülerine kadar Türk kültürünün farklı aşamalarında önemli
bir yere sahiptir. Ağaca, yaşamla ölüm arasında önemli birçok anlam ve işlev
yüklenmiştir. Orta Asya Türklerinin dünya tasavvurunda ağacın; cennetle,
insanlığın atasıyla, tanrı düşüncesiyle (Ögel 1997: 73–4) türeyiş, yükseliş
mitleriyle, şamanistik güçlerle, (Ögel 1989: 91–97 vd.) ölümle, savaşla (Ögel
1989: 537–8) ilgisi vardır.

Kavak ağacının da Orta Asya Türk kültüründe hayatla son derece iç içe olan
anlamları söz konusudur. Bu ağaç, öncelikle düzgün gövdesi, bütünlüklü
oluşu ve uzunluğu ile göğün direği ve dünya ağacıdır. Yeraltından gökyüzü-
ne üç âlemi birleştiren kavak; bağımsızlığın, bayrağın, tanrı ile iletişimin sağ-
landığı sembol olarak görülür. Kavak; obanın direği, soyun devamının, bol-
luğun ve bereketin simgesidir. Kavağın kuruması, devrilmesi, kutun gitmesi
ve ölümün; tekrar yeşermesi ise giden kutun geri gelmesi ve yeniden dirilme-
nin sembolüdür (Ergun 2004: 216–218).

Profesör Salih Bey'in apartmanının bahçesindeki kavak ağacından, romanın
açılış ve sonuç sahnelerinde söz edilir. Roman, kavağın “*/s/Janke büyük bir
gürültüyle devrilecekmişçesine sallan*”ması (Soysal 1973: 5) ile açılır. Romanın
sonunda da bu beklenti karşılık bulur: “*Çürük kökleri üstünde fazla duramayan
kavak, öz suyunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı, sonra
büyük bir çıtırtıyla, ama o andaki bir kimsenin artık hiçbir şeyi değiştiremeye-
ceği andaki hızıyla Mevlüt'ün üstüne devrildi*” (Soysal 1973: 298).

Belli başlı roman kişilerinin de merakını celbeden devrilme hadisesi, aynı
zamanda romanın politik kodu işlevinde kullanılmıştır. Ali'nin evinde geçirdi-
ği gecenin ardından bir ayma, silkinme hali yaşayan Doğan'ın, iki yıl önce

geleceğe söylediği şu söz, romanın anlatı zamanında karşılık bulmuştur: “*Bu kavak yakında kurur*” (Soysal 1973: 193). Ali ise yorumunu şimdi üzerinden yapar: “*O da her hangi bir kavak sadece, şimdilik, devrilen herhangi bir kavak!*” (Soysal 1973: 193). Bu iki bildirimden yola çıkarak Ali’nin yakın çevresine telkin ettiği sabrın, bu türden küçük göstergeler üzerinden karşılık bulduğu, asıl karşılığını bulacağı günlerin ise yakın olduğu sezdirilmek istenir. Elbette sabrın karşılığı, köhnemiş kavak devrildiğine göre, yeniden dirilme beklentisine işaret eder. Doğan; Ali’nin kavak ağacı ile kendi evleri arasında kurduğu ilişkiyi “*saçma*” (Soysal 1973: 231) bulur. Ağacın, kapıcı Mevlüt’ün başına çökerek onu öldürmesi, romanda ses getirmesi beklenmiş tek olay yerine geçer. Kavak ağacı, Ali’nin sabrının; solun 1970’lerdeki devrim ya da köktenci değişim şeklindeki beklentisinin bildirimine dönüştürülür.

Çürümüş kavak ağacı, iktidarın merkezi olan Yenişehir’de, kof bir gürültüyle kapıcı Mevlüt’ün üzerine yıkılır. Tarihi, cumhuriyetinkiyle özdeş olan Yenişehir, her sınıftan insanın kaynaştığı, bütün yolların gelip birleştiği bir merkez oluşuyla Ankara’nın kalbi konumundadır. Ölü durumdaki kavak ağacının bu açıdan bir anlamda iktidarı veya onun aygıtlarını kullananları temsil ettiği söylenebilir (Bilir 1998: 19).

Kavak ağacının izi; kişilerin konuşmaları, anlatıcının aktarmaları ve nihayetinde yıkılması dolayısıyla, roman boyunca “*kırmızı bir ip*” gibi sürülmektedir. Bu yanı sıra “*biçimsel bir öğe*” (Furrer 2003: 67) işlevinde kullanılmıştır. Priska Furrer, kavak ağacını yorumlarken Soysal’ın tanıklığına başvurarak başka faktörlerin de dikkate alınmasının zorunlu olduğunu söyler. Buna örnek olarak, ağacın dış müdahalelerle değil, tersine kendi kendine devrildiği, Ali’nin devrilmesinde etkisinin olmadığı, buna karşın hüküm süren devlet teşkilatının temsilcisi olarak görülebilecek polis ve itfaiyecilerin, devrilmeyi kendilerinin istedikleri yöne çevirdikleri ve en sonunda da bu *devrilmenin* kurbanı olan Mevlüt’ün, ev sahibi değil, tersine onun zavallı hizmetkârı olduğunu söyler (Furrer 2003: 68).

Soysal’ın kuşak çatışmasına da yaslanarak işlediği değişim, devrim, bu işi romanda sırtlamış görünen kişilerin üstesinden gelebileceği bir durum gibi görünmemektedir. Nitekim Ali, Olcay ve Doğan, henüz hayatı tanıma aşamasındaki genç kişilerdir. İlki her ne kadar idealize edilerek işlenmekteyse de nihayetinde, değişimle ilgili beklenti ve hayallerini, adanmışlık edasıyla bağlandığı “Parti”nin doğrularına ayarlanmış biridir. Ali’yi romanda önemli kılan başka bir yön de *halk çocuğu* olmasıdır. Dolayısıyla Ali, öngörülen devrim modelinin halka mal edilmesinde işlevsel kılınmıştır. Olcay ve Doğan’ın Ali’nin kişiliğinden, evinin ortamından, ailesiyle ilişkisindeki doğallıktan etkilenmeleri; önemli ölçüde, kendi ailelerindeki sıkıcı düzen ve davranışlarını

oldukça sınırlandıran kurallara dayalı yaşam biçiminden dolayıdır. Evde değişim isteklerinin ideolojik bir kalıba bürünmesi, Ali'nin ortaya çıkmasından sonrasına denk gelir. Aile içi gerilim; erkeğin baba, kızın anne ile çatışmasından ayrı, anne-baba arasındaki ilişkinin sevgisiz ve karşılıklı yükümlülüklerle yürüyor olmasından beslenir. Ali'nin halkçılığa yaslanan sosyalist görüşleri, ikisi için oldukça çekici ve etkileyici olur. Ali üstelik dönemin gözde mesleklerinden biri olan hukuk eğitimi görmektedir. Bu durum, onun yakın gelecekte 'halkın başarısı'nı simgeleyecek bir konumda olacağı öngörüsünü içerir.

Necip Bey'in Avrupa'dan alınmış golf pantolonu, onun mirasyedi kimliğini anlatır. Pantolonun düğmesinin kopması ve yoldan geçen birinin bu düğmeye basarak ezmesi, Necip Bey'in bankadaki son parasını çekecek olmasının yanına konunca, onun mirasyediliğinin de sefaletle yer değişmek üzere olduğunun işareti haline gelir. Öte yandan bankadaki küçük birikimlerine bütün umutlarını bağlamış olan Mehtap Hanım'a, Necip Bey'in kopmuş düğmesinden dolayı çorabının üzerine sarkan paçası, gülünç değil, acıklı görünür. Mehtap Hanım, onun bu durumuna bakarak, yaşlı ebeveynini, ömürlerinin sonunda insanca yaşanır bir eve kavuşturma masalına olan inancını yitirir. Necip Bey'in maddî durumundaki, Mehtap Hanım'ın ise zihinsel durumundaki bu değişim de kişilerin çöküşüne işaret eder.

Sonuç

Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, geçmiş ve gelecek arasında kurduğu köprü ile üç kuşağın öyküsünü şimdiye bağlayan bir romandır. Eser her ne kadar üç kuşağın öyküsünü içeriyorsa da, asıl karşı karşıya getirilen, iki kuşaktır. Romanın yazılma gerekçesini oluşturmuş gibi görünen değişim teması da bu iki ayrı dünyanın ve değerlerin insanı arasında gerçekleşen çatışma ile verilir. Cumhuriyetle kimlik bulmuş ve konum edinmiş kuşak ile bunların çocuklarının yaşama bakışındaki farklılığın neden olduğu gerilime, şimdiki zaman üzerinden odaklanılır. Tek tek bireylerin öyküleri, romanın ortalarına kadar birbirine bağlanmaksızın verilir. Eserin ortalarından itibaren Salih Bey ailesindeki baba-oğul, ana-kız ve karı-koca arasındaki ilişkiler ele alınır. Salih Bey'in sorunsuz bir hayat yaşayan çocukları Olcay ile Doğan'ın yoksul kesimden Ali ile tanışmasından sonra aile içi huzursuzluk, birey-toplum gerilimi biçimine evrilir. Değişim, nihayetinde aile içi ilişkilerden, yanlış düzenin değişmesi gerektiği türü bir istek olarak dillendirilir. Kişilerin önemli bir kısmının sembolik yüklenimli kavak ağacının devrildiği öğle saatinde, birbirinden ilgisiz gerekçelerle Yenişehir'de bulunuyor olması, romanın yapısı içinde tesadüfî bir görüntü arz eder. Bu durum aynı zamanda *şimdi'*ye yapılan

vurgu ile yüklüdür. Devrilen kavak ağacı, romanın ana temasının zirve noktasını oluşturan bir koda dönüşür.

Romanın sonunda birleştirilmesi beklenen parçalar, tam anlamıyla bir yerde birleşemez. Eser, kurgusu ve zaman örgüsü açısından gevşek dokulu olarak kalır, hikâye ve anlatı zamanları arasında sık dokulu bir bağ kurulamaz. Kişilerin önemli ölçüde ayrıksı duran öykülerinin hemen hepsinin sonu gerginlikle yüklüdür: Ali'nin, Aysel'in, Necmi'nin, Olcay'ın, Sakarya Caddesi delisinin vs. Bunların dışında kalan kişilerin öznel tarihleri benzer karakterdedir. Kapıcı karısıyla, Ali düzenle, Olcay ailesiyle, Mevhibe Hanım çocuklarıyla, Necip Bey karısı ve oğluyla gerilim yaşar. Bireylerin tekil gerilim öyküleri bir arada düşünüldüğünde bunların gevşek de olsa, bütünlük duygusu verdiği ve bir şekilde devrilmekte olan kavak ağacına bağlandığı görülür. Önemli ölçüde Ali'nin eylem ve düşünceleri ile dillendirilenler, devrilecek olan çürük kavak ağacı metaforu ile kodlanır. Anlatı zamanında geri dönüşlerle devrileceği sıklıkla dile getirilen ağacın, devrilmesinin çok yakın gelecekte gerçekleşmesi, roman boyunca eleştirilen *düzen*'in de değişeceğine işaret eder. Böylece, Ali'nin *sabr*'ının yakın gelecekte karşılık bulacağı da imlenmiş olur. Bu durum Sosyal'in romanına önemli ölçüde politik bir yön sağlar.

Şimdiki zaman kipine vurgu ile yüklü olan roman, kişiler arasındaki ayrık öyküler, romanın bütününe saran bir memnuniyetsizliği bildirir. Sosyal'in bazı kişileri için, geçmişin iyi günlerinin ebediyen yitirilişi söz konusu iken, diğer kişileri için de şimdiki huzursuzluk, kötü geçmişin etkisi altındadır. Değişim isteğini de yedeğinde barındıran bu durum, artık yaşamın kenarına iteklenmeye başlamış yaşlı kuşakta, bir de bu konularından dolayı öfke uyandırır. Genç kuşak üzerinde de bunların kurduğu düzene isyan biçiminde yansır. Gerilimle yüklü bu ikili durum, eserde huzursuz bir ortamı anlatmanın gerekçesini hazırlar. Devrilen kavak ağacı da yazarın yeni kuşaktan yana tutumunu ortaya koyan bir metafora dönüşür.

Açıklamalar

1. Sosyal, Türk romancılar içinde olaylara insancıl ve evrensel değerler açısından bakanlardan biri olarak görülmektedir (Milas 2000: 203–208). Burada Necip Bey'in öyküsü dolayısıyla Selanıklılık, Yahudilik, dönmelik gibi konulara insancıl bir yaklaşımla değinilir.
2. Benzer yapı özelliği Adalet Ağaoğlu'nun birkaç öyküsünde de gözlenir. *Yüksek Gerilim*'deki (1974) "Yüksek Gerilim", *Duvar Öyküsü*" ve "Bileyici" öykülerinde kişilerin, olay veya olguların gerisinde duran durumlar, uzun bir geçmiş, birden çok kanaldan alınarak şimdiye aktarılır. 'Şimdi' ise gerilimin had safhasını oluşturur. Yazar, bireyin 'fotoğraf'ını, bu arka plan üzerinden çeker (Ağaoğlu 1974).

3. Adalet Ağaoğlu'nun romanlarında; burjuva sınıftan kişiler, buhranlı zamanlarında savruldukları kenar mahallelerde karşılaştıkları sefalet görüntüleri karşısında sarsılır ve dünya görüşlerini değiştirirler. Bu durum, *Ölmeye Yatmak*'ta (1973) sosyoloji doçenti Aysel ve *Bir Düşün Gecesi*'nde (1979) zengin kızı Ayşen'le örneklendirilebilir. Aysel'in karşısına Engin, Ayşen'in karşısına Tuncer çıkar. İki erkek karakter, Soysal'ın Ali'si ile benzer sosyal koşullar içinde büyümüş ve benzer şekilde idealize edilerek verilirler.
4. 1970'li yıllarda Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Düşün Gecesi* (1979), Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* (1973), *Şafak* (1975), Pınar Kür'ün *Yarın... Yarın...* (1976) romanlarında, Erdal Öz'ün "Kanayan" adlı öyküsünde ve bazı şiirlerde, nedense yoksul kesimden gelme idealize edilen ve "parti" ile bir şekilde ilişkisi olan karakterler; aynı adla, benzer dünya görüşü ve kişilik özelliği ile verilirler (Doğan 1973: 38). Fethi Naci de aynı tespiti yapar: "Küçük burjuvaları çok iyi anlatan Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Pınar Kür gibi romancılar, işçilerden söz açtıkları zaman, ortak bir tutumla, işçileri idealize ederler (*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Yarın... Yarın..., Bir Düşün Gecesi*)" (Naci 2002: 25).
5. *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti'nde* fahişe adı olan Aysel, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar Üçlemesi*'nde, bir profesöre verilir. Pınar Kür'ün *Küçük Oyuncu*'sunda (1977), mahalle kızlarını andıran, ama kesinlikle mahalle kızı olmayan birinin adı olarak geçer. Yazarın *Yarın... Yarın...* adlı romanında zengin sınıfa çalışan bir fahişeye verilen addır. (Bu adın Türk romanında bazı kullanımları için bkz.: Ağaoğlu 1996; 28–32).

Kaynakça

- AĞAOĞLU, Adalet (1996), "Romanımızda Aysel", (*Cumhuriyet*, 29 Ekim 1977); *Geçerken*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- _____ (1974), *Yüksek Gerilim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- BELGE, Murat (1998), *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BİLİR, Defne (1998), "Sevgi Soysal'ın Romanlarında İnsan ve Toplum İlişkisi", *Çağdaş Türk Dili*, (122): 15–19.
- BOYNUKARA, Hasan (1993), *Modern Eleştiri Terimleri*, Van: YYÜ Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- DOĞAN, Erdal (2003), *Sevgi Soysal Yaşasaydı Âşık Olurdum*, İstanbul: Everest Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet H. (1973), "Yenişehir'de Bir Öğle Vakti", *Yeni Dergi*, 109: 34–35.
- ERGUN, Pervin (2004), *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- FURRER, Priska (2003), *Sevgi Soysal Bireysellikten Toplumsallığa* (Çev.: Yasemin Bayer), İstanbul: Papirüs Yayınları.

- GÜMÜŞ, Semih (1991), *Roman Kitabı*, İstanbul: Adam Yayınları.
- GÜNDÜZ, Osman (2006) “Cumhuriyet Dönemi: Roman–1960 Sonrası”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, IV, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 275–374.
- LAKOFF, George - Mark Johnson (2005), *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* (Çev.: Gökhan Yavuz Demir), İstanbul: Paradigma Yayınları.
- MİLAS, Herkül (2000), *Türk Romanı ve “Öteki” Ulusal Kimlikte Yunan İmajı*, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.
- MORAN, Berna (1997), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACİ, Fethi, (1995), *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2002), *Türk Romanında Ölçüt Sorunu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ÖGEL, Bahaeddin (1997), *Türk Mitolojisi I*, İstanbul: MEB Yayınları.
- _____ (1989), *Türk Mitolojisi, (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- SOYSAL, Sevgi (1973), *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, Ankara: Bilgi Yayınevi.

Structure, Theme and Metaphor in *Noon-Time in Yenişehir*

Assist.Prof.Dr., Seyit Battal UĞURLU*

Abstract: The structure of Sevgi Soysal's *Noon-Time in Yenişehir* allows a variety of themes to emerge, among which are the financial rise and fall of characters, the metaphor of the poplar tree, generation gap and the opposition against changing trends. The disturbance felt by the older generation of the Republic because of the changing circumstances of the present is related through each character's individual stories. The novel also focuses on the opposition against parental authority adopted by the *revolting young generation* through the family of Professor Salih Bey. The story of Ali who realizes his existence through criticizing the wrong order on behalf of the poor gives the book a political dimension. The novel also includes a considerable number of observations on the changing face of Ankara. This study analyzes the novel's political discourse which involves the generation gap and the desire for change underlying Soysal's wish to connect the past to the present.

Key Words: Turkish novel, Sevgi Soysal, *Noon- Time in Yenişehir*, structure, change, generation gap, metaphor

* Yüzüncü Yıl University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature / VAN
seyitugurlu@gmail.com

Сюжет, тема и метафора в романе «Yenişehir’de Bir Öğle Vakti» «Полдень в Йенишехире»

Доц. Др. Сейит Баттал УУРЛУ*

Резюме: Главной темой романа Севги Сойсала «Yenişehir’de Bir Öğle Vakti» являются перемены между старшим и младшим поколениями, последнее передано с помощью метафоры тополем, взлеты и падения людей в материальном плане, связанные с переменами в строе. Описывая разные семьи и их судьбы, показан пессимизм старшего поколения, выросшего в спокойные времена Республики. Профессор Салих Бей в романе, критикует «буйную, непокорную молодёжь». На примере Али автор осуждает несправедливое отношение к простому классу, бедным людям, что вносит политическое значение роману. Особое место автор уделяет переменам в Анкаре, столице. В данной работе рассматривается желание автора связать прошлое с настоящим, желание преодолеть противоречия между ними, вытекающие из политической ситуации.

Ключевые Слова: турецкий роман, Севги Соусал, (Sevgi Soysal), Yenişehir’de Bir Öğle Vakti, сюжет, перемена, спор поколений, метафора

* Университет Yüzüncü Yıl, Научно-литературный Факультет, кафедра тур.яз. и литературы / г. ВАН
seyitugurlu@gmail.com

Sihir-i Helâl ile Anjambman Teknikleri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma

Hasan YÜREK*

Özet: Bu çalışmada Klasik Türk şiiri geleneği içerisinde yer alan sihir-i helâl ve Batı şiiri geleneğinde oluşan anjambman tekniklerinin karşılaştırılması yapılacaktır.

Şiirde teknik kullanımlar bağlamında öncelikle sihir-i helâl ve anjambman tanıtılacaktır. Bu iki teknik tanıtıldıktan sonra aralarındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konacaktır. Bu nitelikler, Türk ve Batı şiirinden verilecek örneklerle açıklığa kavuşturulacaktır. Bununla birlikte anjambmanın Türk şiirindeki görünümü ve kullanımı irdelenecektir.

Bütün bunlar neticesinde bu iki tekniğin kıyaslanmasından çıkarılan hükümlere bağlanacak; iki teknik arasındaki ilişki belirlenmiş olacaktır.

Anahtar Kavramlar: Şiir, teknik, sihir-i helâl, anjambman, Türk şiiri, Batı şiiri, Klasik Türk şiiri

İnsanoğlundaki estetik yönün bir ürünü olan edebiyatta tarihsel süreç içerisinde farklı türler ortaya çıkmıştır. Şiir bu türlerin birisidir. Şiir de diğer edebî türler gibi ortaya çıktığı andaki gibi kalmamış sürekli farklılaşmıştır. Bu farklılaşmayı sağlayan değişik unsurlardan biri şiirde kullanılan tekniklerdir. Bu çalışmaya konu olan sihir-i helâl ve anjambman iki değişik şiir anlayışında ortaya çıkan tekniklerdir. Sihir-i helâl Klasik Türk, anjambman ise Batı şiirinde örneklenmiştir.

Teknik kavramı Yunanca kökenlidir. “Bu kelime bir sanat veya işi yapmak için bilinmesi lâzım gelen usullerin heyet-i mecmuası demektir” (Arseven 1998: 1961). Çalışmaya konu olan sihir-i helâl ve anjambman bu tanımlamanın kapsamındadır. Bu teknikler iki ayrı şiirleştirme aracı, bir diğer deyişle tekniktir. Sanatçı, mensup olduğu şiir geleneğine bağlı olarak bildiği bu teknikleri, kimi zaman, zihnindeki tasavvuru şiirleştirmek için kullanmaktadır.

Bu teknikler mukayese edilirken üzerinde durulması gereken ilk husus, iki tekniğin yazımıyla ilgilidir. Sihir-i helâl tekniğinin farklı kaynaklarda, farklı şekillerde yazıldığı görülmektedir. Bu yazım iki şekildedir: Sihir- helâl ve Sihir-i

* Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü / ANKARA
hasanyurek@gazi.edu.tr

halâl. Örnek olarak Muallim Naci'nin *Istîlâhât-ı Edebiyye* ve İskender Pala'nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* adlı eserlerinde Sihri halâl yazımı dikkati çeker. Tahir-ül Mevlî'nin *Edebiyat Lügatı*, Kaya Bilgegil'in *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*, Cem Dilçin'in *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Turan Karataş'ın *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Numan Külekçi'nin *Açıklamalar ve Örneklerle Edebî Sanatlar*, Orhan Okay'ın "*Sihri-i Helâl'e Dair*" adlı çalışmalarında ise teknik sihr-i helâl biçiminde yazılmıştır. Bu durum tekniğin kimi zaman Arapça kimi zaman Türkçe söyleyiş esas alınarak kullanılmasından kaynaklanmaktadır.

Anjambman kavramının yazımında da farklılıklar bulunmaktadır. Bu teknik Fransız şiirinden gelmektedir. Tekniğin Fransızca yazımı enjambement şeklindedir. Bu yazım aynı şekilde İngilizceye geçmiştir. Türkçedeki kaynaklarda sihr-i helâl benzer şekilde iki farklı yazım söz konusudur. Kimi kaynaklar Fransızca orijinali temel alıp tekniği enjambement şeklinde yazarken kimi kaynaklar da Türkçe söyleyişi dikkate alıp anjambman demektedir. Teknik, şiirimize girmiş ve artık Türk şiirinin bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada, orijinal alıntılar dışında anjambman kullanımı, doğru olduğu düşüncesiyle, tercih edilmiştir.

Sihri-i helâl, Tanzimat'tan sonra yazılan ve edebî sanatları konu alan kitaplarda iki şekilde tanımlanmaktadır. Bunların birincisinde sihr-i helâl "*güzel ve özlü söz anlamında kullanılır*" (Dilçin 1995: 445). Örneğin Şinasî Reşid Paşa'ya yazdığı bir kasidede,

"*Dehenin mucize-gûdur, suhanın sihr-i helâl*" (Külekçi 1995: 246)

dizesiyle Reşid Paşa'yı över. Onun ağzından çıkan kelimeleri, sözleri mucize dolu, büyüleyici olarak niteler. Muallim Naci de sihr-i helâl'in bu yönünü "*-vefasız bir kişiye hitaben yazılmış... -kelam-ı bedî*" (Muallim Naci, 1996:143) şeklinde tanımlar ve şu kıtayı örnek verir:

"*Kasidem aczimi arz eylemişdi*

Dîrîga sormadan bir kere hâlim

Şu son mısırâm olsun son hitâbım

Haram olsun sana sihr-i halâlim" (Muallim Naci 1996: 143).

Burada şair vefasızlığa karşı tepkisini artık ona güzel sözler söyleyerek göstereceğini dile getirmektedir. İster ilk örnekte olduğu gibi övgü, ister ikinci örnekte olduğu gibi sitem amaçlı olsun sihr-i helâl bu çeşit kullanımıyla karşdakini etkileyen, âdeta onu büyüleyen güzel ve özlü söz anlamına gelmektedir.

Orhan Okay ise bu anlamıyla sihr-i helâl'in edebî sanat sayılamayacağını dile getirmekte, bunu da "güzel söz manasındaki sihr-i helâl'in (...) muhakkak bir

söz sanatı ile ifade edilmiş olması şartı yoktur. Yalın bir söz de sıhr-i helâl olabilir. Daha da önemlisi her güzellik gibi sözün güzelliği de sübjektiftir, kişiden kişiye değişir” (Okay 2004: 170). demekte ve bu yargısını

“sıhr-i helâl’e yer veren edebî sanatlarla dair kitaplarda veya bunlara benzer edebiyat sözlüklerinde (...) kavramın bu manasına hiçbir örnek verilmemiştir. Yalnız içinde sıhr-i helâl terkibi geçen bir takım mısra, beyit ve kıtalar (çoğu birbirinden naklen) zikredilmiştir. Bunlar da tabiatıyla sıhr-i helâl’in ne olduğunu değil, olsa olsa hangi ibarelerde kullanılmış olduğunu göstermekten ibaret kalmıştır. Verilen örneklerin çoğu sıhrin haram, güzel sözün ise helâl oluşu ve haram-helâl zıtlıkları üzerine kurulmuştur” (Okay 2004: 170-171).

sözleriyle pekiştirmektedir. Sıhr-i helâlin bu anlamının edebî sanat sayılıp sayılmayacağı konusu üzerinde görüldüğü üzere farklı görüşler mevcuttur; ancak ele alınan konu bağlamında sıhr-i helâlin anjambmanla ilişkili, onunla kıyaslanacak yönü bu değildir. Karşılaştırılacak yön, onun edebî sanat kapsamına giren diğer anlamıdır. Bir edebi sanat olarak sıhr-i helâl, anlam sanatları içerisinde yer alır. Bu tekniğin şiire katkısı anlam açısından olmaktadır. Dolayısıyla ayrıntılı olarak sıhr-i helâlin bu yönü üzerinde durulacaktır.

Yukarıdaki anlamından farklı olarak, bir edebî sanat niteliğiyle sıhr-i helâl, “beyit arasında hem geçen kelimelerin tamamlayıcısı hem de gelecek kelimelerin başlangıcı sayılabilecek surette bir lafız veya terkiib söylemektir” (Mualim Naci 1996: 141). Bu bağın kurulabilmesi için anlam ilgisinin olması gerekir. Bir diğer tanıma göre “bir beyitin ilk mısra’nın sonunda yer alan kelime veya kelime grubunun, birinci mısra’nın sonuna bağlanabileceği gibi, ikinci mısra’nın baş tarafına da bağlanabilecek nitelikte olmasıdır” (Küleççi 1995: 246) sıhr-i helâl. Bu iki tanımlamadan da anlaşılacağı üzere sıhr-i helâl tekniğiyle şairin bir beyit içerisinde kullandığı kelime ya da kelime grubu iki dizede de anlamlı olmaktadır. Dolayısıyla bir sıhr-i helâlde olması gereken unsurlar: İki dize ve dizenin birinde yer alan kelime veya terkiibin diğeriyle de bağlanabilmesi, onunla da bir anlam vücuda getirmesidir. Şunu da eklemek gerekir ki bağlantı kurulan birimler, dizelerin herhangi bir yerinden seçilemez. Sıhr-i helâlde genel olarak beyitte yer alan ilk dizenin sonundaki birim/ birimler ile diğer dizenin baş tarafı arasında bir bağlantı kurulur. Aşağıdaki beyit buna örnektir.

“İçmek ister bülbülün kanın meğer bir reng ile
Gül budağının mizâcına gire kurtare su” (Küleççi 1995: 247)

Fuzulî’nin Su Kasidesi’nde yer alan bu beyitte geçen “meğer bir reng” ile söz grubu hem birinci dizenin sonunda hem de ikinci dizenin başında anlamlı

olacak şekilde kullanılmıştır. Beyti “birinci durumda: Gül budağı, meğer bir hiyle ile bülbülün kanını içmek istiyor. Su gül budağının mizacına girerse belki bülbülü kurtarabilir. Su gül budağının mizacına girerse belki bülbülü kurtarabilir. İkinci durumda ise: Gül budağı, bülbülün kanını içmek istiyor. Eğer su bir hiyle ile gül budağının mizacına girerse belki bülbülü kurtarabilir şeklinde anlamlar kazanıyor. Yani birinci durumda hiyle yapmak gül budağına ikinci durumda suya ait oluyor” (Külekcı 1995: 247).

Divan şiirinde ortaya çıkan bu teknikle mukayese edeceğimiz anjambmanın çıkış yeri Fransız şiiridir. Orijinal yazılışı enjambement biçiminde olan bu teknik Fransızcada “birinci mısran bir sonraki mısra boyunca da kullanılmasıdır. (...) Mısran bir sonraki satırda da devam etmesidir.” (Chevaleer-Benveniste 1964: 451) şeklinde tanımlanır. İngilizce kaynaklara baktığımızda ise anjambman “dizenin sonda durmaması, bu dizenin anlamca diğer dizede de sürmesidir” (Peck-Coyle 2002: 54). Yine bu tanımlara benzer şekilde Fransızca – Türkçe sözlüğünde “bir mısradaki cümlelerin bir sonraki mısradaki tamamlanması.” (Fono 2004: 267); İngilizce – Türkçe sözlüğünde “bir cümle veya fikrin mısra sonunda bitmeyip birkaç mısradaki devam etmesi” (Redhouse 1988: 316) ifadeleri mevcuttur. Türkçe kaynaklarda ise anjambman “şiirde cümlelerin bir mısra veya beyitte bitmeyip diğer mısra, beyit ve bendlere kayması” (Tekin 1999: 50); “şiirde anlamın mısra sonunda tamamlanmayıp alttaki mısralara geçme durumu” (Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü 2001: 166); “bir dize sonunda tamamlanmayan anlamın izleyen dizedeki sözcüklerle tamamlanması” (Özmen 1999: 30) ifadeleriyle tanımlanır. Bütün bu açıklamalardan hareketle anjambmanın şiir içerisinde anlamın bir dizede tamamlanmaması, bu anlamın diğer dize veya dizelerde sürdürülmesi tekniği olduğu söylenebilir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki sadece anlamın diğer dizelere aktarılması söz konusu değildir. Aynı zamanda dizenin gramer açısından da tamamlanmaması, bir başka ifadeyle yargı belirtmemesi ve bu eksikliğin diğer dize ya da dizeler aracılığıyla giderilmesi durumu vardır. Hem anlam hem de cümle açısından bir devamlılık söz konusudur. Aşağıdaki örnekte bunu görmek mümkündür.

“Hikmet Bahsi

(...)

Darda kalmış biri yakındığı vakit,

Yardım et! Ümitten mahrum kalmasın;

Çünkü, güler yüzle söylenen bir kelime

Bazen şifa olur çaresizlere.” (Goethe 2000: 139)

Goethe'nin *Hikmet Bahsi* adlı şiirinde kullanılan dizeler, bir nesir metnini andırır şekilde birbirine bağlanmıştır. Şair burada zorda kalmışlara yardım edilmesi gerektiğini dile getirmektedir. Bu düşünce, birinci dizede söylenip sona erdirilmemiş; alıntıda görüldüğü gibi dört dizenin birbirine bağlanması yoluyla ifade edilmiştir. Anjambmanın temel özelliği de budur.

Bu noktada anjambmanın Divan şiiri içerisinde yer bulmadığını, bu şiir anlayışının kendine göre teknikler geliştirdiğini söylemek mümkündür. Anjambmanın Türk şiirindeki kullanımı siyasal, sosyal, ekonomik açılardan Batı'ya yönelmenin olduğu ve dolayısıyla edebiyatta da aynı yolun izlendiği Tanzimat'tan sonraki dönemde olmuştur. Fransız şiirinden edebiyatımıza geçen bu teknik "ara nesil şairler arasında görülürse de asıl Servet-i Fünun devresinde yaygınlık kazanmış" (Tekin 1999: 50) ve daha sonraki dönemlerde de kullanılmıştır.

Genel özellikleriyle üzerinde durulan, iki ayrı şiir geleneğine mensup olan (Divan – Batı), sihr-i helâl ve anjambman acaba birbirine benzer teknikler midir? Bir başka ifadeyle ikisi arasında bir etkileşim olması mümkün müdür? Bu noktada her iki teknik mukayese edilerek bu hususlar üzerinde durulacak, ardından farklılıklar ele alınacaktır.

Her iki teknikte farklı şekillerde de olsa mısraın bir diğer mısrayla bağlantı kurması söz konusudur. Bu durum, şiir aracılığıyla somutlaştırılacak olursa şu örnek verilebilir:

*"Âkil isen vahş ü tayrın şahı ol Mecnûn gibi
Başına murg aşıyanından külâh-ı devlet al"* (Tarlan 1992: 199)

Hayalî'ye ait bu beyitte sihr-i helâl vardır. "Mecnun gibi" kelime grubu her iki dizede anlamlı olacak şekilde kullanılmıştır. Şair birinci dizede akıllıysan Mecnun'un yaptığı gibi yabanî hayvanların ve kuşların şahı ol; ikinci dizede Mecnun gibi başına kuş yuvasından devlet külâhı al demektedir. Böylece bir kelime grubu hem birinci hem de ikinci dizede anlam taşımaktadır. Böylece kısmî de olsa mısraın kırılması sağlanmaktadır. Bunun kısmî olarak nitelendirilmesi ise şöyle açıklanabilir: Birinci dize kendi içinde anlamlı ve tamamlanmıştır; ancak onun içerisinde yer alan bir kelime grubu vasıtasıyla diğer dizeyle anlam ilişkisi kurulmuştur. Dolayısıyla birinci dizede anlam tamamlandığı için bu mısraın kırılması olayına kısmî denilebilir. Sihri helâl kullanımlarında durum verilen örnekteki gibidir.

Sihri helâlde kısmî olarak nitelendirdiğimiz mısraın kırılması durumu anjambmanda tam olarak gözükür.

*"Garîbdir, ne zamân geçse pîş-i çeşmimden
Ufukta bir mütemevvic bulut, ya bir yelken
Sezâ gelir o geniş cebhesiyle hatırıma¹"* (Parlatır-Çetin 2001: 281)

Tevfik Fikret'in *Sezâ* adlı şiirinden alınma bu dizelerde görülebileceği üzere hiçbir dize kendi içinde tamamlanmamış; âdeta birbirine zincirlenmiş tek bir dize oluşturulmuştur. Verilmek istenen düşünce/anlam ancak üçüncü dizenin sonunda tamamlanmaktadır. Dolayısıyla mısraın tam olarak kırıldığı söylenebilir. Anjambman tekniğinin amacı da budur. Bu teknik aracılığıyla dize içerisine sıkıştırılmış anlam, dize dışına çıkartılır ve tekniğin sürdüğü dizeler boyunca bir akış sağlanmış olur.

Her iki teknikte yukarıda belirtilen özellikler içerisinde mısraın bir şekilde bir başka mısrayla ilişkili olması durumu söz konusudur. Bununla birlikte iki tekniğin bu açıdan farklı olduğunu da eklemek gerekir. Sihri helâlde dize içerisinde bir anlam ortaya konduktan sonra bağlantı yapılırken anjambman'da anlam dize içerisinde bitmemekte diğer dize/dizelerde geçebilmektedir.

İki teknik arasındaki farklılıklara gelince ilk olarak üzerinde durulması gereken nokta, tekniklerin içerikleriyle ilgili olmasa da, ayrı şiir geleneklerinin ürünleri olmalarıdır. Bu temel ayırmadan sonra diğer farklılıklara gelecek olursak şunlar söylenebilir.

Anjambman, şiiri nesre yaklaştırma çabasının bir ürünüdür. Bu teknikle şiir âdeta mensur kimliği kazanmaktadır. Dizeler nesirde olduğu gibi birbirine bağlanmıştır.

“Pazar Akşamları

Şimdi kılıksızım, fakat

Borçlarımı ödedikten sonra

İhtimal bir kat da yeni esvabım olacak

Ve ihtimal sen

Yine beni sevmiyeceksin

Bununla beraber pazar akşamları

Sizin mahalleden geçerken,

Süslenmiş olarak,

Zannediyormusun ki ben de sana

Şimdiki kadar kıymet vereceğim” (Orhan Veli 1995: 178)

Yukarıdaki şiire bakıldığında şiirin nesre yaklaşması çok açık şekilde görülmektedir. Şair, düzyazı ile ifade edebileceği duygu ve düşünceleri şiir biçiminde dile getirmiştir. Her dize birbirine bağlıdır. Bununla birlikte anlam da bütün dizelere yayılmakta, dizeler tamamlandıktan sonra ortaya çıkmaktadır.

Sihri helâlde ise böyle bir durum söz konusu değildir. Bu tekniği kullanan şairin şiiri nesre yaklaştırma gibi bir amacı yoktur. Nitekim tekniğin mevcut olduğu dizelere bakıldığında nesre yaklaşma görülmemekte, dizeler nesirden

farklı şekilde birbirine bağlanmaktadır. Her iki dize de kendi içinde anlam oluşturmaktadır. Bunu Emrî'ye ait bir örnekle gösterebiliriz.

“Ölsem gam-ı mihr-i ruh-i dildar ile her gün

Hurşid-i cihân-tâb ede kabrimi ziyâret” (Okay 2004: 173)

Buradaki “her gün” hem birinci hem de ikinci dizede kullanıldığında bir anlam oluşturmaktadır. Bununla birlikte anlam ilk dizede tamamlanmakta; ancak ilk dizeden bir unsura bağlanan ikinci dizede yeni bir anlam oluşturulmaktadır. Anjambmanda ise verilen örnekte de görülebileceği gibi dizelerin birbirine olmazsa olmaz bir bağlılıkları vardır. Diğer dize ya da dizeler olmadan anlam tamamlanamamaktadır.

Nesre yaklaşma özelliğinin olup olmamasına bağlı şekilde ortaya çıkan bir diğer farklılık dizelerdeki akıştır. Anjambmanda akış tekniğinin sürdüğü dizeler boyunca devam eder. Bunun nedeni de dizelerin birbirine olan bağlılığıdır.

“Selam

Bu ülkede gezmek, dolaşmak

Hem de Hüdühüd'ün koştuğu yollarda

Ne büyük mutluluk veriyor bana!

Taşların içinde ararken ben

Güngörmüş denizin fosilleşmiş midyelerini,

Hüdühüd de bu tarafa geliyor,

Taç gibi açmış da ibiğini,

Muzip bir edayla, çalım satarak

Pürhayat, dipdiri

Ölümlle eğlenircesine... (Shakespeare 1997: 51)

Bu örnekte görülebileceği üzere tekniğinin kullanılmaya başlandığı ilk dizeden bittiği son dizeye kadar bir bağlantı söz konusudur. Bu anlam bağlantısı beraberinde tekniğinin kullanıldığı dizelerin bir bütün olduğu izlenimini vermektedir. Âdeta birbirine zincirlenmiş dizeler vardır.

Sıhr-i helâlde ise kastedilen bu akış yoktur; bunun tam tersine bir kesinti vardır. Bunun nedeni de sürekli vurguladığımız gibi anlamın hem dizede, hem deen fazla da beyitte tamamlanıyor olmasıdır.

“Nedir bu bâb-ı tegâfûl nigâh-ı mestinde

Zühura gelmedi âsâr-ı intibâh henûz” (Bilgegil 1980: 300)

Kâzım Paşa'ya ait bu beytin birinci dizesinde, “sarhoş bakışında bu anlamazlık-tan gelme nedir?” denmekte ve anlam tamamlanmaktadır. İkinci dizede ise “sarhoş bakışında daha uyanmanın belirtileri görünmedi” denmekte ve birinci

dizeye bağlı olsa da başka bir şey söylenmektedir. Buradaki “nigah-ı mestinde” söz grubu sihr-i helâl oluşturmuştur. Anlam her iki dizede ayrı ayrı tamamlanmış için anjambmanda görülen dilsel akış burada görülmemektedir. Her iki dize, dil açısından farklı bir yapıda ve ayrı bir bütünlüktedir. Bu dil açısından bir akış sağlanmasının önünü kesmektedir. Sihr-i helâlde, anjambman tekniğinde olduğu gibi birbirine dil açısından zincirlenmiş dizeler yoktur.

İki teknik arasındaki bir diğer fark, anjambmanın dizeler boyunca sürmesi hatta dizeleri aşarak diğer bentlere geçme durumu olabilmesidir. Sihr-i helâlde böyle bir özellik yoktur. Beyitçi anlayışın bir sonucu olarak sihr-i helâlde beyitle sınırlı kalınmaktadır. Anjambman,

“Sone 9

Bir dulun gözleri yaş dökmessin diye mi sen

Tüketip duruyorsun kendini tek başına?” (Shakespeare 1997: 59)

şeklinde iki dizeden;

“Saf Perşembe

Sokaklar, kırlar, nereye koşmaktayım? Dönemeçlerde

beni kovalıyordu aynalar, başka su birikintilerine

doğru” (Aragon 1998: 11)

biçiminde üç dizeden ya da bunu arttırarak dört, beş, altı ve daha fazla dizeden oluşabilir. Bunun yanında anjambman tekniği, aşağıdaki Tevfik Fikret’in *Balıkçılar* şiirinde olduğu gibi diğer bentlere geçebilmektedir.

- Bu gün açız yine evlâdlarım, diyordu peder,

Bu gün açız yine; lâkin yarın, ümid ederim,

Sular biraz daha sâkinleşir... Ne çâre kader!

Hayır, sular ne kadar coşkun olsa ben giderim,

Diyordu oğlu, yarın sen biraz ninemle otur;

Zavalılık yine kaç gündür işte hasta...

(...)” (Parlatır-Çetin 2001: 274)

Anjambmanın bu yönünden farklı olarak sihr-i helâlde ise her şey iki dize, bir başka deyişle beyitle sınırlıdır. Bu noktada Leskofçalı Galib’in şu beytini örnekleyebiliriz.

“Her hırâmından olur bir şûr-ı mahşer âşikâr

Fitne-i rûz-ı kıyamet kâmet-i bâlâsıdır” (Külekcî 1995: 249)

Bu beyitte görülebileceği gibi ilişki sadece iki dize arasındadır. Üçüncü bir dizeye aksetme durumu yoktur. Bu özellik sihr-i helâlin genel bir niteliğidir. Bütün sihr-i helâl örneklerinde aynı durum söz konusudur.

İki tekniğin farklılıkları üzerinde dururken ele alınması gereken bir diğer husus, anjambmanın öykülemeye, olay anlatımına olan yatkınlığıdır. Bu teknikte dizeler kesintisiz şekilde art arda birbirine bağlandığı için olay anlatımı kolay bir şekilde yapılabilmektedir. Örneğin,

“Seyfi Baba

Geçen akşam eve geldim. Dediler:

-Seyfi Baba

Hastalanmış yatıyomuş

-Nesi varmış acaba?

-Bilmeyiz, oğlu haber verdi geçerken bu sabah.

-Keşke ben evde olaydım... Esef ettim, vah vah!

Bir fener yok mu, verin... Nerde sopam? Kız çabuk ol...

Gecikirsem kalırım beklemeyin... Zîrâ yol

Hem uzun, hem de bataktır...

(...)” (Ersoy 2003: 13)

dizelerinde görüldüğü gibi anjambman tekniği aracılığıyla olay aktarımı yapılmaktadır. Bir kişinin eve geldiği zaman aldığı haber ve bunun üzerine yaptıkları şiirsel şekilde ifade edilmiştir. Bir teknik olarak anjambman, bu tarz öyküleyici anlatıma uygundur. Bununla birlikte, anjambmanda sadece bu tarzın olmadığını eklemek gerekir. Bunun için şu örneğe bakabiliriz.

“İtiraf

Saklaması zor olan nedir? Ateş!

Çünkü, gündüz dumanı ele verir o ejderi,

Gece alev.

(...)” (Goethe 2000: 29)

Bu dizelerde de anjambman tekniği vardır; ancak şiirde öyküleme yoktur. Bu bağlamda anjambmanın öykülemeye uygun olmakla birlikte, bununla sınırlandırılmayacağını belirtebiliriz.

Sihri helâl tekniğinin kullanıldığı dizelerde ise öyküleme olmamaktadır. Daha çok bir duygu, düşünce aktarımı amaç edinildiği için öykülemeye bu teknikte imkân kalmamaktadır. Nedim’in,

“Gizlice arasam ağzın lebin emsem sorsam

Hîç bir çâre bilir mi dil-i bî-mâra aceb” (Dilçin 1995: 445)

biçimindeki beyti şu şekilde açıklayabiliriz. Beyitte “sorsam” sözcüğü hem birinci dizenin sonunda hem de ikinci dizenin başında anlam taşımaktadır. “

Birinci duruma göre birinci dizinin anlamı şöyle olur: ‘ Ağzını gizlice arasam, dudağını emsem ve somursam.’ İkinci durumda, beytin anlamı şöyledir: ‘ Ağzını gizlice arasam, dudağını emsem; sorsam, acaba hasta gönlüme bir çare bilir mi?’ (Dilçin 1995: 445). Bu anlama gelen beyit, şairin düşüncelerini ortaya koymaktadır. Şair bu teknikle düşünce yanında duygularını da ortaya koyabilir. Bu da tekniğin genel olarak kullanıldığı gazellerde konunun aşk, güzellik ya da içki olmasından ileri gelmektedir. Bu temalar, öyküleme kullanılmadan ifade edilmektedir.

Birbirleriyle karşılaştırmaya çalıştığımız bu teknikler için sonuç olarak şunları söyleyebiliriz: Sihri helâl, Kalsik Türk şiirinin bir unsuru olarak ortaya çıkmış ve bilhassa 18. asrın sonu ile 19. asrın ilk yarısında Türk şiirinde kullanılmıştır. Bununla birlikte bu tekniğin kullanım sıklığı olan bir teknik olmadığını eklemek gerekir.² Anjambman ise daha önce de belirtildiği gibi ağırlıklı olarak Servet-i Fünun şiirinden itibaren kullanılmaya başlamıştır. Bununla birlikte gerek Batı gerekse Divan edebiyatında şiir farklı tekniklerle oluşturulmuş olmasına rağmen bu tekniklerin, çalışmada da belirtildiği üzere, benzer yönleri bulunmaktadır. Sihri helâl Divan şiirinde oluşmuşken anjambman Batı şiirinde ortaya çıkmıştır. Buna rağmen her iki tekniğin yukarıda belirtildiği gibi mısraın, farklı olsa da, diğer mısrayla bağlantılı olma noktasında ortak yönü bulunmaktadır. Birbirinden farklı şiir anlayışlarında ortaya çıkan bu tekniklerin benzer özellikler taşıması, temel olarak anlamın diğer dizelerde de devam etmesi amacına dayanmaktadır. Aynı zamanda farklı yönlerini de irdelediğimiz bu iki teknik ayrı kültürlerde oluşan edebiyatların benzer nitelikleri olabileceğini göstermektedir. Bu ortaklıklar, bir edebiyat anlayışının diğerine olan üstünlüğü olarak değil; sanatın, edebiyatın ve bunlara ait unsurların benzer amaçlarla oluşabileceğini, dolayısıyla araçlarının da benzeyebileceğini göstermekte; edebiyatın evrenselliğini ortaya koymaktadır.

Açıklamalar

1. Gariptir, ne zamân geçse gözümün önünden
Ufukta bir dalgalanan bulut, ya bir yelken
Sezâ gelir o geniş alnıyla hatırıma
2. Ayrıntılı bilgi için bkz.: M. Orhan Okay, a.g.m.

Kaynakça

- APOLLİNAİRE, Guillaume, (2004), *Mirabeau Köprüsü*, (Çev. Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet), 2.b., İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- ARAGON, *Mutlu Aşk Yoktur*, (1998), (Çev. Gertrude Durusoy-Ahmet Necdet), İstanbul: Adam Yayınları.
- ARSEVEN, Celâl Esad, *Sanat Ansikloprdisi*, (1998), C.:1, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- BİLGEGİL, M. Kaya, (1980), *Edebiyat Bilgi ve Teorileri- Belâgât*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- CHEVALEER, J.C. (1964), *Grammaire Du François Contemporain*, Paris: Larousse.
- DEVELLİOĞLU, Ferit, (1993), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*, 11.b., Ankara: Aydın Kitabevi.
- DİLÇİN, Cem, (1995), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 3.b., Ankara, TDK Yayınları.
- ERSOY, Mehmet Akif, (2003), *Safahat*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Fono Fransızca-Türkçe Universal Sözlük*, (2004), İstanbul: Fono Yayınları.
- Fransızca-Türkçe Büyük Sözlük* (1971), İstanbul: Ararat Yayınevi.
- Fransızca-Türkçe/ Türkçe-Fransızca Bilge Sözlük* (1997), (hzl. Ahmet Çetin), Ankara: Özel Matbaası.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von, (2000), *Doğu-Batı Divanı* (Çev. Dr. Bayram Yıldız), İyadam Yayıncılık.
- KARATAŞ, Turan, (2004), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, 2.b., Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÜLEKÇİ, Numan, (1995), *Açıklamalar ve Örneklerle Edebi Sanatlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- MUALLİM Naci, (1996), *Edebiyat Terimleri- İstılâhât-ı Edebiyye*, (hzl. M.A. Yekta Saraç), İstanbul: Risale Yayınları.
- OKAY, M. Orhan, (2004), “Sihri Helâl’e Dair”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları Günay Kut Armağanı*, 28/1.
- ORHAN Veli, (1995), *Bütün Şiirleri*, 26.b., İstanbul: Adam Yayınları.
- ÖZMEN, Kemal, (1999), “Tevfik Fikret ve Fransız Şiiri”, *Çağdaş Türk Dili Dergisi*, S.135.
- PALA, İskender, (1995), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, 3.b., Ankara: Akçağ Yayınları.
- PECK, John-Coyle, Martin, (2002), *Literary Term and Criticism*, New York: Palgrave.
- Redhouse İngilizce Türkçe Sözlüğü*, (1988), 14.b., İstanbul: Redhouse Yayınevi.

SHAKESPEARE, (1997), *Tüm Soneler*, (Çev. Talât Sait Hamran), 5.b., İstanbul: Cem Yayınevi.

TAHİR-ÜL Mevlevi, (1994), *Edebiyat Lügatı*, (hzl. Kemal Edib Kürkçüoğlu), İstanbul: Enderun Kitabevi.

TARLAN, Ali Nihat, (1992), *Hayalî Divanı*, (1992), Ankara: Akçağ Yayınları.

TEKİN, Arslan, (1999), *Edebiyatımızda İsimler ve Terimler*, 2.b., İstanbul: Ötüken Neşriyat.

TEVFİK Fikret, (2001), *Bütün Şiirleri*, (hzl. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin), Ankara: TDK Yayınları.

Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, (2001), C.:1, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

A Comparative Study of “Sihri Helâl” and Enjambment Techniques

Hasan YÜREK*

Abstract: This article makes a comparative analysis of the “sihr-i helâl” technique in Classical Turkish Poetry and the enjambment technique in the Western poetry tradition.

After introducing “sihr-i helâl” and enjambment as technical aspects of poetry, the article compares and contrasts the two techniques by providing a variety of examples from both Turkish and Western poetry. The article also looks into instances of enjambment in Turkish poetry.

The article concludes with judgments concerning the relationship between the two techniques.

Key words: Poetry, technique, “sihr-i helâl”, enjambment, Turkish poetry, Western poetry, Classical Turkish poetry

*Gazi University, Institute of Social Sciences / ANKARA
hasanyurek@gazi.edu.tr

Сравнительное изучение поэтических техник Sıhr-i Helal и Enjambement

Хасан ЮРЕК*

Резюме: В этой работе сравниваются традиционная техника классической тюркской поэзии Сıхр-и Хелал и техника западной – анжамбман.

Сначала автор даёт определения этим двум приёмам. После чего обозначены их различия и сходства. Приводится много примеров из турецкой и западной поэзий.

Вместе с этим анализируется использование анжамбмана в тюркской поэзии.

В итоге исследования определяются отношения между этими двумя приёмами и сделаны заключения, устанавливающие их аналогию.

Ключевые Слова: стих, приём, сıхр-и хелал, анжамбман, Тюркская поэзия, западная поэзия, Классическая тюркская поэзия

* Университет Гази, Институт Социальных Наук / г. АНКАРА
hasanyurek@gazi.edu.tr

Redife Farklı Bir Bakış: Divan Şiirinde Ön Kafiye ve Ön Redif

Doç.Dr. Yaşar AYDEMİR*
Dr. Halil ÇELTİK**

Özet: *Kafiye ve redif*, genellikle mısra sonlarında aranır. Mısra başlarındaki ses tekrarlarına "mısra başı kafiyesi" denir. Mısra başındaki kelime tekrarları ise "redif" değil, "tekrir" kabul edilir. Biz bu çalışmamızda, mısra başlarındaki kelime tekrarlarının da redif kabul edilebileceği üzerinde durarak teklifimizi destekleyen örneklere yer verdik.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, kafiye, redif, tekrar, beyit, gazel, şiir

Giriş

Kafiye, bilinen en eski Türk şiirlerinde mısra başında yer alırken zamanla mısra sonuna doğru kaymış ve artık mısra sonlarında aranır olmuştur (Örnek için bkz. Arat 1991: 2-252). Daha sonraki dönemlerde mısra başı kafiyesi (ön kafiye) tamamen terk edilmemiş, ana kafiyeyle birlikte kullanılmıştır.

Klasik kafiye anlayışına göre, redifin yalnızca mısra sonlarında bulunabileceği kabul edilmekte ve mısra başlarındaki tekrarlar, daha çok *tekrir* sanatı içerisinde ele alınmaktadır (Muallim Naci: 43-69; Ertem 1982: 5/97; Ayrıca bkz. *redif* 1990: 7/301-302; Saraç 2000: 166-173; Dilçin 1992: 452-53). Âhenk sağlamak amacıyla şiirde yer alan düzenli tekrarlardan mısra sonundakilere redif; mısra başındakilere tekrar denilmesi, kanaatimizce hem tekriri, hem de redifi sınırlayıcı olmaktadır. Tekrir söz sanatlarından, redif ise bir kafiye çeşidi olup temel işlev bakımından kafiyeden farklı değildir. Mısra başı kafiyesinin varlığı kabul edildiğine göre, mısra başlarındaki düzenli tekrarların da redif kapsamına alınmasının yanlış olmayacağını düşünüyoruz.

Mısra Başı Kafiyesi: Ön Kafiye

Eski Türk şiirinde kafiye, mısra başında yer alır. Şiirin her bendinde, ilk mısra aynı ses veya kelime ile başlar. Bazen bu ses veya kelime bentten bende değişmeyip şiir boyunca devam eder. İslam öncesi Türk şiirinde yaygın olarak kullanılan mısra başı kafiyesine, örnekleri az da olsa, daha sonraki dönemlerde de rastlanır.

* Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi / ANKARA
aydemir@gazi.edu.tr

** hceltik@gazi.edu.tr

Âşık Paşa'nın aşağıdaki şiirinde *l* sesi kafiye, *-madı* eki de rediftir. Şiirin her mısraı *r* harfiyle başlamaktadır. Söz konusu örnek, hem *müzdeviç murabba* hem de *musammat gazel* biçimine uyar. Buradaki *r* sesi, müzdeviç murabba'nın *mısra başı kafiyesi (ön kafiye)*; musammat gazelin ise hem mısra başı hem de iç kafiyesi durumundadır:

Müstefilün müstefilün / müstefilün müstefilün
Rif'at bulan kimseneler / rağbet bu mülke kalmadı
Râgıb olan hod dünyaya / râstdur ki vefâ bulmadı
Râzdan haber bilen kişi / rezm ile duydu bu işi
Rasuldür anun yoldaşı / râhatlara ol kalmadı
Rehber değil dünya bilin / reh-zen durur perhiz kılın
Rızkınıza râzı olun / râzı olanlar ölmedi
Rezzâk'ı bilen canların / resm-i cihân koyanların
Rahmet hûnun yiyenlerin / rengi tegayyür olmadı
Ra'nâdır ol önden sona / revnak Çalab vermiş ana
Rûh-ı lâtifdir görsen e / renci etmek hiç olmadı
Rence düşenler ne için / rûsvây olur dünya için
Renc alma ol sevdâ için / Rüstemlere baş salmadı
Revâdır ey Âşık eren / râz içre bir hâlin yoran
Riyâ ile yola giren / reddoldu rahmet bulmadı
(Ergun 1936a: 141)

Sadettin Nüzhet Ergun'un Âşık Paşa'ya; Mustafa Tatcı'nın ise Yunus Emre'ye ait gösterdiği (Ergun 1936a: 142; Tatcı 1997: 40) aşağıdaki şiir de benzer kafiye ve şekil özelliklerini taşır. Burada şiirin normal kafiyesi *l*, redifi *-madılar /-mediler* ekidir; mısra başı kafiyesi ise *m* sesiyle oluşturulmuştur:

Müstefilün müstefilün / müstefilün müstefilün
Merdân-ı Hak bu dünyada / maksûdlara kalmadılar
Mülk-i bekâ bulmuş iken / meyl-i fenâ kılmadılar
Ma'lûmdur ahî yol eri / Mevlâ'yıçün n'itdükleri
Mihnet içinde her biri / miskîn olup gülmediler
Müş tâklarun oldur işi / müdâm akar gözi yaşı
Mutlak Hak'ı seven kişi / mâla câna kalmadılar
Meşhûr olup geldi yola / Mansûr olan derdi bile
Mecnûn misâl oldı dile / ma'sûkdan ayrılmadılar
Mahkûmısan sen bu işe / münkir gibi dime n'işe
Müşkili yok başdan başa / mü'min olan ölmediler

Mahlûk bilüsinden geçen / Mi'râc dapa oldur uçan
Ma'nî şarâbını içen / mestlikden ayılmadılar
Menzil ışık durur Âşık'a / minnet şükür yüz bin Hak'a
Menzil bulan buldı mülke / medhile ırlmadılar

Sadettin Nüzhet Ergun, "Garib-nâmedeki gazellerden" başlığı altında toplam altı şiir yayınlamıştır. Bu gazellerin tamamı ön kafiye diyebileceğimiz tarzda-
dır. Bazı Garib-nâme nüshalarının sonunda yer aldığı belirtilen bu şiirler
(Ergun 1936a: 141-142), Garib-nâme neşrinde bulunmamaktadır (Bkz. Âşık
Paşa 2000). Ergun, bunlardan başka, Âşık Paşa'nın ön kafiye dördt şiirini
daha *gazel* başlığıyla; fakat, *müzdeviç murabba* biçiminde dördtüklerle neş-
retmiştir. Bu şiirler, *bâbü'l-elif*, *bâbü'd-dal*, *bâbü's-sin ve bâbü's-sad* başlığını
taşırılar (Ergun 1936a: 141-143).

Mısra başı kafiye dördt şiirlere, rubâilerde de rastlanır. Mesela, Eşrefoğlu Rûmî'nin
aşağıdaki rubâisi, *b* ön kafiyesi ile yazılmıştır:

Bu fettâna gönül gözûyle bakma
Benim diye buna gönül bırakma
Bunun sihri tuzağına tutulup
Bunu yapıp varacak yeri yıkma
(Güneş 2000: 469/27)

Şeyhülislâm Es'ad, divanındaki bazı gazellerinin ana kafiyesini, o şiirin mısra
başlarında da ön kafiye olarak kullanır. Onun bu kafiye düzenini, *harfû'l-elif*,
harfû'z-ze gibi kafiye harflerinin değıştiğı bölümlerin ilk gazellerinde uygula-
dığı görüldü. Şair, meselâ *harfû'l-be* bölümünün ilk gazelinde, *hep* sözcüğünü
şiirin redifi yapar. Buna ilâve olarak, şiirin her mısraını *b* harfiyle başlatıp
yine "*b*" harfiyle bitirir. Şu gazelde, ilk mısraların sonundaki *kılıp*, *çekip*, *tâlib*,
sebeb kelimeleri, eski imlâya göre son harfleri aynı olduğundan *hep* redifi ile
göz kafiyesi oluşturur:

Feilâtün feilâtün feilâtün feilün
Beni âşüfte kılan zülf-i perîşândır *hep*
Bağrımı hûn iden ol gamze-i fettândır *hep*
Bir değıl derd-i derûn kim ana bir çâre kılıp
Pest idem lîk hayâlât ile mâlândır *hep*
Bilmez ol kaşı kemânım bu kadar çille çekip
Bî-tüvân olduğum âlâmına idmândır *hep*
Bî-nevâlar güher-i aşka değıldir tâlib
Bihterîn kadri anın sinede pinhândır *hep*
Böyle Es'ad gazel-i sâdeye bâdî vü sebeb
Bilir erbâb-ı sühan vechi nümâyândır *hep*
(Doğan 1997: 170/10)

Es'ad'ın şu gazeli de aynı kafiye düzenindedir. Şair burada, ş harfiyle başladığı mısraları, ş harfiyle bitirir. Gazelin *etmiş* şeklindeki redifiyle birinci mısraların sonları göz kafiyesi oluşturur. Bir önceki şiirde alfabe değişiminden kaynaklanan *b/p* ikiliği, bu şiirde görülmez. Es'ad, aynı kafiye özelliğini değişik şiirlerinde *t* 174/17, *c* 177/22, *h* 179/25, *h* 181/28, *d* 183/31, *r* 192/44, *z* 212/74, *s* 229/98 sesleriyle devam ettirmiştir:

Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün
Şarâba bilmezem la'l-i nemek-rîzi ne hâl *etmiş*
Şunu işrâb ider kim hürmetin güyâ halâl *etmiş*
Şehâ gülşende sünbül zülfüne reşk eylemiş durmuş
Şemîm-i hattın almışken benefşe kıl ü kâl *etmiş*
Şebihdir fîre-i hicrân u tâb-ı vasla bu gerdiş
Şeb ü rûzu felek ol vaz' için güyâ misâl *etmiş*
Şineh-kâr-ı yem-i firkat olur sâhil-res-i hâhiş
Şitâbândır gör emvâci kenâra rûy-mâl *etmiş*
Şekîb ü sabra sad ihlâs ile kıl Es'adâ verziş
Şikâyet eyleyen ta'cîl ile kesb-i melâl *etmiş*
(Doğan 1997: 231/101)

Şu gazelde de normal kafiye ile mısra başı kafiyesi birbiriyle uyumludur. Bu şiirde önceki örneklerden farklı olarak redif yoktur. Hepsi â sesiyle biten mısralar, *evvel*, *ân*, *ana*, *oldu*, *iki* gibi birbirinden farklı seslerle başlar. Eski alfabeğe göre buradaki her mısra *elif* harfiyle başladığından, şiirde mısra başı kafiyesi ortaya çıkar.

Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün
Evvelâ dîvân-ı hüsn-i yâre kîlk-i hoş-edâ
Eyledi nev-matla-ı ebrûsı ile ibtidâ
Ân-ı çâr-ebrûda olmuşken rubâi güyiyâ
Ana makta' oldu satr-ı hüsn-i hatt-ı dilrübâ
Anda müfredidir o hâl-i anberîn ü müşksâ
Oldi mazmûnı anın baht-ı siyâh-ı mübtelâ
İki cânibden o gîsûlar olunca rû-nümâ
Ol müseddesle dahi dîvânı etdi pür-bahâ
Eyleyen âzâde iken servi gülşende dü-tâ
Evvel ü âhir elif-kaddidir anın Es'adâ
(Doğan 1997: 165/1)

Aynî'nin mısraları *gel*, *gözüm*, *gönül*, *kebâb*, *gözüm*, *kitâb*, *gören* şeklinde *g/kef* harfiyle başlayan şu gazeli, mısra başı kafiyelidir. Gazelde *gel* kelimesi,

ikinci mısraların başında redif gibi aynı anlamda tekrarlanmıştır. Şiir, bu kafiye düzeniyle mısra başı kafiyesinden mısra başı redifine geçişin bir ara örneği durumundadır:

Mefâilün mefâilün feülün
Gel iy derd-i dilün dermânı mahbûb
Gel iy bu hasta cismün cânı mahbûb
Gözüm yol gözleyi dermânde oldı
Gel iy vaslı anun dermânı mahbûb
Gönül kurbünde kurbânun durur çün
Gel imdi eyle ol kurbânı mahbûb
Kebâb oldı ciğer dil suffesinde
Gel imdi ol anun mihmânı mahbûb
Gözüm giryân durur hicrân elinden
Gel iy gül yüzlüler handânı mahbûb
Kitâb oldı hikâyet ışkun ile
Gel imdi dinle bu destânı mahbûb
Gören görsin seni gün gibi Aynî
Gel iy aynindeki nûrânî mahbûb
(Mermer 1997: 344/59)

Yukarıdaki örneklerden anlaşılacağı üzere, en eski Türk şiirinde görülen mısra başı kafiyesi, bazen sadece mısra başlarında, bazen de mısra sonlarındaki kafiye veya redifle uyum içerisinde kullanılmaya devam eder. Bu uygulama, şiirde asonans ve aliterasyonlarla belirli bir sesin hâkim olmasını sağlar. Ana kafiyeye ilâve olarak şiire ayrı bir çeşni ve âhenk katar.

Mısra Başı Redifi: Ön Redif

Mısra başlarında yer alan ve mısra başı kafiyesi / ön kafiye denilen ses tekrarlarının bir benzerini de, aynı anlamda ve görevde tekrarlanan kelimelerde görüyoruz. Bu düzenli kelime tekrarları *tekrir*, *nida* ve *istifham* (Dilçin 1992: 452-457, Saraç 2000: 166-173) gibi söz sanatları içinde, bazen de paralelizm (Macit 1996: 63) olarak değerlendirilmiştir. Ancak, edebî sanat açısından yapılan bu değerlendirmeler doğru olmakla birlikte, kafiye kapsamı dışındadır. Biz bu düzenli kelime tekrarlarının aynı zamanda bir kafiye meselesi olarak da ele alınmasının gereğine inanıyoruz. Her ne kadar klasik kafiye anlayışında redifin yeri mısra sonu ise de, kafiyenin mısra başındaki varlığı kabul edildiğine göre, redif tanımının genişletilerek bu tip tekrarlara *mısra başı redif* / *ön redif* denilmesinin uygun olacağını düşünüyoruz. Üstelik redif her zaman kafiye den sonra gelmemekte, kafiyesiz; ama, redifli şiirler de yazılmaktadır.

Her mısraı *hansı*: *hangi* sorusuyla başladığı için tekrar ve istifham sanatları içerisinde değerlendirilen Fuzûlî'nin şu gazelinde, *-ân* kafiye, *-ınca var* da rediftir. *Hansı* kelimesi, her mısraın başında redife benzer şekilde aynı anlam ve görevde tekrarlanmıştır. Şiirin mısraları yukarıdaki örneklerdeki gibi sadece *h* sesiyle başlasa, buna mısra başı kafiyesi denilecekti. Burada tekrarlanan sadece ses değil, aynı anlam ve görevde kelime olduğuna göre, böyle örneklerle *mısra başı redif* demek herhalde yanlış olmayacaktır. Mısra başında tekrarlanan bu kelime, şiiri yek-âhenk hâle getirmiş; sevgilinin her alandaki üstünlüğünü daha vurgulu bir ifadeyle ortaya koymuştur. Gazelde *hansı* redifiyle birlikte *h*, *n* aliterasyonlarına ağırlık verilmiştir:

Fâilâtûn fâilâtûn fâilâtûn fâilûn

Hansı gül-şen gül-bünü serv-i hırâmânınca var

Hansı gül-bün üzre gonca la'l-i handânınca var

Hansı gül-zâr içre bir gül açılır hüsnün kimi

Hansı gül bergi leb-i la'l-i dür-efşânınca var

Hansı bâğın var bir nahli kadin tek bâr-ver

Hansı nahlin hâsılı sîb-i zenâhdânınca var

Hansı hûnî sen kimi cellâda olmuşdur esîr

Hansı şem'in şu'lesi ruhsâr-ı tâbânınca var

Hansı yerde tapınır nisbet sana bir genc-i hüsn

Hansı gencin ejderi zülf-i perîşânınca var

Hansı gül-şen bülbülün derler Fuzûlî sen kimi

Hansı bülbül nâlesi feryâd ü efgânınca var

(Fuzûlî Divanı 1990: 166/73)

Âşık Ömer'in şu şiiri de Fuzûlî'nin gazeli gibi her mısraı aynı kelimeyle başlayan mısra başı redifiyle yazılmış bir müzdeviç murabbadır. Müzdeviç murabbalar, redife karşılık gelen mütekerrir mısraları bulunmadığından mütekerrir murabbalara göre daha az konu bütünlüğüne sahiptir. Âşık Ömer, şiirin her mısraını Niçe bir: daha ne zamana kadar? sorusu etrafında kurar. Böylece, bir taraftan anlama vurgu yapıp konu birliği sağlarken, diğer taraftan da şiire zengin bir ses ve âhenk katar. Ayrıca onun *bir zaman...* ön redifli üç murabbayı daha vardır (Ergun 1936: 183/338, 189/347, 193/353):

Fâilâtûn fâilâtûn fâilâtûn fâilûn

Niçe bir çeksem gerek derd ü firâk u ıstrâb

Niçe bir aksın gözümünden dâimâ bu kanlı âb

Niçe bir bu çerh-i keç-rev aksine devr eylesin

Niçe bir yansın ciğer olsun kara bağrım kebâb

*Niçe bir ben zehr-i aşkı dem-be-dem nûş eyleyem
Niçe bir derd ü belâyı başıma dûş eyleyem
Niçe bir nâ-hak yere ahdim ferâmuş eyleyem
Niçe bir gurbet diyârında yanam mest ü harâb
Niçe bir gülşende feryâd u figân etsem gerek
Niçe bir dil murgını bülbül-zebân etsem gerek
Niçe bir mihnet çekip hâlim yamân etsem gerek
Niçe bir baht-ı siyâhım durmaz eyler inkilâb
Niçe bir gurbet diyârında olam hâr u hakîr
Niçe bir şûh-ı sitemkârım beni eyler esîr
Niçe bir ömrüm telef olsun bu yollarda kesîr
Niçe bir olmaz Ömer bu gizli sırlar feth-i bâb
(Ergun 1936: 159/303)*

Her mısraı *es-selâm* ile başladığı için tekrar ve nida sanatları içerisinde değerlendirilen Necatî Bey'in şu gazelinde *-ân* kafiye, *es-selâm* da rediftir. Ancak bu kelime, her mısraın başında yine aynı anlam ve görevde tekrarlanmıştır. Dolayısıyla *es-selâm* şiirin hem normal redifi, hem de mısra başı redifi olmaktadır:

*Fâilâtün fâilâtün fâilün
Es-selâm ey Şâh-ı merdân es-selâm
Es-selâm ey sır-ı pinhân es-selâm
Es-selâm ey kâşif-i ilm-i ledün
Es-selâm ey cümle bürhân es-selâm
Es-selâm ey dürr-i deryâ-yı îlâh
Es-selâm ey gevher-i kân es-selâm
Es-selâm ey zât-ı pâk-i Mustafâ
Es-selâm ey nûr-ı îmân es-selâm
Es-selâm ey sâkî-i Kevser imâm
Es-selâm ey kible-i cân es-selâm
Es-selâm ey Haydar-ı Düldül-süvâr
Es-selâm ey halk-ı Rahmân es-selâm
Es-selâm ey zâhir ü bâtın ayân
Es-selâm ey sır-ı pinhân es-selâm
(Tarlın 1997: 357/349)*

Nâbî, "es-selâm" sözünü, şu gazelinin sadece ilk mısralarında ön redif olarak, sondaki redifle uyumlu kullanır. "Es-selâm" redifli her iki şiir, beyitlerin aynı

kelimeyle başlayıp bitmesinden dolayı *reddü'l-acûz ale's-sadr* söz sanatına da uyar. Şiirin son beytinde bu kafiye düzenine uyulmamıştır:

Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün
Es-selâm ey server-i evlâd-ı âdem es-selâm
Es-selâm ey bâdî-i îcâd-ı âlem es-selâm
Es-selâm ey gevher-i yektâ-yı zât-ı akdesün
Zîver-i bâlâ-yı tâk-ı arş-ı a'zam es-selâm
Es-selâm ey kufl-i genc-i rahmet-i Hak tâ ezel
Dest-i isti'dâdına olmuş müselleme es-selâm
Es-selâm ey intisâb-ı zât-ı pâkünle senün
Oldı böyle nev-i insânî mükerrerem es-selâm
Es-selâm ey ceddün olmağla Halil'e itdi Hak
Âteş-i Nemrûd'ı bir gülzâr-ı hurrem es-selâm
Es-selâm ey kurb-i ahdün feyzinün te'sîridir
K'eyledi ihyâ-yı emvât İbni Meryem es-selâm
İşte geldi Nâbi-i dil-haste hâk-i pâyüne
Eyle zahm-ı cürmine lutfunla merhem es-selâm
(Bilkan 1997: 865/537)

Murabba, muhammes gibi musammat şekillerin, bazen her bendi kendi içinde ön redifli olabilmektedir. Aşağıya alınan müseddesin her bendi, kendi içinde rediflidir. Buna ek olarak her bendin redifi, aynı zamanda yukarıdaki örnekler gibi, o bendin mısra başı redifi durumundadır. Ayrıca her bent, *reddü'l-acûz ale's-sadr* sanatına uygun şekilde *kalmadı* redifiyle başlayıp bitmektedir:

Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün
Ey dilâ bu âlemin sahnında sohbet kalmadı
Kalmadı halkın arasında muhabbet kalmadı
Kalmadı işlenmedik dünyâda bid'at kalmadı
Kalmadı seyr eyle hiç bir eski âdet kalmadı
Kalmadı bir meyvenin dadında lezzet kalmadı
Kalmadı nâ-ehle düştü ehl-i san'at kalmadı
Kalmadı âlemde bir habbe bulunmaz sîmsiz
Sîmsiz her ne murâd etsen alınmaz sîmsiz
Sîmsiz her yerde dür kadrin bilinmez sîmsiz
Sîmsiz yanınca bir servi salınmaz sîmsiz
Sîmsiz mansıb alınmaz dilde minnet kalmadı
Kalmadı bil mekteb-i irfâna hizmet kalmadı

*Kalmadı gitti elimde ihtiyarım bilmedim
Bilmedim terk eyledim nâmûs u ârım bilmedim
Bilmedim yağmâya verdim elde varım bilmedim
Bilmedim sehville geçti rûzigârım bilmedim
Bilmedim sevdâ-yı aşktan özge hâlet kalmadı
Kalmadı aslâ tenimde istirâhat kalmadı
Kalmadı âlem kibârı ki kabâda bilmiş ol
Bilmiş ol ki gittiler anlar pîyâde bilmiş ol
Bilmiş ol câhilleri sadr-ı gınâda bilmiş ol
Bilmiş ol kâmilleri renc ü anâda bilmiş ol
Bilmiş ol çektim Ömer âlemde mihnet kalmadı
Kalmadı başımda kopmadık kıyâmet kalmadı
(Ergun 1936: 399/623)*

Mısra başı redifine daha çok *mürâcaa*: dedim-dedi tarzındaki şiirlerde rastlanır. Burada, aynı zamanda bir söz sanatı olan *mürâcaa* tarzındaki örnekler üzerinde durulmamıştır (Geniş bilgi için bkz. Alıcı 2002).

Yukarıdaki şiirlerde olduğu gibi, başka ön rediflerle yazılmış şiirler de vardır (Gazel için bkz.: *Aşkdandır*, Mîr Hamza Nigârî 2003: 6/4; *Bendedir*, Özemre 2003: 95; *Bir dem*, Tatcı 1997: 101/49; *Gel*, Güneş 2000: 263/68; *Hû diyen(ler)*, Kurnaz-Tatcı 2000: 98; *Nedür*, Gülhan 1996: 591/495; *Perdedir*, Özemre 2003: 88; musammat kıta: *Sizler*, Mîr Hamza Nigârî 2003: 222/730; murabba: *dilerse*, Kurnaz-Tatcı 1998: 105/41).

Şeyhî'nin musammat gazele benzeyen şu şiirini, vezin ve kafiyesi bakımından dörtlüklerle yazmak mümkün değildir. *Dedim* gazelin mısra başı redifi; *dedi* ise iç redifidir:

*Mefâilün feilâtün mefâilün feilün
Dedim visâline ermek / dedi hayâl-i muhâl
Dedim cemâlini görmek / dedi mübârek fâl
Dedim yüzümü yüzüne / dedi ki sürme yürü
Dedim tozunu gözüme / dedi ki sürmedir al
Dedim ki kâmetin âfet / dedi ne doğru haber
Dedim ki kaşların uğru / dedi ne eğri hayâl
Dedim yeterdi kemâlin / dedi aya naksî
Dedim ererdi cemâlin / dedi güneşe zevâl
Dedim ki Şeyhî'yi aşkın / dedi ki öldüriser
Dedim harâmî gözüne / dedi ki kanı helâl
(Şeyhî Divanı 1990: 200/104)*

Mısra başı redifi Neşâfî'nin şu şiirinde sadece ilk mısralarda yer alır. Burada şiirin redifi ile ön redifi aynı değildir. *Mecnûn ki* ön redifi, beyitleri tek bir konu etrafında birleştirilerek gazeli yek-âhenk hâle getirmiştir:

Mefûlü fâilâtü mefâilü fâilün
Mecnûn ki tahtgâh-ı muhabbetde şâh idi
Bâl-i tuyûr farkına perr-i külâh idi
Mecnûn ki kasdı kûçe-i Leylâ'yı gezmede
Nüzhetgeh-i hakîkate bir gizli râh idi
Mecnûn ki rûşenâlığına zulmet-i gamun
Leylâ dedikçe şu'le-i âhı güvâh idi
Mecnûn ki nîm-sîr idi seyr-i cemâlden
Hep mâni'-i nezâre olan dûd-ı âh idi
Mecnûn ki vahş u tayr ile etmişdi üns-i tâm
Sahrâ o nâ-murâda sitemden penâh idi
(Kaplan 1996: 162/134)

Neşâfî'nin şiirindeki gibi beyitlerin ilk mısralarında ön redif bulunan başka şiirler de vardır (bkz: *Yâd bâd ân ki*, Aksoyak 1999: 162. gazel, *Biziz ol*, 423. gazel; *Çemen*, Gülhan 1996: 216/120; *Gâh olur*, Deniz 2000: 280/26; *Ben ol*, Saraç 2002: 127/197; *O meydür mey ki*, Kazan 2003: 352/123; *Ey*, Mîr Hamza Nigârî 2003: 5/3, 6/6, 6/7, *Âbâd*, 56/174).

Mürâcaalarda da genellikle *dedim-dedi* sözleri aynı beyit/bentte veya birer beyit/bent arayla kullanılır. Ön redifle ilgisini göstermek amacıyla, mürâcaaa tarzındaki şiirlere bir örnek vermekle yetiniyoruz (bkz. Alıcı 2002). Aynı, biri soru diğeri cevap tarzında iki ayrı şiirden oluşan bir mürâcaaa yazmıştır. Anlam bakımından birbirini tamamlayan bu şiirlerden aşağıya örnek olarak aldığımız şu şiirde *dedim* (Mermer 1997: 679/503), ikincide ise *dedi* (Mermer 1997: 680/504) ilk mısralarda, mısra başı redif olarak yer alır:

Müstefilün müstefilün
Dedim aceb firûz olup
Gözler göre mi yüzünü
Âlem bana nev-rûz olup
Gözler göre mi yüzünü
Dedim eyâ nûr-ı felek
Âlemde hüsnîyle melek
Makbûl ola mı bu dilek
Gözler göre mi yüzünü
Dedim gamun dil dağladı
Fürkatde bî-hadd ağladı
Su oldu yaşı çağladı
Gözler göre mi yüzünü

Dedim benem Ya'kûb olan
Dâyim seni düşde gören
İy Yûsuf-ı gül-pîrehen
Gözler göre mi yüzünü

Dedim dilün çok rencesi
İy âftâbun pençesi
Her gül-izârun goncesi
Gözler göre mi yüzünü

Dedim gözüm gönlüm i yâr
Biri nizâr u biri zâr
Gözler yolun bu intizâr
Gözler göre mi yüzünü

Dedim firâk u vâ firâk
Aynî belâdur iftirâk
Düşdüm şehâ senden irak
Gözler göre mi yüzünü

Mirzazâde Sâlim, her bendi yedi beyitle yazılmış gazel şeklinde kafiyeli, altı bentlik bir terkiib-bendinde (İnce 1994: 194-198) mısra başı redife yer verir . Her bendin ilk mısraları sırasıyla *dirig ey*, *figân ey*, *figân kim*, *şikâyet kim*, *benem ol âşık-ı*, *eyâ* ön redifleriyle başlar. Şiirin ilk ve son bentleri şöyledir:

Mefâilün mefâilün feülün
Dirig ey tâli'-i bed-kâr u bi-dâd
Dil-i zârum ki bir kez etmedin şâd
Dirig ey çarh-ı bed-evzâ' u kec-rev
Ser-â-ser etmedin bu zâra imdâd
Dirig ey ahter-i pes-pâye vü şûm
Ki sana i'timâdım etdin ifsâd
Dirig ey şu'le-i âh-ı sehergâh
Ki etdin hân mân-ı sabrı ber-bâd
Dirig ey ârzû-yı tab'-ı pür-gam
Beni sû-yı ferahdan eyledin yâd
Dirig ey nâle-i tab'-ı hazînim
Zebânım hîç etmez misin âzâd
Dirig ey feyz-i da'vât-ı sehergâh
Beni etmez misin 'âlemde dil-şâd
Kalır mı yohsa böyle bu dil-i zâr
Esîr-i kayd-bend-i dest-i efkâr

...
Eyâ müjgânı câna dâl hançer
Nigâhı âşıkâna dâl hançer
Eyâ mağlûb-ı istiğnâ-yı gamze
Be-her nâzı cihâna dâl hançer
Eyâ pür-çîn-i ebrû-yı garîbân
Heme vaz'ı dilâna dâl hançer
Eyâ engüşt-hilâl-i dest-i pâki
Hemişe bendegâna dâl hançer
Eyâ zülf-i hamı bî-kayd u pervâ
Hemîn üftâdegâna dâl hançer
Eyâ cellâd-ı çeşm-i hûn-feşânî
Dilâna râyegâna dâl hançer
Eyâ her üstühân-ı Sâlimâ'ya
Garîm ü bî-bahâne dâl hançer
Meded müjgânını ser-tîz eyle
İşin râst et helâkim tîz eyle

Eşrefoğlu Rûmî, 18 beyitlik bir mesnevisinin ilk dokuz beytinde *çok yiyen*, diğerlerinde ise *az yiyen* mısra başı redifini kullanarak farklı bir uygulama yapar (Bkz: Güneş 2000: 452/7).

Mirzazâde Sâlim'in şiirindeki ön redif her bentte değişiyordu. Ön redifin aynı şiirin beyitlerinde çift olarak kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır. Biz bu konuyu daha önce bir yazımızda genişçe değerlendirmiştik (Aydemir-Çeltik 2005: 167-188). Burada sadece Cevrî'nin şu gazelini örnek vermekle yetiniyoruz:

Bir sencileyin mest-i mey-i nâz ele girmez
Bir bencileyin âşık-ı ser-bâz ele girmez
Bir sencileyin fitne-i mestûr bulunmaz
Bir bencileyin âyine-i râz ele girmez
Bir sencileyin hüsn ile yektâ güzel olmaz
Bir bencileyin aşk ile mümtâz ele girmez
Bir sencileyin gonca-lebin vâfına kâdir
Bir bencileyin nâdire-perdâz ele girmez
Bir sencileyin yok dil-i Cevrî ile hem-dem
Bir bencileyin mahrem ü demsâz ele girmez
(Ayan 1981: 218/99)

Yukarıdaki örneklerde mısra başı redifi, bazen her mısra başında bazen de ilk veya son mısradaki yer almaktaydı. Aşağıdaki şiirde ise, daha farklı bir uygulama karşımıza çıkar. Nev'î, şiirin tek beyitlerinde bir, çift beyitlerinde ise iki defa "yine" mısra başı redifini kullanır:

Yine beğlik ü hünkârlık var
Güzellik şühlük dildârlık var
Yine ser-mest ü nâz ancak o gözler
Yine mahmûrluk efkârlık var
Yine bin şive vü nâz u kirişme
Güzellik kahbelik gaddârlık var
Yine gülzâr-ı hüsnün tâzelenmiş
Yine bülbülleründe zârlık var
Yine mûy-ı miyânun yokluğundan
Dil-i Nev'î'de teng ü târlık var
(Tulum-Tanyeri 1977: 328/164)

Emrî aşağıdaki şiirinde ön redifi düzensiz bir biçimde bazen ilk mısradaki bazen de ikinci mısradaki kullanır:

Mefâilün feilâtün mefâilün feilün
Kabâ-yı sebz ile kaddün ki serv-i bâlâdur
Ruhun o serv üzerinde meh-i dil-ârâdur
Kabâ-yı sebz ile kadd-i bülendün ey servüm
Binâ-yı hüsnüne yeşil sûtün-ı bâlâdur
Yeşil varakda çekilmiş elifdür ol kad-i serv
Kabâ-yı sebz geyinmiş nihâl-i zîbâdur
Kabâ-yı sebz geyindükçe kaddün üzre ruhun
Nihâl-i sebzde gûyâ ki verd-i ra'nâdur
Yanağı lâledür Emrî nigârun ana bahâr
Kabâ-yı sebz ile ol kâmet-i muallâdur
(Saraç 2002: 120/181)

İkinci mısradaki ön redif, Nev'î'nin şiirinde aritmetik düzende, Emrî'de ise karışık yer almıştı. Ümmî Sinan, *Görün aşkı nice...* mısra başı redifini tamamı yirmi beyit olan (Kurnaz-Tatçı 1998: 74/14) şu şiirin ikinci mısralarında düzenli bir biçimde kullanır:

Görün aşkı nice hayrân eyledi

Görün aşkı nice uryân eyledi

Muhabbet âteşi yanar yürekde

Görün aşkı nice büryân eyledi

Atar münkir olan taşı cânıma

Görün aşkı nice nişân eyledi

...

Bilmez Ümmî Sinân ağ u karayı

Görün aşkı nice fettân eyledi

Vahib Ümmî'nin ikinci mısraları ön redifli çok sayıda şiiri vardır (Bkz: Torun 1987: 153/58, 167/79, 168/81, 199/122, 210/139, 210/139, 252/191, 262/201, 351/287, 357/294, 491/440). Eşrefoğlu da ikinci mısraları "İlâhî..." ön redifli yedi beyitlik bir gazel yazmıştır (Güneş 2000: 373/112). Benzer kullanımındaki bir örnek de İzzet Ali Paşa divanında yer almaktadır. "Hoşâ o" ön redifi ilk beytin her iki mısrasında, ondan sonraki beyitlerin de ilk mısralarında düzenli olarak tekrarlanmıştır:

Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

Hoşâ o dide ki hûnâberîz-i hasret ola

Hoşâ o sine ki pür-dâğ u pür-cerâhat ola

Hoşâ o va'de-i incâz-ı düşmen-i vasla

Ki yâr der-akab âlûde-i nedâmet ola

Hoşâ o teng-ma'âşî-i merd-i âcize kim

Bu mihmâgedede kârı istikâmet ola

Hoşâ o yâver-i baht u sermedî-i ömr

Ki ehl-i bismil-i şemşîr-i tîz-i firkat ola

Hoşâ o leb-be-güşâ-yı temennî-i vasla

Ki künc-i firkatiyânda enîs-i hasret ola

Hoşâ o derd ü sitem ülfet-i zamâneye kim

Yanında züll dahi hem-itibâr-ı İzzet ola

(Kutlar 1988: 128. gazel)

Nigârî şu kıtasının ikinci mısralarında adını ön redif olarak kullanır.

Mefûlü mefâilün feûlün
Kıl tâc gubâr-ı şâhvârın
Ey Mîr Nigârî v'ey ser-efrâz
Yâr eylese nâz cân nisâr it
Ey Mîr Nigârî v'ey revân-bâz
Bir tâze sefîne eyle peydâ
Ey Mîr Nigârî v'ey kalem-bâz
Meyhâne-i mihre vir nizâmı
Ey Mîr Nigârî v'ey kadeh-bâz
Mey-hârelere kadeh kadeh sun
Ey Mîr Nigârî v'ey mey-endâz
Çal perdeyi vir be şehnâzı
Ey Mîr Nigârî v'ey hoş-âvâz
Kıl nîm-nigehle sayd bî-had
Ey Mîr Nigârî v'ey çep-endâz
Vir nâz nigârına revânın
Ey Mîr Nigârî v'ey niyâz-bâz
Eş'ârın reşk-i şehd-i kand-âb
Ey Mîr Nigârî v'ey şeker-sâz
(Mîr Hamza Nigârî 2003: 331/722)

Bâbü'r, şu gazelinin ikinci mısralarındaki *biri* ön redifini, mısra başlarında kullanmakla kalmaz, ayrıca ikişer defa da mısra içlerinde tekrarlar:

Mefâilün feilâtün mefâilün feilün
Haning bile yüzüñg ü kâkülüñg sining iy cân
Biri benefşe *biri* yâsemen *biri* reyhân
Tekellüm iyleride tili vü tişi vü lebi
Biri akîk ü *biri* inçü vü *biri* mercân
Köngülñi zâr u mini hâr u tenni târ itken
Biri cefâ vü *biri* gurbet ü *biri* hicrân
Ten ü köngül bile köz vasl u nâz u hüsni üçün
Biri harâb u *biri* vâlih ü *biri* hayrân
Tamâm ömride Bâbürga üç söz itüptür
Biri söküñç ü *biri* katık u *biri* yalğan
(Yüce 1995: 177/200)

Âlî de şu gazelinde ön redifi Babür gibi sadece ikinci mısralarda ve aynı zamanda iç redif olarak kullanır. Bâbü'r'ün mısralarda üç defa tekrarladığı redifi, Âlî dört defa tekrarlar. Burada redif, vezin gereği *geh/gehî* şeklinde değişir:

Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün
Ne sihr eyler müjen katlümde kim bir demde arz eyler
Gehî tîr ü gehî nîze gehî tîğ u gehî hancer
Arak-rîz olsa haddün zîr-i zülfünden olur zâhir
Gehî subh u gehî şâm u gehî mihr ü gehî after
Lebün âb-ı hayâtın yirde gökde cüst ü cû eyler
Gehî İdrîs geh İsâ gehî Hızr u geh İskender
Figân u girye vü âh eylesem zülfün ider peydâ
Gehî ra'd u gehî berk u gehî bârân u geh ejder
Ne hâletdür ki düşnâm itdüğünce seyr ider Âlî
Gehî la'l u gehî mercân gehî yâkût u geh gevher
(Aksoyak 1999: 421. şiir)

Âlî'nin divanında musammat gazel olarak geçen şu şiir, müzdeviç murabba şeklinde de yazılabilir. *Nedür ol...* sorusu, musammat gazelin hem mısra başı, hem de iç redifidir. Şiir müzdeviç murabba gibi yazılırsa, her mısraı ön redifli hâle gelir ve iç redif ortadan kalkar:

Mütefâilün feûlün mütefâilün feûlün
Nedür ol hırâm u refât nedür ol nihâl-i bâlâ
Nedür ol nizâm-ı güftâr nedür ol leâl-i lâlâ
Nedür ol ruh-ı münevver nedür ol cebîn-i enver
Nedür ol hat-ı muanber nedür ol hilâl-i garrâ
Nedür ol kirişme ol hû nedür ol kemend-i gîsû
Nedür ol hâl-i hoş-bû nedür ol gazâl-i hoş-râ
Nedür ol miyân-ı mübhem nedür ol dehân-ı müdgâm
Nedür ol leb-i Hızır-dem nedür ol cemâl-i zîbâ
Nedür ol çeh-i zenahdân nedür ol zekan o gerdân
Nedür Âliyâ o pişân nedür ol revîş ser-â-pâ
(Aksoyak 1999: 16. şiir)

Kabûlî, o mısra başı redifini, her mısrada vezinle uyumlu olarak üç kez de iç redif yapar. Ayrıca ilk üç beytin uzun tefilelerindeki bütün kelimeler birbiriyle kafiyelidir. Diğer beyitlerde ise her mısra kendi içinde bir iç kafiyeyle sahiptir. Şair, yukarıdaki örneklerde de görülmekle birlikte, özellikle bu şiirde, birbirine paralel sıraladığı kelimelerle şiirde yapı bakımından bir paralelizm oluşturur (Macit 1996: 63). "O" redifiyle ortaya çıkan kısa söyleyişler ile *k*, *m*, *t* iç kafiyeleri, asonans ve aliterasyonlarla birlikte şiire zengin bir ritim ve âhenk katar. Kelimelerin vurgusu, son hecelerin o redifine ulanmasına engel olur. Böylece "o

nezâket / o letâfet / o safâ" şeklindeki kısa söz grupları, sanki şiir "4+4+4+3" duraklı hece vezniyle yazılmış gibi, heceleri bölmeden tef'ilelerle örtüşür:

Feilâtün feilâtün feilâtün feilün
O nezâket / o tarâvet / o letâfet / o safâ
O zarâfet / o fesâhat / o belâgat / o edâ
O riyâset / o senâbet / o saâdet / o vücûd
O adâlet / o inâbet / o sehâdet / o atâ
O meveddet / o mürüvvet / o muhabbet / o cisim
O riâyet / o himâyet / o sekâet / o vefâ
O murassa' / o mülemma' / o musanna' / o lafiz
O tebessüm / o tekellüm / o terennüm / o nevâ
Nedür ol yâre Kabûlî bu kadar izzetler
O teşevvuk / o taaşşuk / o taalluk / o hevâ
(Kabûlî Divanı, vr. 39b)

Muvakkiztâde Pertev'in şiirinde de *ne* mısra başı redifi, bütün beyitlerin ikinci mısralarında üç kez tekrarlanır. Kabulî'nin ilk üç beyitte uzun tef'ilelerin bütün kelimelerinde denediği kafiye biçimini Pertev, beyitlerin tamamının ikinci mısralarında uygular. *Ne* redifleriyle birlikte *âb* kafiyesi ve bağlantıları sağlayan *u* sesleri şiirde okuyucunun kısa kısa nefeslenmesini sağlar.

Feilâtün feilâtün feilâtün feilün
Şûhlar âşık-ı mahmûr u harâb isterler
Ne şarâb u ne kebâb u ne rebâb isterler
Ne günâh u ne sevâb eyleyen erbâb-ı cünûn
Ne itâb u ne ikâb u ne azâb isterler
Sine vü dilde olan dâğâ bakar âşıklar
Ne hisâb u ne kitâb u ne nisâb isterler
Zülfün ağyâr tutanlar meh-i ruhsârunda
Ne hicâb u ne nikâb u ne sehâb isterler
Pertev uryân-ten ü üftâde-i pâyi o şehün
Ne şebâb u ne devâb u ne rikâb isterler
(Bektaş 2005: G. LXX)

Örneklere görülen tekrarlar, mısra sonunda yer alan rediflerde olduğu gibi, metne âhenk, anlama vurgu katar ve şiiri kendi mihveri etrafında sürükler. Aynı anlamda tekrarlanan bu kelimelerin rediften farkı yoktur. Örnekleri çoğaltılabilecek bu tekrarların mısra başında veya içinde yer alması, onlara redif denilmesine engel olmamalıdır.

Sonuç

İlk dönem Türk şiirinde mısra başında bulunan kafiye, daha sonra mısra sonuna kaymış ve sonda aranır olmuş; ancak, kafiyenin mısra başında kullanımını büsbütün unutulmamıştır. Buradaki örneklerde görüldüğü gibi, bazı şiirlerde normal kafiyeyle ilâve olarak mısra başında da kafiye gözetilmiş ve şiir iki kafiyeli bir manzumeye dönüştürülmüştür. Bu özellik şiiri kafiye yönünden zenginleştirmiş, şiire farklı bir ses ve âhenk katmıştır.

Mısra başı kafiyesi (ön kafiye) adıyla mısra başlarında görülen ses tekrarlarının bir benzeri, kelime tekrarlarıyla karşımıza çıkar. Kelime tekrarları bazen her mısraın başında yer alır, bazen de beyitlerin birinci veya ikinci mısralarında bulunur. Mısra başındaki kelimelerin mısra içlerinde ve ana redifle uyumlu olarak tekrarlandığı da görülür. Bu tekrarlar redif kapsamı dışında tutularak *paralelizm*, *tekrir*, *nida* ve *istifham* gibi sanatlar içinde değerlendirilmektedir.

Bu tekrarlara edebî sanatlar yanında bir kafiye meselesi olarak da bakmak gerekir. Klasik kafiye anlayışında redifin yeri mısra sonu olarak kabul görüyorsa da, redifin temel işlevinin kafiyeden pek farklı olmadığı ortadadır. Redifin şiirde aynı anlam (isim, fiil) ve görevde (edat, ek) ses veya kelime tekrarı şeklinde tanımlanarak, mısra başlarındaki düzenli tekrarların da redif kapsamına alınmasının yanlış olmayacağını düşünüyoruz. Mısra sonundaki redif gibi, sistemli olarak şiirin bütününde kullanılan tekrarların, mısra başı kafiyesi ve iç kafiye gibi, bulunduğu yere göre, *mısra başı redifi* (ön redif) ve *iç redif* adıyla redif kapsamına alınmasının gereğine inanıyoruz.

Kaynakça

- AKSOYAK, İsmail Hakkı (1999), *Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Divanlarının Tenkitli Metni*, Gazi Ü. SBE. Doktora Tezi, Ankara.
- ALICI, Lütfi (2002), "Klasik Türk Edebiyatında Mürâcaa Gazeller", *İlmi Araştırmalar*, Sayı 14, İstanbul.
- ARAT, Reşid Rahmeti (1991), *Eski Türk Şiiri*, TTK Yayınları, Ankara.
- ÂŞIK PAŞA (2000), *Garib-nâme*, (Haz. Kemal Yavuz), TDK Yayınları, İstanbul.
- AYAN, Hüseyin (1981), *Cevrî: Hayatı Edebî Kişiliği Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*, Atatürk Ü. Yayınları, Erzurum.
- AYDEMİR, Yaşar-Halil Çeltik (2003), "Gazelde Cinaslı Çift Redif Kullanımı", *İlmi Araştırmalar*, Sayı 16.
- _____ (2005), "Redife Farklı Bir Bakış: Çift/Çapraz Redifle Yazılmış Tek Kafiyeli Şiirler", *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 33.

- BEKTAŞ, Ekrem (2005), *Muvakkizzâde Muhammed Pertev, Hayatı, Sanatı ve Divanının Tenkitli Metni*, Ankara Ü. SBE, Doktora Tezi, Ankara.
- BİLKAN, Ali Fuat (1997), *Nâbî Divanı II*, MEB Yayınları, İstanbul.
- DENİZ, Sabahat (2000), *Tecellî'nin Hayatı Sanatı Eserleri Edebî Şahsiyeti ve Divanı (Tenkildi Metin)*, Veli Yayınları, İstanbul.
- DİLÇİN, Cem (1986), "Divan Şiirinde Gazel", *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II (Divan Şiiri)*, Sayı 415-416-417, Ankara.
- _____ (1992), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, TDK Yayınları, 2. bs., Ankara.
- DOĞAN, Muhammed Nur (1997), *Şeyhülislâm Es'ad ve Dîvânı*, MEB Yayınları, İstanbul.
- ERGUN, Sadettin Nüzhet (1936), *Âşık Ömer, Hayatı ve Şiirleri*, Semih Lütfi Matbaası ve Kitabevi, İstanbul.
- _____ (1936a), *Türk Şairleri I*, İstanbul.
- ERTEM, Rekin (1982), "Kafiyeye", *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, C. 5.
- Fuzûlî Divanı* (1990), Haz. Kenan Akyüz ve başkaları, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÜLHAN, Abdülkerim (1996), *Hakanî Mehmet Bey, Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divan'ının Tenkildi Metni*, Gazi Ü. SBE, Doktora Tezi, Ankara.
- GÜNEŞ, Mustafa (2000), *Eşrefoğlu Rûmî Divânı*, Ankara.
- İNCE, Adnan (1994), *Mirzazâde Mehmed Sâlim Divanı (Tenkidli Metin)*, Ankara.
- Kabûlî Divanı*, Millî Kütüphane Yz. 2450.
- KAPLAN, Mahmut (1996), *Neşâtî Divanı*, Akademi Kitabevi, İzmir.
- KAZAN, Şevkiye (2003), *Üsküdarlı Sırrî'nin Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânı'nın Tenkidli Metni*, Gazi Ü. SBE, Doktora Tezi, Ankara.
- KURNAZ, Cemâl-Mustafa Tatçı (1998), *Ümmî Sinan Hayatı ve Şiirleri*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- _____ (2000), *Türk Edebiyatında Hû Şiirleri*, Bizim Büro Yayınları, Ankara.
- KUTLAR, Fatma Sabiha (1988), *XVIII. Yüzyıldan Bir Şair: İzzet Ali Paşa, Metin ve İnceleme*, Hacettepe Üniversitesi SBE, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- MACİT, Muhsin (1996), *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- MERMER, Ahmet (1997), *Karamanlı Aynî ve Dîvânı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- MÎR HAMZA, Nigârî (2003), *Divan-ı Seyyid Nigârî*, Haz. A. Azmi Bilgin, (Ayet tahriri, lügatçe ve dizin: Necdet Yılmaz), Kule İletişim Hizmetleri Ltd. Şti. Yayınları, İstanbul.
- MUALLİM Naci, *İstilahat-ı Edebiye* (Haz. Alemdar Yalçın-Abdulkadir Hayber), Akabe Yayınları, Ankara, Tarihsiz.

- ÖZEMRE, Ahmet Yüksel (2003), *Üsküdar'ın Üç Sırlısı*, İstanbul.
- "Redif" (1990), *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, Dergâh Yayınları, C. 7.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2000), *Klasik Edebiyat Bilgisi Belâgat*, R Yayınları İstanbul.
- _____ (2002), *Emrî Divanı*, Eren Yayınları, İstanbul.
- Şeyhî Divanı* (1990), (Haz. Mustafa İsen-Cemâl Kurnaz), Akçağ Yayınları, Ankara.
- TARLAN, Ali Nihat (1997), *Necati Beg Divanı*, MEB, İstanbul.
- TATCI, Mustafa (1997), *Yunus Emre Divanı*, MEB Yayınları, İstanbul.
- TORUN, Ali (1987), *Vâhib Ümmî Dîvânı*, Gazi Ü. SBE, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- TULUM, Mertol-M. Ali Tanyeri (1977), *Nev'î Divanı (Tenkidli Basım)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- YÜCE, Bilâl (1995), *Bâbür Divanı*, AKM Yayınları, Ankara.

A Different View of “Redif”: Pre-rhyme in Ottoman Divan Poetry

Assoc.Prof.Dr. Yaşar AYDEMİR*
Dr. Halil ÇELTİK**

Abstract: "Rhyme" and "redif" often appear as end rhymes in poetry. “Pre-rhyme” is the name given to the repetition of sounds at the beginning of each line. The repetition of words at the beginning of each line is usually regarded as "tekrir" (repetition), not as "redif". In this study, we would like to suggest that the repetition of words at the beginning of each line can also be regarded as “redif” by providing a variety of examples supporting our view.

Key Words: Ottoman Divan poetry, rhyme, “redif”, repetition, couplet, ghazel, poem

* Gazi University, Faculty of Education / ANKARA
aydemir@gazi.edu.tr

** hceltik@gazi.edu.tr

Новый взгляд на редиф: «рифма в начале строки» и «редиф в начале строки»

Доц. Др. Яшар АЙДЕМИР*
Др. Халил ЧЕЛТИК**

Резюме: Рифма и повтор встречаются главным образом в конце строк. Повторение звуков в начале строки называется «начальная рифма». Повторение слов в начале строки считается не «редифом», а «повторением». Мы в нашей работе, приводя примеры, хотим показать, что повторение слов в начале строки всё-таки можно назвать- «редиф».

Ключевые Слова: османская поэзия, рифма, повторение, двустишие, газель, стих

* Университет Гази, Образовательный Факультет / г. АНКАРА
aydemir@gazi.edu.tr

** hceltik@gazi.edu.tr

**Ebru ŞENOCAK, İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen
Kahraman Nasreddin Hoca, Mozaik Kültür ve Sanat
Vakfı Yayınları, Konya, 2007, 232 s.**

Arş.Gör. Veysel ŞAHİN*

Türk edebiyatı, milletimizin varoluşsal serüvenini, yarattığı/ortaya koyduğu eserlerle bütün dünyaya göstermiştir. Nasreddin Hoca da bu süreçte, kendini fıkralara dönüştürerek hizmet eden önemli şahsiyetlerden biridir.

Nasreddin Hoca her fıkrasında, dünyanın işleyişine kendi kültürel değerleri ile katkıda bulunan ve insanoğlunu sevgi ve hoşgörü ile kucaklayan bir filozoftur. Anadolu'nun hoşgörü ve sevgisi ile yoğrulan bu bilge kişi, dünyanın dört bir yanında kendine yaşam alanları açarak, bütün insanlığı kucaklar. Her edimiyle toplumun öncüsü olan Nasreddin Hoca, hatalarımızla alay edip olgunlaşmamızı, yaptıklarımızla erdem kazanıp yücelmemizi sağlamaktadır. Nitekim *İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca* adlı çalışma Nasreddin Hoca'nın insana, yaşama bakışını ve değerlendirmelerini bize aktarır.

Ebru Şenocak tarafından hazırlanan ve Mozaik Kültür ve Sanat Vakfı tarafından yayımlanan *İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca* adlı çalışma, toplam 232 sayfadan oluşmaktadır.

Nasreddin Hoca'nın dünyada anlaşılması ve bir Türk bilgesinin anlamlandırılması üzerine kurulan bu çalışma, Nasreddin Hoca'nın fıkralarında bütün insanlığın benliğinin sorgulandığı bir mikro dünyadır. Eleştirel ve yorumsal okumalarla fıkraların benlikleri çözümlenmiş ve okuyucusuna sunulmuştur.

İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca adlı eser, "Esere Dair", "Eser Üzerine", "Ön Söz", "Kısaltmalar", "Giriş" ve "Türk Edebiyatında Fıkra Türü, Mizah, Kara Mizah ve İroni Kavramları"nın dışında, üç ayrı bölümden oluşur: "Nasreddin Hoca'nın Hayatı, Edebî Kişiliği ve Hakkında Anlatılanlar, Halk İnanışları", "Nasreddin Hoca Fıkralarında Bireyleşme Yolunda İnsan" ve "Nasreddin Hoca Fıkralarında Toplumsal Hayat ve Dünden Bugüne Miras Kalan İronik Mesajlar". Eserin sonunda "Sonuç", "Metinler", "Kaynakça" ve "Ekler" bölümleri yer almaktadır.

*Fırat Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü / ELAZIĞ
veyselsahin68@mynet.com.tr

Eser, “Esere Dair” (s. 9–10) adlı bir tanıtım yazısı ile başlar. Bu kısımda yazar, Mozaik Kültür Sanat Vakfı (Mozaik Cultuuren Kunststichting) Başkanı Ali İhsan Ünal, çalışmanın gerekliliğini ve Nasreddin Hoca’nın Türkiye ve dünya üzerindeki önemini vurgular. Daha sonra Prof.Dr Esma Şimşek’in yazdığı, “Eser Üzerine” (s.11–13) adlı kısımda bu çalışmanın önemini vurgulayan bir bölüm yer alır. Şimşek’e göre bu kitap, içerik olarak daha önceki çalışmalardan farklı ve özgündür.

Eserin “Ön Söz” (s. 15–18) kısmında araştırmacı Ebru Şenocak, eseri hakkında genel bir bilgi vererek, böyle bir çalışma yapmasının nedenlerini açıklar. Aynı zamanda Nasreddin Hoca’nın Türkiye ve dünya üzerindeki yeri ve önemi hakkında bilgi verir. “Nasreddin Hoca, fıkralarında insanoğluna, sevgi ve hoşgörünün sığınağında sıcak bir yuva kurar” (s. 15) diyerek, Nasreddin Hoca’nın evrensel kimliğini vurgular. Şenocak, söz konusu eserin, Nasreddin Hoca’yı bütün dünyaya tanıtmak amacı ile hazırlanmış olduğunu, fıkraların kısa fakat yoğun anlatımlarıyla, bireyleşme yolundaki insanın, gönüllü reberliğini üstlendiğini belirtir.

Çalışmanın “Giriş-Türk Edebiyatında, Mizah, Kara Mizah ve İroni Kavramları” (s. 21–26) başlığı altında yazar, Türk Edebiyatında fıkra türü hakkında bilgi verir. Daha sonra “Mizah”, “Kara Mizah” ve “İroni” kavramları üzerinde durur. Özellikle ironi kavramının ele alınışı dikkat çekicidir. Şenocak, “Fıkralarda mizahın yanı sıra ironik ifadelerle karşılaşırız. Söyleyenin veya yapılanın tam tersini kasteden alay ağırlıklı bir anlatımın sezildiği ironi eleştirel yaklaşımlarla, söylenilenin altını çizerek vurgular” (s. 23) diyerek, Hoca’nın fıkralarındaki ironik yapıya dikkat çeker. Eser bu yönüyle Nasreddin Hoca’nın fıkralarını önceki çalışmalardan farklı bir yaklaşımla ele alır. Biz de ironi kavramı veya ironik anlatım biçimi, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında zengin bir karşımıza çıkar.

İronik Yaşamda Sonsuza Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca adlı çalışmanın birinci bölümü “Nasreddin Hoca’nın Hayatı, Edebi Kişiliği ve Hakkında Anlatılanlar, Halk İnanışları” (s. 27–43) adını taşımaktadır. Bu bölüm de kendi içinde üç alt başlığa ayrılır. Şenocak, üç alt başlık altında Nasreddin Hoca’nın kimliği, edebî kişiliği ve Hoca ile ilgili anlatılan halk inanışlarına yer vererek, Nasreddin Hoca’nın müstesna kişiliğini ortaya koyar.

“Nasreddin Hoca Fıkralarında Bireyselleşme Yolunda İnsan” (s. 45–96) adlı ikinci bölümde Şenocak, Nasreddin Hoca’nın fıkralarını titiz bir şekilde tahlil eder ve çıkarımları dört ana alt başlık altında okuyucuya sunar. Bu alt başlıklardan birincisi “Bireyleşme Sürecinde Atılan Adımlar” (s. 45–63) ismini taşır. Yazar, bu başlık altında, “bireyselleşme” ve “kendilik süreçleri”ne değinir: “Bireyselleşme ilk adımda kendini bilmektir. Nasreddin Hoca da bireyselleşme sürecini tamamlamış bütünselleşmiş bir insandır” (s. 46) der ve onun

bireyselleşme sürecini tamamladığını ve kendilik değerlerine başarılı bir şekilde dönüştüğünü dile getirir.

“Bireyin Ötekiyle Karşılaşması, Ben ve Öteki/Ötekiler ve Öteki Ben” (s. 64–79) adlı kısımda yazar, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında bireyin “ben”i ile “öteki ben”i arasındaki çatışmayı ele alır. İnsan varoluşunun özden önce geldiğini belirterek, bireyin “ben”i ve “öteki ben”i arasındaki yabancılığının nedenlerini fıkralarındaki sıkıştırılmış anlatımlardan çıkararak ortaya koyar. Şenoacak, “İronik yaşamın yolcusu Nasreddin Hoca, her beş vakitte bir insanlara seslenerek, söylemsel sürecin üretken beyni/düşüncesi ve yoğunlaşan kalbi/sevgisi olarak merkezi oluşturur” (s. 67) der. Çünkü ona göre Nasreddin Hoca, merkezdeki kişi, “kuantum benliktir”; parçacıklar açısından önemli bir bireysel bütünlüğe sahip olup ve diğer parçacıkları ile (insanlar/öteki ben) ilişki içindedir. Şenoacak, “öteki ben” ile “ben” arasındaki çatışmanın merkezine Nasreddin Hoca’yı ve “ben”ini koyarak yorumlar.

İkinci bölümün üçüncü alt başlığı “Benliğin Davranışa ve Söze Yansıması” (s. 64–90) adını taşıyan kısımda, Nasreddin Hoca’nın kendini fıkraları aracılığı ile davranışa ve söze dönüştürme süreci ele alınır. Bu süreçte, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında, insan ve benliği yine merkezdedir. Nitekim yazara göre, “İnsan, sır dolu gizli bir evrendir” (s. 80). İnsanın gizli olan yönü, dış dünyaya, eyleme ve söze dönüşerek yansır. Bu noktadan hareketle Şenoacak, Nasreddin Hoca’nın söze ve eyleme dönüşmesi ile dikey boyutta bir yükseliş gerçekleştirdiğini ve kendilik yani “ben”in dönüşümleri ile kendini ölümsüz kıldığını belirtir.

“Varoluşun Sessiz Çığlığı: Umut ve Sevgi” (s. 90–99) adlı alt bölümde Nasreddin Hoca’nın fıkralarında yer alan sevgi ve umut kavramlarına değinilir. Nitekim yazara göre sevgi, Hoca’nın fıkralarında en “aktif güç”tür ve dünyayı insanlaştıran en önemli “fenomen”dir. Şenoacak’a göre “Nasreddin Hoca, sevginin ve hoşgörünün insanı olgunlaştırıcı gücüne sahip olduğu için karşısında her kim olursa olsun ondan çekinmez, bütün ortamlara rahatlıkla girip çıkar” (s.91). Umut ise Nasreddin Hoca’da insanın varoluşunu geleceğe taşıması açısından önemli bir unsurdur.

Üçüncü bölüm, “Nasreddin Hoca Fıkralarında Toplumsal Hayat ve Dünden Bugüne Miras Kalan İronik Mesajlar” (s. 97–163) başlığını taşımaktadır. Yazar Ebru Şenoacak bu bölümü de kendi içinde dört alt ana başlık altında inceler. Bu alt başlıklardan birincisi “Ortak Paylaşımımızın Kültürleşen Sesi Nasreddin Hoca” (s. 97-116) dır. Ebru Şenoacak, bu bölümde Nasreddin Hoca’nın Türk kültürünü ve kimliğini en iyi şekilde yansıttığına değinir. “Nasreddin Hoca da, fıkralarında sıkça değindiği geleneksel öğretiler ve yoğun mesaj içerikli göndergelerle ‘tümkimliksel veri alanı’ örneklerinin temsil

ciliğini yapar” (s. 97) diyerek, Nasreddin Hoca’yı hem kültürel hem de evrensel anlamda ele alır.

İkinci alt başlık “Toplumsal Yaşamda İletişim Mücadele ve Kavga” (s. 117) ismini taşır. Ebru Şenocak, bu başlık altında, Nasreddin Hoca’nın toplumsal anlamda kurduğu iletişim ağına dikkat çeker.

Bu bölümün önemli başlıklarından biri de “Var olandan “Başka”laşan ve “Hiç”leşen İnsana” (s. 140–146) ismini taşımaktadır. Hoca’nın fıkralarından hareketle yazar bu bölümde, “Doğan her insan saf, kirlenmemiş olarak gelir bu dünyaya. Ama onu giderek değersizleştirmeye “hiç” leştirmeye doğru götürür” (s. 141) der. Aynı zamanda “başka”laşan ve “hiç”leşen insanları Nasreddin Hoca’nın ironik bir şekilde işlediğine de değinerek, varlığı yok sayan ve değersizleştiren kişileri eleştirdiğini belirtir. Şenocak’a göre bu eleştiriler, tamamen ironi yüküldür.

Üçüncü bölümün son alt başlığı “Nasreddin Hoca Fıkralarında Toplumsal Endişe: Kaygı ve Ölüm” (s. 146–163) ismini taşır. Ebru Şenocak, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında endişe, kaygı ve ölüm izleklerini ele alır. Hoca’nın fıkralarında endişe ve kaygı, insanları geren en önemli unsurdur. Şenocak’a göre bunun nedeni, insanın karmaşık bir varlık oluşudur. Nitekim insan dürtülerinin kaygıyı, kaygıların ise psikolojik savunma mekanizmalarını aktifleştirdiğini belirten araştırmacı, Nasreddin Hoca’nın fıkralarında ölümün en önemli kaygı/ceza kaynağı olduğunu dile getirir.

Ebru Şenocak çalışmanın “Sonuç” (s. 165–168) kısmında çalışmanın gerekliliğini ve önemini vurgular. “Eserde, toplumsal yaşamda birlikte olmaya mecbur olduğumuz ötekilerle verdiğimiz iletişim mücadelesinde nasıl galip gelebileceğimizi, Nasreddin Hoca’nın akıl, bilgi, hoşgörü ve sevgi ile kavgayı iletişime dönüştürebilmesine tanık oluruz” (s. 168) diyerek, çalışmayı sonuçlandırır.

Çalışmanın “Metinler” (s. 169–208) bölümünde Ebru Şenocak, Nasreddin Hoca’nın fıkralarından seçme örnekler verir. Bu örnekler alfabetik sıraya göre sıralanır. “Kaynakça” da (s. 209–214) eserin oluşmasında başvuru alan çalışmalara, “Ekler” (s. 215–228) kısmında ise, Nasreddin Hoca ile ilgili fotoğraflara yer verir.

Bu çalışma, gerek içerik gerekse ele aldığı konu açısından Türk edebiyatına önemli bir hizmet niteliği taşımaktadır. Eserin yabancı dillere de çevrilerek yayınlanacak olması da, çalışmanın önemini bir kat daha arttırmaktadır.

bilig

Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi

©Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığı

Yayın İlkeleri

bilig, Kış/Ocak, Bahar/Nisan, Yaz/Temmuz ve Güz/Ekim olmak üzere yılda dört sayı yayımlanır. Her yılın sonunda derginin yıllık dizini hazırlanır ve Kış sayısında yayımlanır. Dergi, Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurtiçi ve dışındaki kütüphanelere, uluslararası indeks kurumlarına ve abonelere, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde gönderilir.

bilig, Türk Dünyasının kültürel zenginliklerini, tarihî ve güncel gerçeklerini bilimsel ölçüler içerisinde ortaya koymakta; Türk Dünyasıyla ilgili olarak, uluslararası düzeyde yapılan bilimsel çalışmaları kamuoyuna duyurmak amacıyla yayımlanmaktadır.

bilig'de, sosyal bilimler alanında, Türk Dünyasının tarihî ve güncel problemlerini bilimsel bir bakış açısıyla ele alan, bu konuda çözüm önerileri getiren yazılara yer verilir.

bilig'e gönderilecek yazılarda; alanında bir boşluğu dolduracak özgün bir makale olması veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir inceleme olma şartı aranır. Türk Dünyasıyla ilgili eser ve şahsiyetleri tanıtan, yeni etkinlikleri duyuran yazılara da yer verilir.

Makalelerin ***bilig***'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilebilir.

Yazıların Değerlendirilmesi

bilig'e gönderilen yazılar, önce Yayın Kurulunca dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Akademik tarafsızlık ve bilimsel kalite en önemli kriterlerdir. Uygun bulunanlar, o alandaki çalışmalarıyla tanınmış iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu, hakem raporlarını inceleyerek nihai kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazıların, istek hâlinde bir nüshası yazarlarına iade edilir.

bilig'de yayınlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanlığına* devredilmiş sayılır. Yayınlanan yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazım Dili

bilig'in yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde İngilizce ve diğer Türk lehçeleri ile yazılmış yazılara da yer verilebilir. Türk lehçelerinde hazırlanmış yazılar, gerektiği takdirde Yayın Kurulunun kararıyla Türkiye Türkçesine aktarıldıktan sonra yayımlanabilir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, aşağıda belirtilen şekilde sunulmasına özen gösterilmelidir:

1. Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adresi: Yazarın adı, SOYADI BÜYÜK HARFLERLE olmak üzere, **koyu**, adresler ise normal ve *eğik karakterde* harflerle yazılmalı; yazarın görev yaptığı kurum, haberleşme ve e-posta (e-mail) adresi belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en fazla 150 kelimedenden oluşan Türkçe özet bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemelidir. Özeti altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir. Makalenin sonunda, yazı başlığı, özet ve anahtar kelimelerin İngilizce ve Rusçaları bulunmalıdır. Rusça özetler, gönderilmediği takdirde dergi tarafından ilave edilir. (İngilizce yazılarda Türkçe özet de eklenmelidir.)

4. Ana Metin: A4 boyutunda (29.7x21 cm.) kâğıtlara, MS Word programında, *Times New Roman* veya benzeri bir yazı karakteri ile, 10 punto, 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında 3'er cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar 10.000 kelimeyi geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, **koyu değil eğik harflerle** yazılmalıdır. Alıntılar tırnak içinde verilmeli; beş satırdan az alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından ve solundan 1.5 cm içeride, blok hâlinde ve 1 satır aralığıyla 1 punto küçük yazılmalıdır.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Ana başlıklar (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) büyük harflerle; ara ve alt başlıklar, yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konularak aynı satırdan devam edilmelidir.

6. Şekiller ve Çizelgeler: Şekiller, küçültmede ve basımda sorundan kaçınmak için siyah mürekkep ile düzgün ve yeterli çizgi kalınlığında aydın ve beyaz kağıda çizilmelidir. Her şekil ayrı bir sayfada olmalıdır.

Şekiller numaralandırılmalı ve açıklamaları her şeklin altına başlığıyla birlikte önce Türkçe, sonra İngilizce olarak yazılmalıdır. Çizelgeler de şekiller gibi, numaralandırılmalı ve açıklamalar her çizelgenin üstüne başlığıyla birlikte önce Türkçe, sonra İngilizce olarak yazılmalıdır.

Şekil ve çizelgelerin başlıkları, kısa ve öz olarak seçilmeli ve her kelimenin ilk harfi büyük, diğerleri küçük harflerle yazılmalıdır. Gerekliğinde, açıklayıcı dipnot veya kısaltmalara şekil ve çizelgelerin hemen altında yer verilmelidir.

7. Resimler: Parlak, sert (yüksek kontrastlı) fotoğraf kâğıdına basılmalıdır. Ayrıca şekiller için verilen kurallara uyulmalıdır.

Şekil, çizelge ve resimler toplam 10 sayfayı (yazının üçte birini) aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Kaynak Verme: Metin içinde göndermeler, parantez içinde aşağıdaki şekilde yazılmalıdır.

(Köprülü 1944); (Köprülü 1944: 15).

Birden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve ‘vd.’ yazılmalıdır:

(Gökay vd. 2002).

Notlar, sadece açıklama için kullanılmalı ve metnin sonunda verilmeli, buradaki göndermeler de metin içindeki gibi olmalıdır.

Kaynaklar kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

“Tanpınar (1976: 131), bu konuda”

Yayın tarihi olmayan eserlerde ve yazmalarda sadece yazarların adı; yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. eserlerde ise eserin ismi yazılmalıdır.

İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir:

“Köprülü (1926)” (Çelik 1998'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir. İnternet adreslerinde ise mutlaka kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve bu adresler kaynaklar arasında da verilmelidir:

www.tdk.gov.tr/bilterim (15.12.2002)

9. Kaynaklar: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki şekillerden birinde yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Köprülü, Mehmet Fuat (1961), *Azeri Edebiyatının Tekamülü*, İstanbul: MEB Yay.

Timurtaş, F. Kadri (1951), "Fatih Devri Şairlerinden Cemalî ve Eserleri", *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, IV (3): 189-213.

Shaw, S. (1982), *Osmanlı İmparatorluğu*, çev. M. Harmancı, İstanbul: Sermet Matb.

Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere uygun olarak hazırlanmış yazılar, biri orijinal, diğer ikisi fotokopi olmak üzere üç nüsha olarak, disket veya yazılabilir diskiyle birlikte **bilig** adresine gönderilir. Yazarlarına raporlar doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere gönderilen yazılar, gerekli düzenlemeler yapılarak disketi ve orijinal çıktısıyla en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır. Yayın Kurulu, esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler yapılabilir.

Yazışma Adresi:

Ahmet Yesevi Üniversitesi
bilig Dergisi Editörlüğü
Taşkent Cad. 10. Sok. No: 30
06430 Bahçelievler / ANKARA / TÜRKİYE
Tel: (0312) 215 22 06
Fax: (0312) 215 22 09
www.yesevi.edu.tr/bilig
bilig@yesevi.edu.tr

bilig

Journal of Social Sciences of the Turkish World

©Ahmet Yesevi University Board of Trustees

Editorial Principles

bilig is published quarterly: Winter/January, Spring/April, Summer/July and Autumn/October. At the end of each year, an annual index is prepared and published in Winter issue. Each issue is forwarded to subscribers, libraries and international indexing institutions within one month after its publication.

bilig is published to bring forth the cultural riches, historical and actual realities of the Turkish World in a scholarly manner; to inform the public opinion of international level scientific studies on the Turkish world.

Articles primarily related to social sciences subjects and those dealing with past and current issues and problems, suggesting solutions are published in *bilig*.

Articles forwarded for publication should be original, contributing to knowledge and scientific information in related fields or bringing forth new views and perspectives on previously written scholarly papers. Articles introducing works and personalities of particular importance, informing readers of new activities related to the Turkish world can also be published in *bilig*.

In order for any article to be published in *bilig*, it should not have been previously published or accepted to be published elsewhere. Papers presented at a conference or symposium may be accepted for publication if clearly indicated so beforehand.

Evaluation of Articles

Articles forwarded to *bilig* are first reviewed by the Editorial Board in terms of journal's publishing principles. Academic objectivity and scientific quality are considered of paramount importance. Those considered acceptable are initially referred to two referees who are well-known for their works in relevant fields. Names of the referees are kept confidential and referee reports are safe-kept for five years.

For publication of articles, two positive reports are required. In case one referee report is negative while the other is favorable, the article may be forwarded to a third referee for further evaluation or alternatively the board, based on the contents of the reports may feel confident to make a final decision. The authors are to consider the criticism, suggestions and corrections offered by the referees

and by the editorial board. If they disagree, they are entitled to counterpresent their views and justifications. Final decision rests with the editorial board. Only original copies of the declined articles are returned upon request.

The royalty rights of the accepted articles are considered transferred to Ahmet Yesevi University Board of Trustees. However the overall responsibility for the published articles belongs to the author of the article. Quotations from articles including pictures are permitted with full reference to the article.

The Language

Turkish is the language of the journal. Articles in English or in other Turkish dialects may be published, not to exceed one third of an issue. Articles submitted in other Turkish dialects may be published after they are translated into Turkish, upon the decision of the Editorial Board as necessary.

Writing Rules

In general, following rules are to apply to writing for *bilig* articles:

- 1. Title of the article:** Title should be suitable for the content and one that expresses it best, and should be in bold letters.
- 2. Name(s) and address(es) of the author(s):** Names and surnames are written in capital letters and bold, addresses in normal italic letters; the institution the author is associated with, his/her contact and e-mail addresses should also be specified.
- 3. Abstract:** At the beginning, the article should include an abstract in Turkish, briefly and laconically expressing the subject in maximum 150 words. There should be no reference to used sources, figure and chart numbers. Leaving one line empty after the body of abstract, there should be key words, minimum 3 and maximum 8 words. At the end of the article there should be titles, abstracts and key words in English and Russian. In case Russian abstract is not submitted it will be included by the journal. (An English abstract should also accompany the articles in Turkish)
- 4. Main Text:** Should be typed in MS Word program in Times New Roman or similar font type, 10 type size and 1,5 line on A4 format (29/7x21cm) paper. There should 3 cm free space on the margins and pages should be numbered. Articles should not exceed 10.000 words. Passages that need emphasizing should not be bold but in italic. Quotations should be in italic and with quotation marks; inquotations less than 5 lines between lines and those longer than 5 lines should be typed with indent of 1,5 cm in block and with 1 line space.
- 5. Section Headings:** Main, interval and sub-headings can be used in order to obtain the well-arranged narration of information in the article and these headings may be numbered if necessary. Main headings (main sections, references and appendices) should be in capital letters; interval and sub-

headings should be bold and their first letters in capital letters; at the end of the sub-headings writing should continue on the same line after a colon (:).

6. **Figures and Tables:** Figures should be drawn on tracing or white paper in ink so as not to cause problems in printing or reducing the size. Each figure should be on a separate page. Figures should be numbered with a caption of the title in Turkish first and English below it.

Tables should also be numbered and an explanation have the title in Turkish first and English below it. The titles of the figures and tables, and also explanations should be clear and concise. The first letter of each word should be capitalized. When necessary footnotes and acronyms should be placed below the captions.

7. **Pictures:** Should be on highly contrasted photo papers. Furthermore, rules for figures and tables are applied to pictures as well. In special cases, color pictures may be printed.

The number of pages for figures, tables and pictures should not exceed 10 pages. (one-third of article) Authors having the necessary technical equipment and software may themselves insert the related figures, drawings and pictures into the text. Those without, shall leave the proportional size of empty spaces for pictures within the text, numbering them.

8. **Indicating sources:** Endnotes should only be used for explanation, and at the end of the text.

References within the text should be given in parentheses as follow:

(Köprülü 1944); (Köprülü 1944: 15)

When sources with several authors are referred, the name of the first author is given and for others 'et. al' is added.

(Gökay et al. 2002)

Full reference, including the names of all authors should be given in the list of references. If the name of the referred author is given within the text, then only the publication date should be written:

“Tanpınar (1976: 131) on this issue”

In the sources and manuscripts with no publication date, only the name of the author; in encyclopedias and other sources without authors, only the name of the source should be written.

In secondary sources quoted, original source should also be pointed to:

“Köprülü (1926)” (in Çelik 1998).

Personal interviews can be indicated by giving the last name(s) and the date(s); moreover they should be stated in the references.

www.tdk.gov.tr/bilterim (15.12.2002)

9. **References:** Should be at the end of the text in alphabetical order, in one of the ways shown below. If there are more than one source by the same author,

then they will be listed according to their publication date; sources of the same author published in the same year will be shown as (1980a, 1980b):
Köprülü, Mehmet Fuat (1961), *Azeri Edebiyatının Tekamülü*, İstanbul: MEB Yay.
Timurtaş, F.Kadri (1951), “Fatih Devri Şairlerinden Cemalî ve Eserleri”, *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, IV (3) : 189-213.
Shaw, S. (1982), *Osmanlı İmparatorluğu*, çev. M. Harmancı, İstanbul: Sermet Matb.

How to Forward Articles

The articles duly prepared in accordance with the principles set forth are to be sent in three copies; one original, two photocopied forms with a floppy disk or compact disc, to **bilig** at the address given below. The last corrected fair copies in diskettes and original figures are to reach **bilig** not later than one month. Minor editing may be done by the Editorial Board.

Correspondence Address

Ahmet Yesevi Üniversitesi

bilig Dergisi

Taşkent Caddesi, 10. Sok. Nu: 30

06490 Bahçelievler - ANKARA / TÜRKİYE

Tel: (0312) 215 22 06 Fax: (0312) 215 22 09

www.yesevi.edu.tr/bilig

bilig@yesevi.edu.tr