III. ULUSLARARASI TÜRK DÜNYASI GENÇ AKADEMİSYENLER KONGRESİ

DİL VE EDEBİYAT BİLDİRİLERİ



10-13 MAYIS 2026

BAKÜ, AZERBAYCAN

SATIR YAYINLARI



SATIR
YAYINLARI

III. ULUSLARARASI TÜRK DÜNYASI GENÇ AKADEMİSYENLER KONGRESİ

DİL VE EDEBİYAT BİLDİRİLERİ

Editörler

Dr. Volkan Kutluca
Öğr. Gör. Dr. Nilüfer Karadavut
Dr. Tuğçe Yaşa Toprak
Öğr. Gör. Nurşen Çağlak Emiroğlu
Remzi Hasanguliyev

III. ULUSLARARASI TÜRK DÜNYASI
GENÇ AKADEMİSYENLER KONGRESİ
DİL VE EDEBİYAT BİLDİRİLER

Editörler: Dr. Volkan Kutluca
Öğr. Gör. Dr. Nilüfer Karadavut
Dr. Tuğçe Yaşa Toprak
Öğr. Gör. Nurşen Çağlak Emiroğlu
Remzi Hasanguliyev

Satır Yayınları : 008

© Satır Yayınları.
Bu kitabın tüm hakları saklıdır. Yayın Hakları Satır Yayınlarına aittir. Kitabın hiçbirbölümü yayıncının izni olmadan fotokopi ve bilgisayar ortamında yeniden üretilemez, çoğaltılamaz ve yayınlanamaz.

1. Baskı, 2026

Genel Yayın Yönetmeni: Dr. Mustafa Murat BATMAN
Yayın Yönetmeni: Dr. Necmettin AYAN
Kapak ve İç Tasarım: Genç Akademisyenler Birliği

Sertifika No: 52518

KÜTÜPHANE KARTI
Editör: Kurluca, Volkan, Karadavut, Nilüfer, Yaşa Toprak, Tuğçe, Çağlak Emiroğlu, Nurşen, Hasanguliyev, Remzi.
III. ULUSLARARASI TÜRK DÜNYASI GENÇ AKADEMİSYENLER KONGRESİ DİL VE EDEBİYAT BİLDİRİLER
1. Baskı, 17x24 cm 332 sayfa.
ISBN: 978-605-73290-7-3
1. Türk Dünyası 2. Kongre 3. Genç Akademisyenler

SATIR YAYINLARI
Şenyuva Mahallesi Şeyhan Caddesi, No:11-C/13 Keçiören/Ankara

Satır Yayınları, Genç Akademisyenler Birliği Derneği kuruluşudur.

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER 4

KONGRE BİLGİLERİ 7

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN JÖN TÜRK ROMANINDA TAKLİTÇİ AYDIN TİPİNİN ELEŞTİRİSİ
Prof. Dr. Kemal Şamlıoğlu 31

İRAQ-TÜRKMAN LƏHCƏSİ VƏ AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ İŞLƏNƏN BƏZİ FRAZEOLOGİZMLƏRİN MÜQAYİSƏSİ
Zibeydə Rafiq qızı Quliyeva 49

ET-TUHFETÜ'Z-ZEKİYYE Fİ'L-LUGÂTİ'T-TÜRKİYYE"DE YER ALAN AKRABALIK TERİMLERİNİN AZERBAYCAN TÜRKÇESİ VE TÜRKİYE TÜRKÇESİNDEKİ KULLANIM BİÇİMLERİ"
Ağayeva Zülfiye Ekrem kızı 55

CAFER CABBARLI ADINA AZERBAYCAN DEVLET TIYATRO MÜZESİ'NIN TÜRK KÜLTÜRÜNDEKI ROLÜ
Aytac Bayramova 67

GELENEKTEN GELECEĞE: BİR ÇOCUK EDEBİYATI KAYNAĞI OLARAK MİHR Ü VEFA MESNEVİSİ VE YAPAY ZEKÂYLA GÖRSELLEŞTİRME ÖNERİSİ
Betül Sude Batman 81

VAKFİYELERDE KUR'ÂN ÂYETLERİNİN İKTİBASLARI: USUL VE PROBLEMLER
Dilek Uysal 107

TÜRK VE AZERBAYCAN ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE KÜÇÜK İNSANIN YALNIZLIĞI: SAİT FAİK ABASIYANIK'IN "SARNIÇ"I VE ANAR RIZAYEV'İN "GEÇEN YILIN SON GECESİ"
Öğr. Gör. Dr. Ebru Değe Güven 139

CONSTRUCTIONAL CONSTRUAL AND SUBJECTHOOD: A CORPUS-BASED ANALYSIS OF TURKISH EXPERIENCER ALTERNATIONS
Erva Aydin.....161

SOVYET KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA MEKÂN VE DENETİM: "UZMANLAR EVİ"NİN KIRIM-TATAR EDEBÎ HAYATINA ETKİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Ekici 169

ERİCE'DEN MANVES CITY'YE: LATİFE TEKİN'İN MANVES CITY ROMANINDA MODERNİZM ELEŞTİRİSİ
Fatma Zehra Dost
Olena Kronina.....191

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BAĞDAT
İbrahim Furkan Çal 207

KARAHANLI TÜRKÇESİNDE MİSAFİRLİK KAVRAMI: DİL, KÜLTÜR VE TOPLUMSAL DEĞERLER ÜZERİNE BİR İNCELEME
Arş. Gör. Dr. Gizem Korkut.....225

"RUHNAMƏ"DƏN DOĞAN "HÜSN VƏ EŞQ"
Gülər Sabir qızı Abdullayeva 245

TÜRKÇENİN KÖPRÜ DİL (AB) İŞLEVİ: ARAP HARFLİ MOĞOLCA SÖZLÜKLER ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME
Sefa Çiçek 253

CENGİZ DAĞCI'NIN "ONLAR DA İNSANDI" VE "O TOPRAKLAR BİZİMDİ" ESERLERİNİN EKOELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ
Semiha Dede Erel.....263

TÜRK ŞİİRİNDE GÜZELLIK İFADESINDE EMSAL İSİMLERİN DİLBİLİMSEL-ŞİİRSEL İNCELENMESİ
Zulfiya Marufova
Assoc. Prof. Dr. Zulfiya Marufova 277

ŞAHİN FAZİL “DİVAN”LARINDA AZƏRBAYCAN
İlahə Siyavuş qızı Dadaşova 295

GÜNEY AZƏRBAYCAN AŞIQ YARADICILIĞINDA ƏNƏNƏ VƏ TRANSFORMASİYA PROBLEMLƏRİ
Lale Şabanova.....307

LEXICAL-SEMANTIC ANALYSIS OF THE PERSIAN SOMATISMS ČAŠM AND DIYDE (EYE) IN ALISHER NAVOI’S KHAMSA
Feruzakhon Elshod kizi Tajikhujaeva
Nuriddinov Nodir Nurmat u’gli 323

KONGRE YÜRÜTÜCÜSÜ

Genç Akademisyenler Birliği

DESTEKLEYEN KURUMLAR

T. C. Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı

Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı Başkanlığı (TİKA)

Türkiye Maarif Vakfı

Yunus Emre Enstitüsü

Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY)

PAYDAŞ ÜNİVERSİTE VE KURUMLAR

Amasya Üniversitesi

Ankara Üniversitesi

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi

Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi

Azerbaycan Hazar Üniversitesi

Azerbaycan İlahiyat İnstitutu

Azerbaycan Milli Aviasiya Akademiyası

Bartın Üniversitesi

Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Erzurum Teknik Üniversitesi

Gazi Üniversitesi

Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi

İbn Haldun Üniversitesi

İslam Ülkeleri Akademisyenler ve Yazarlar Birliği

İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi

İzmir Bakırçay Üniversitesi

Kayseri Üniversitesi

Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi

Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ)

Sakarya Üniversitesi

Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi

Somali Plasma Üniversitesi

Taşkent Devlet Doğu Araştırmaları Üniversitesi

Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi

Türk Dünyası Parlamenterler Vakfı

Uluslararası Balkan Üniversitesi

Uluslararası Vizyon Üniversitesi

Yalova Üniversitesi

Yıldız Teknik Üniversitesi

KONGRE ONUR KURULU

Dr. Abdullah ÇALIŞKAN, Türk Dünyası Parlamenterler Vakfı Başkanı

Abdullah EREN, TİKA Başkanı

Prof. Dr. Abdurrahman ALİY, Yunus Emre Enstitüsü Başkanı

Doç. Dr. Agil ŞİRİNOV, Azerbaycan İlahiyat İnstitutu Rektörü

Prof. Dr. Ahmet AKKAYA, Bartın Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet Vecdi CAN, Uluslararası Vizyon Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ali Cengiz KÖSEOĞLU, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet YOZGATLIGİL, Orta Doğu Teknik Üniversitesi (ODTÜ) Rektörü

Prof. Dr. Arif PAŞAYEV, Azerbaycan Milli Aviasiya Akademiyası Rektörü

Prof. Dr. Atilla ARKAN, İbn Haldun Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Bakhshillo K. KHOJAEV, Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Birol AKGÜN, Türkiye Cumhuriyeti Azerbaycan Büyükelçisi

Prof. Dr. Bülent ÇAKMAK, Erzurum Teknik Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Jafar M. Jafarov, Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ebubekir CEYLAN, AYBİR Başkanı

Prof. Dr. Eyüp DEBİK, Yıldız Teknik Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hamlet ISAXANLİ, Azerbaycan Hazar Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı

Prof. Dr. Hamza AL, Sakarya Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hassan Mohamed HASSAN, Plasma Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. İsmail KÜÇÜK, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Kurtuluş KARAMUSTAFA, Kayseri Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Lütfi SUNAR, Uluslararası Balkan Üniversitesi Rektörü

Mahmut M. ÖZDİL, Türkiye Maarif Vakfı Başkanı

Prof. Dr. Mehmet BAHÇEKAPILI, Yalova Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Mehmet SARIBIYIK, Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Muhittin ŞİMŞEK, Hoca Ahmet Yesevi Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı

Prof. Dr. Mustafa Kasım KARAHOCAGİL, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Necdet ÜNÜVAR, Ankara Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Rasim AKPINAR, İzmir Bakırçay Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. R. Gulchehra Shavkatovna, Taşkent Devlet Doğu Araştırmaları Üni. Rektörü

Prof. Dr. R. Cüneyt ERENOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü

Selim Cerrah, Cihannüma Genel Başkanı

Sultan RAEV, Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı Genel Sekreteri

Prof. Dr. Uğur ÜNAL, Gazi Üniversitesi Rektörü

KONGRE BİLİM KURULU

Prof. Dr. Abdulkerim YILDIRIM (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet ÜNSAL (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet Saim KILAVUZ (Mudanya Üniversitesi)

Prof. Dr. Almir FATIC (Sarajevo Üniversitesi-Bosna Hersek)

Prof. Dr. Anvarbek MOKEYEV (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi-Kırgızistan)

Prof. Dr. Arshi KHAN (Aligarh Muslim Üniversitesi-Hindistan)

Prof. Dr. Ayşen APAYDIN (Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Azra ZAIMOVIC (Sarajevo Üniversitesi-Bosna Hersek)

Prof. Dr. Bakhtiyor RASULOV (Andijon Devlet Pedagoji Enstitüsü Rektörü)

Prof. Dr. B. Shahnez SOUMAYA (E. Abdülkadir İslami İlimler Üniversitesi- Cezayir)

Prof. Dr. Bilal KEMİKLİ (Bursa Uludağ Üniversitesi)

Prof. Dr. Cengiz BUYAR (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi-Kırgızistan)

Prof. Dr. Dildora UMARKHANOVA (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi – Özbekistan)

Prof. Dr. Ejder OKUMUŞ (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)

Prof. Dr. Eldar ASLANOV (Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi-Azerbaycan)

Prof. Dr. Elman QULIYEV (Azerbaycan Pedagoji Üniversitesi-Azerbaycan)

Prof. Dr. Elnur Hasan MİKAİL (Kars Kafkas Üniversitesi)
Prof. Dr. Eyüp BAŞ (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih KOCA (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferruh TUZCUOĞLU (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Fırat PURTAŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gaybulla BABAYAR (Özbekistan Bilimler Akademisi)
Prof. Dr. Habibullaev Davlatjon YULCHİBOYEVİCH (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hamid LAHMAR (Sidi Mohamed Ben Abdellah Üniversitesi-Fas)
Prof. Dr. Hasan Ali ÇELİK (Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. Hazratqulov Odilbek TURSUNOVICH (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hülya TERZİOĞLU (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim AYDINLI (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim ERMENEK (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İhsan ERDOĞAN (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. İhsan ÇAPCIOĞLU (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. İldor TULYAKOV (Özbekistan Devlet Gelişim ve Strateji Merkezi)
Prof. Dr. Inom MAJIDOV Urishevich (Özbekistan Milli Üniversitesi)
Prof. Dr. İrfan ASLAN (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. İsa HABİBBEYLİ (Azerbaycan Milli Elimler Akademisi)
Prof. Dr. İslam HASSANİ (Priştine İslami İlimler Fakültesi – Kosova)
Prof. Dr. İslambek RUSTAMBEKOV (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi-Özbekistan)
Prof. Dr. Juliboy ELTAZAROV (Silk Road International Üniversitesi-Özbekistan)
Prof. Dr. Jusup PIRIMBAEV (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi-Kırgızistan)
Prof. Dr. Kamalia MEHTİYEVA (Paris 1 Panthéon Sorbonne Üniversitesi-Fransa)
Doç. Dr. Kamile TÜRKOĞLU ÜSTÜN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Katerina TOSHEVSKA (SS. Cyril And Methodius-Kuzey Makedonya)
Prof. Dr. Kürşat GÖKTÜRK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal ŞAMLIOĞLU (Samsun Üniversitesi)
Prof. Dr. Marufjon YULDASHEV (State Institute of Arts and Culture-Özbekistan)
Prof. Dr. Mehmet ÖZDAMAR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa SARIBIYIK (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)

Prof. Dr. Narziev Otabek SADİEVİCH (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Neslihan KARATAŞ DURMUŞ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. Oğuz GÖKSU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Orhan UZUN (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman EMİN (Üsküp Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi)
Prof. Dr. Ramakrushna PRADHAN (Hindistan Guru Ghasidas Vishwavidyalaya Ün.)
Prof. Dr. Rodziah Binti ATAN (Putra Üniversitesi-Malezya)
Prof. Dr. Said GULYAMOV (Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi-Özbekistan)
Prof. Dr. Selçuk COŞKUN (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Prof. Dr. Shuhrat SİROJİDDİNOV (Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üni. – Özbekistan)
Prof. Dr. Şafak NARBAY (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Sönmez KUTLU (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Şahin AHMETOĞLU (Kilis Üniversitesi)
Prof. Dr. Şefika Şule ERÇETİN (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Yaşar SARI (İbn Haldun Üniversitesi)
Doç. Dr. Adem YILDIRIM (Kırıkkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Arsan Hashım MAHMMOOD (Erbil Salahaddin Üniversitesi – Irak)
Doç. Dr. Azizullah Aral (Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi-Özbekistan)
Doç. Dr. Damira JAPAROVA (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi-Kırgızistan)
Doç. Dr. Denis KUZNETSOV (Moskova Devlet Uluslararası İlişkiler Enstitüsü-Rusya)
Doç. Dr. Dilfuza JORAKULOVA (Semerkant Devlet Üniversitesi-Özbekistan)
Doç. Dr. Francirosy CAMPOS BARBOSA (São Paulo Üniversitesi-Brezilya)
Doç. Dr. Mehtap YÜCEL BODUR (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Obidjon SHOFİYEV (Termiz Üniversitesi-Özbekistan)
Doç. Dr. Telman NUSRETOĞLU (Hazar Üniversitesi – Azerbaycan)
Doç. Dr. Tezcan ABASIZ (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi)
Doç. Dr. Tuba TOMBULOĞLU (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Zaur GASIMOV (Bonn Üniversitesi – Almanya)
Dr. Ergash JUMAEV (İstanbul Gelişim Üniversitesi)
Dr. Hamid SLİMİ (Kanada Dini Araştırmalar Merkezi-Kanada)
Dr. Raziyahan ABDİEVA (Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi)

KONGRE DÜZENLEME KURULU BAŞKANI

Dr. Yunus KOCABIYIK

KONGRE DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Hasan SÖZEN

Doç. Dr. Telman NUSRETOĞLU

Dr. Mustafa Alper ENER

Dr. Mustafa Murat BATMAN

Dr. Necmettin AYAN

Dr. Ömer Faruk KARAMAN

Dr. Emre Emrullah BOĞAZLIYAN

Dr. Volkan KUTLUCA

Dr. Mesut ARSLAN

Dr. Talha TURHAN

Dr. Abdullah ÇELİK

Öğr. Gör. Nurşen ÇAĞLAK

Öğr. Gör. Cihad İslam YILMAZ

Öğr. Gör. Baycan ATEŞ

Arş. Gör. Tuğba TÜRKAN

Arş. Gör. Ali KOÇ

Arş. Gör. Merve Nur ASLAN

Arş. Gör. Esra KARACA

Arş. Gör. Gökçehan AKTÜRK

Ramazan Furkan TÜRKAN

Hülya ASLAN

KATILIMCILAR

Prof. Dr. Abderrahmane Younes	Cezayir Endüstriyel Teknolojiler Araştırma Merkezi
Prof. Dr. Ali Cımbız	İstanbul Rumeli Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Çımat	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Prof. Dr. Alparslan Okur	Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Aslı Büyükokutan Töret	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Aziza Kuldasheva	Semerkant Uluslararası Teknoloji Üniversitesi
Prof. Dr. Bekzhan Torobekov	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Prof. Dr. Dilşad Güzel	Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Erdal Aday	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
Prof. Dr. Esra Banu Sipahi	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Ferhat Mehtiyev	Bakü Devlet Üniversitesi
Prof. Dr. Gasim Hajiyev	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Prof. Dr. Hamza Çakır	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Anıl Değermen	İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ilham Rustamov	Azerbaycan Devlet Petrol ve Sanayi Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal Şamlıoğlu	Samsun Üniversitesi
Prof. Dr. Kurbanova Aziza	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Prof. Dr. Mehmet Arslan	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Yüce	Bursa Uludağ Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Caner Ilgaroglu	Londra SOAS Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Akdağ	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Muradov	Bakü Devlet Üniversitesi
Prof. Dr. Mohamed Amine	Cezayir Mascara Üniversitesi
Prof. Dr. Pelin Ö. Göçmen	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Said S. Gulyamov	Taşkent Devlet Hukuk Üniversitesi
Prof. Dr. Shener Bilalli	Uluslararası Balkan Üniversitesi
Prof. Dr. Sübhan Əliyev	Bakü Devlet Üniversitesi
Prof. Dr. Şerife Yurdagül Kumcu	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Vahit Göktaş	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Yücel Gelişli	Gazi Üniversitesi

Doç. Dr. Adem Yıldırım	Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. A. Filiz Çalışkan Keçe	Çukurova Üniversitesi
Doç. Dr. Agil Asadov	Center for Analysis of Economic Reforms and Communication
Doç. Dr. Ahmet Gani	Kayseri Üniversitesi
Doç. Dr. Ayten Qurbanova	ANAS, University of Literature
Doç. Dr. Bahar Özsoy	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Berat Barış Buldum	Mersin Üniversitesi
Doç. Dr. Emel Sherif Miftar	Üsküp Milli Tarih Enstitüsü
Doç. Dr. Evita Yuliatul Wahidah	Yogyakarta Muhammadiyah Üniversitesi, Endonezya
Doç. Dr. Eyüp Kurt	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Doç. Dr. Gulnar Yunusova	Azerbaycan Milli İlimler Akademisi
Doç. Dr. Gulnara Rizakhojayeva	Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi
Doç. Dr. Gülay Yazıcı	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doç. Dr. Gülfem Kurt	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Gülşen Yağır	Kırıkkale Üniversitesi
Doç. Dr. Halil Akkurt	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Doç. Dr. Hammad Badar	Faysalabad Tarım Üniversitesi, Pakistan
Doç. Dr. Hasan Sözen	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Doç. Dr. İlyas Uçar	Amasya Üniversitesi
Doç. Dr. İsmail Dönmez	Muş Alparslan Üniversitesi
Doç. Dr. Lala Aliyeva	Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi
Doç. Dr. Masuma Obidjonova	Alisher Navo'i Taşkent Devlet Üniversitesi
Doç. Dr. Nurlana Mustafayeva	Bakü Slavyan Üniversitesi
Doç. Dr. Öncel Demirdaş	Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Sevda Abdullayeva	Azerbaycan Devlet Ziraat Üniversitesi
Doç. Dr. Sevil Hümmətova	Bakü Slavyan Üniversitesi
Doç. Dr. Şeref İba	TBMM ve Ufuk Üniversitesi
Doç. Dr. Tarık Demir	Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Telman Nusretoğlu	Hazar Üniversitesi
Doç. Dr. Vəfa Allahverdiyeva	Bakü Slav Üniversitesi
Doç. Dr. Yusuf Uzun	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Doç. Dr. Zahra Gasimzade	Özyeğin Üniversitesi

Doç. Dr. Zulfiya Marufova	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Doç. Dr. Qasımlı İnci Təvəkgül qızı	AMEA Z.M.Bünyadov Adına Doğu Araştırmaları Enstitüsü
Dr. Öğr. Üyesi Ahmad Dhiyaul Haq	Makassar Muhammadiyah Üniversitesi, Endonezya
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Bedri Yavuz	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Gümüştop	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Almaz Erbay	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Arife Eray	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Baybarshan Ali Kazancı	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Beyza Çakır	Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Burak Doğan	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Can Bekaroğlu	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Can Sakar	Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi
Dr. Öğr. Üyesi Dılrabo Abdazımova	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Dilnoza Rahmatillaeva	Kırgızistan–Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Emrullah Tanır	Amasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erdal Elmas	Balıkesir Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Cüre	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatih Ekici	Atatürk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Esenyel Hanaz	Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Goncha Eyvazova	Bakü Devlet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Goshgar Baylarov	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Halim Alperen Çıtak	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Harun Alkan	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Kaya	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hikmet Eren	Girne Amerikan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Türk	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İlahə Dadaşova	Azerbaycan Spor Akademisi
Dr. Öğr. Üyesi İntikam Mammadov	Azerbaycan Diller Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Jülide Erken	Fenerbahçe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kenan Özmen	Muş Alparslan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Khaiitmirza Sotvoldiev	Kırgızistan–Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kürşad Gölgeli	Erciyes Üniversitesi

Dr. Öğr. Ü. Makhsuda Tillyashaykhova	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ali Bolat	İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Metin Uzun	Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi
Dr. Öğr. Üyesi Miray Hallak	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Alper Ener	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Murat Batman	Amasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Salih Edis	Amasya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Necip Fazıl Şenarslan	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Necmettin Ayan	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan Güzel	Yozgat Bozok Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk Karaman	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özden Baskan	İstanbul Rumeli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Recep Çolak	Trabzon Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Rümeysa Nur Doğan	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sadia Khanum	Bahria Üniversitesi, İslamabad
Dr. Öğr. Üyesi Serhat Keskin	Erzurum Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sinan Akseki	Iğdır Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şafak Güleç	Ankara Bilim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Şehriban Aygün	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tabriz Jafarov	ADA Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Talha Turhan	Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tekin Aycan Taşçı	Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ulvu Rahimli	Batı Hazar Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz Yenginar	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Kocabıyık	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yusuf Yıldırım	Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Dr. Abdulhan Taşbaşı	Bağımsız Araştırmacı
Dr. Afat Farzullayeva	Milli Aviasiya Akademiyasi
Dr. Agil Abdur Rohim	Airlangga Üniversitesi, Endonezya
Dr. Ahmet Erkam Selvi	Gazi Üniversitesi
Dr. Aigul Turikpenova	Shakarim Üniversitesi
Dr. Aladdin Sultanov	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi

Dr. Ali Can Gözcü	Hakkari Üniversitesi
Dr. Arzu Mammadkhanly	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Aydın Talışinski	UID Azerbaycan
Dr. Aynur Babayeva	Bakü Devlet Üniversitesi
Dr. Ayşegül Baykan	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Aytac Bayramova	Azerbaycan Milli Edebiyatı Müzesi
Dr. Beyza Alparslan Kaba	Alanya Üniversitesi
Dr. Bürhan Mustafa Büyükarslan	Bağımsız Araştırmacı
Dr. Büşra Gök	Yozgat Bozok Üniversitesi
Dr. Büşra Üzehan	İstanbul Üniversitesi
Dr. Ebru Değe Güven	Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi
Dr. Ebru Kaya	Ankara Üniversitesi
Dr. Elçin Zamanov	Aliabad İslam Koleji
Dr. Eldar Kərimov	Bakü, Azerbaycan
Dr. Elmas Burcu Karataş	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Enes Mert Demir	Gazi Üniversitesi
Dr. Esin Altun	Atatürk Üniversitesi
Dr. Fatih Çakmak	Devlet Hava Meydanları İşletmesi Genel Müdürlüğü
Dr. Fatma Betül Damar Çıtak	Ankara Üniversitesi
Dr. Festim Rizanaj	Priştina Üniversitesi
Dr. Güler Abdullayeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Gülşen Yaylı	Kırıkkale Üniversitesi
Dr. Günel Ahmedova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Hakan Ülker	T.C. Ticaret Bakanlığı
Dr. Hakim Aziz	Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Gümrük Komitesi Akademisi
Dr. Hande Gündüz	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Hanife Gül Bozkurt	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Hasan Altawil	Gazze İslam Üniversitesi
Dr. Humay Usubbaylı	Bakü, Azerbaycan
Dr. Hüsameddin Mehmet Tüzün	T.C. Cumhurbaşkanlığı
Dr. Hüseyin Çakır	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. İbrahim İslah	Milli Eğitim Bakanlığı

Dr. Ilyas Huseynov	Center for Analysis of Economic Reforms and Communication
Dr. Kamal Salimov	Bakü, Azerbaycan
Dr. Khairil Anwar	Muhammadiyah Üniversitesi, Endonezya
Dr. Komilova Gavharoy	Alisher Navo'i Tashkent Devlet Üniversitesi
Dr. Kübra Kamer Ekici	Diyanet İşleri Başkanlığı
Dr. Lamiyə Nəsirova	Azerbaycan Millî İlimler Akademisi
Dr. Leyla Hasanzade	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Leyla Ramazanova Mirzə qızı	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Manabayeva Saltanat	Darul Huda İslam Üniversitesi
Dr. Mukadder Güneri	Bağımsız Araştırmacı
Dr. Nawal Bouchentouf	Tlemcen Üniversitesi, Cezayir
Dr. Necati Bükecik	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Nigar Abdullayeva	Ankara Üniversitesi
Dr. Nigora Rakhimdjanova	Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi
Dr. Nilüfer Karadavut	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Onur Güven	Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi
Dr. Ömer Faruk Güngör	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Özkul Haraç	Kuzey Kıbrıs Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr. Özlem Utku Bilici	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Dr. Saadoon Obaid Eyada	Al Maarif Üniversitesi, Irak
Dr. Salman Shahzad	Institute of Clinical Psychology, University of Karachi
Dr. Samet Balta	Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Dr. Samira Dadashova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Dr. Sidra Abbas	Pakistan Virtual Üniversitesi
Dr. Sümeyye Akpınar	Diyanet İşleri Başkanlığı
Dr. Sümeyye Kılınç	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Şahin Hancanov	Şeki İslam Koleji
Dr. Şohimardan Orunbekov	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Tolkun Bekturgan kyzy	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Tuğçe Yaşa Toprak	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Volkan Kutluca	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Yusuf Altun	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Dr. Yusuf Duygu	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Zeki Okyay	Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi
Dr. Zenfira Aslan	Gence Şehir Okulu
Dr. Zeynep Atılgan	Atatürk Üniversitesi
Dr. Zumrud Huseynova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Öğr. Gör. Ayşegül Aydınlı	Trabzon Üniversitesi
Öğr. Gör. Baycan Ateş	Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Öğr. Gör. Cihad İslam Yılmaz	Milli Savunma Üniversitesi
Öğr. Gör. Dilorom Sogukpinar	Özbekistan Devlet Dünya Dilleri Üniversitesi
Öğr. Gör. Edip Özkan	Mardin Artuklu Üniversitesi
Öğr. Gör. Ergas. Zilola Saydulloevna	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Öğr. Gör. Elif Yaren Özcan	Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi
Öğr. Gör. Esin Ekşi	Sakarya Üniversitesi
Öğr. Gör. Esma Nur Batur	İstanbul Medipol Üniversitesi
Öğr. Gör. Eyyublu Zərqələm	Bakü Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Fidan Doğru	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi
Öğr. Gör. Gulgun Elc. gizi Baghirova	Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi
Öğr. Gör. Gulnar Nazarova	Azerbaycan Üniversitesi
Öğr. Gör. Gunay Bayr.Mirza-zade	Bakü Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Gunel Jabbarli	Milli Havacılık Akademisi
Öğr. Gör. Gültəkin Knyazova	Mingəçevir Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Günay Mecidova	Azerbaycan Üniversitesi
Öğr. Gör. İlaha Sadigova	Nahçıvan Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. İrem Güçlü	Polis Akademisi
Öğr. Gör. Kamilla Gamzatova	Sankt Petersburg Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Kamola Nosirova	Özbekistan Devlet Cihan Dilleri Üniversitesi
Öğr. Gör. Khansa Nabila	Darussalam Gontor Üniversitesi
Öğr. Gör. Laman Guliyeva	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Öğr. Gör. Lamiye Orucova	Azerbaycan Mingeçevir Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Matanat Mammadzada	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Öğr. Gör. Meerim Erkinbek kyzy	Kyrgyz Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Mehmet Latif Candemir	Muş Alparslan Üniversitesi

Öğr. Gör. Mesut Şara	Ankara Üniversitesi
Öğr. Gör. Musayeva Sahibe	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Öğr. Gör. Nail Mammadov	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Öğr. Gör. Narmina Mirzaliyeva	Bakü Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Nəzrin Nağıyeva	Azerbaycan Milli Havacılık Akademisi
Öğr. Gör. Nurana Aliyeva	Bakü Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Nureddin İzbasar	Bağımsız Araştırmacı
Öğr. Gör. Nurhoca Akbulayev	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Öğr. Gör. Nurşen Çağlak Emiroğlu	Yüksek İhtisas Üniversitesi
Öğr. Gör. Osman Bostancı	Ege Üniversitesi
Öğr. Gör. Oynisa Hojiyeva	Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi
Öğr. Gör. Parvana Karimova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Öğr. Gör. Ramiz Abisov	Azerbaycan Spor Akademisi
Öğr. Gör. Rasim Hasanzade	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Öğr. Gör. Sabır Murataliev	Kırgızistan–Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr. Gör. Sabina Mammadova	Sabah Group
Öğr. Gör. Sani Hammad	Türkiye Maarif Vakfı Kırgızistan
Öğr. Gör. Sebahat Çakırlar	İstanbul Üniversitesi - Cerrahpaşa
Öğr. Gör. Selda Alkan	Kayseri Üniversitesi
Öğr. Gör. Səma Süleymanova	Mingachevir Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Seval Bozkurt	İstanbul Gedik Üniversitesi
Öğr. Gör. Shafag Mustafayeva	Azerbaycan Dil Üniversitesi
Öğr. Gör. Sümeyye Anıl	İstanbul Kent Üniversitesi
Öğr. Gör. Seyidnisa Aliyeva	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Öğr. Gör. Şəbnəm Quliyeva	Mingəçevir Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Şule Dirilen	İstanbul Medipol Üniversitesi
Öğr. Gör. Tuğçe Coşkun	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Öğr. Gör. Zeynep Arıcı	İstanbul Gelişim Üniversitesi
Öğr. Gör. Zhanyl Barpybaeva	Kyrgyz Devlet Üniversitesi
Öğr. Gör. Zulfiya Aghayeva	Azerbaycan Mimarlık ve İnşaat Üniversitesi
Arş. Gör. Abdurrahman Enes Bozkurt	Kırıkkale Üniversitesi
Arş. Gör. Abrar Abdallatif Aldebsawi	El-İsra Üniversitesi, Amman

Arş. Gör. Ahmet Yasin Aydın	Atatürk Üniversitesi
Arş. Gör. Anıl Yasin Oğuz	İbn Haldun Üniversitesi
Arş. Gör. Büşra Öçal	Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi
Arş. Gör. Chountagi Bekir	İbn Haldun Üniversitesi
Arş. Gör. Cinara Rzayeva	Lankaran Meyve Yetiştiriciliği ve Çay Yetiştiriciliği Enstitüsü
Arş. Gör. Dinara Sazanova	Yesevi Araştırma Merkezi, Kazakistan
Arş. Gör. Djilali Allou	Endüstriyel Teknolojiler Araştırma Merkezi, Cezayir
Arş. Gör. Enes Doğanalp	Dokuz Eylül Üniversitesi
Arş. Gör. Eren Akkoç	Ege Üniversitesi
Arş. Gör. Fatima Asadova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Fidan Rzazadeh	Lankaran Meyve Yetiştiriciliği ve Çay Yetiştiriciliği Enstitüsü
Arş. Gör. Gizem Korkut	Munzur Üniversitesi
Arş. Gör. Gulnisa Samedova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Günay Aliyeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Hafsa Mobarek	Cezayir 2 Üniversitesi
Arş. Gör. Hayriye Gencel Sözen	Erciyes Üniversitesi
Arş. Gör. Ibtisam Shhob Alahmar	Libya Mühendislik Teknolojisi Fakültesi
Arş. Gör. Javohir Azimkulov	Özbekistan Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Javohir Zafarzoda	Özbekistan Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Khuraman Hajiyeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Kuldasheva Nafisa	Navoi Specialized School of Culture
Arş. Gör. Lamiyye Bagirzade	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Mesut Arslan	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Arş. Gör. Mahammadali Ayralov	Bakü Mühendislik Üniversitesi
Arş. Gör. Mehmet Tarık Copur	İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Arş. Gör. Merve Nur Helvacı	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Arş. Gör. Mevlüt Sami Ergül	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Arş. Gör. Muhammed Furkan Arık	İbn Haldun Üniversitesi
Arş. Gör. Narmina Mustafaeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Naziya Mammadova	The Institute of Philosophy and Sociology of ANAS
Arş. Gör. Nebi Coşkun	İstanbul Arel Üniversitesi
Arş. Gör. Nurhayat Bekir	İbn Haldun Üniversitesi

Arş. Gör. Nushaba Yagubova	Azerbaycan Milli İlimler Akademisi
Arş. Gör. Pelin Nur Çağlayan	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
Arş. Gör. Ramila Jafarli	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Arş. Gör. Reshad Abilzade	Azerbaycan Devlet İktisat Üniversitesi
Arş. Gör. Samira Naghiyeva	Lankaran Meyve Yetiştiriciliği ve Çay Yetiştiriciliği Enstitüsü
Arş. Gör. Şəhanə Hümmətli	Sumgayit Devlet Üniversitesi
Arş. Gör. Shams Shirinova	Sumgayit Devlet Üniversitesi
Arş. Gör. Tuğba Çelik	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Arş. Gör. Tuğba Türkan	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
Arş. Gör. Vəsilə Salmanova	Bakü Avrasya Üniversitesi
Arş. Gör. Vildan Doğanay	Atatürk Üniversitesi
Arş. Gör. Yeldos Toktarbay	Şakarim Üniversitesi
Doktora Öğr. Adrian Sadowski	Adam Mickiewicz University, Pozna
Doktora Öğr. Ahmed Aladini	Azerbaycan Devlet Petrol ve Sanayi Üniversitesi
Doktora Öğr. Aigerim Zhanatkyzy	Astana, Kazakistan
Doktora Öğr. Akegozhayeva Raya	Kazakistan Ulusal Kadın Öğretmen Yetiştirme Üniversitesi
Doktora Öğr. Ali Mammadzada	Varşova Üniversitesi
Doktora Öğr. Alibek Baibol	Abai Kazak Ulusal Pedagoji Üniversitesi
Doktora Öğr. Asiye Işık	Artvin Çoruh Üniversitesi
Doktora Öğr. Assel Yessenbayeva	Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi
Doktora Öğr. Ayan Mirzayeva	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Doktora Öğr. Aybike Karahan Gökdere	İnönü Üniversitesi
Doktora Öğr. Aygun Samadzada	Batı Hazar Üniversitesi
Doktora Öğr. Aynur Nəzərova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Doktora Öğr. Aytaç Anak	Milli Eğitim Bakanlığı
Doktora Öğr. Bendjelloul Abdelhak	Mascara Üniversitesi, Cezayir
Doktora Öğr. Berna Cantekin	Ege Üniversitesi
Doktora Öğr. Büşra Ari	Fırat Üniversitesi
Doktora Öğr. Chandra Dwi. Widodo	University of Darussalam Gontor, Indonesia
Doktora Öğr. Cihat Ulu	Marmara Üniversitesi
Doktora Öğr. Dana Ruslankyzy	Marmara Üniversitesi
Doktora Öğr. Demet Erken Taşoğlan	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Doktora Öğr. Dilek Uysal	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Doktora Öğr. Elat Abdulrəhmanov	Şeki, Azerbaycan
Doktora Öğr. Elif Yıldız Yüce	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doktora Öğr. Elgiz Jamalzade	Bakü, Azerbaycan
Doktora Öğr. Elifnur Bahşi	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doktora Öğr. Elshad Guliyev	Bakü, Azerbaycan
Doktora Öğr. Emir Attokurov	İbn Haldun İslam Enstitüsü, Bişkek
Doktora Öğr. Eshraq A. M. A. Al-Olofi	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doktora Öğr. Fatıma Koç	Uludağ Üniversitesi
Doktora Öğr. Fatma Ismayilova	Bakü Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. Fatma Zehra Dost	İstanbul Üniversitesi
Doktora Öğr. Fariz Hasanov	İstanbul Üniversitesi
Doktora Öğr. Ferhad Rüstemzade	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Doktora Öğr. F. Elshod Tadhikhuzhaeva	Taşkent Devlet Doğu Bilimleri Üniversitesi
Doktora Öğr. G. E. Sánchez Ramírez	Ankara Üniversitesi
Doktora Öğr. Gul Jamal Jahid	Afganistan
Doktora Öğr. Guzal Najmidinova	Buhara Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. Hande Saraçoğlu	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Doktora Öğr. Hulusi Gölpınar	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doktora Öğr. Huseyn Guliyev	Katowice Ekonomi Üniversitesi
Doktora Öğr. Hüseyin Furkan Çolak	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doktora Öğr. Hülya Aslan	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doktora Öğr. Isa Kasum	Uluslararası Balkan Üniversitesi
Doktora Öğr. İlaha Ahmedova	Bakü Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. İlahe Seferzade	Bakü Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. İpek Senem Gedikoğlu	Bahçeşehir Üniversitesi
Doktora Öğr. İsmihan Topdağ	Ankara Üniversitesi
Doktora Öğr. Javid Zeynalov	Selçuk Üniversitesi
Doktora Öğr. Khadija Ahuilat	Ibnou Zohr Üniversitesi, Agadir, Fas
Doktora Öğr. Kübra Şahin Ceren	Mersin Üniversitesi
Doktora Öğr. Laghouati Youcef	Cezayir Mascara Üniversitesi
Doktora Öğr. Lale Memmedli	Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Gümrük Komitesi Akademisi

Doktora Öğr. Lale Şabanova	Halkbilim Enstitüsü, Azerbaycan
Doktora Öğr. Lalə Qurbanova	Sumgayit Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. Ləman Hüseynova	AMEA Tarix və Etnologiya İnstitutu
Doktora Öğr. Leyla Pirimova	Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi
Doktora Öğr. Malik Atar	Kocaeli Üniversitesi
Doktora Öğr. Mehin Mehdiyeva	Ankara Üniversitesi
Doktora Öğr. Mirza Mubarez	Atatürk Üniversitesi
Doktora Öğr. Mirzo Zokirov	Taşkent Devlet Ekonomi Üniversitesi
Doktora Öğr. Muhammad Yasir Khan	Pakistan
Doktora Öğr. Muratcan Işıldak	Uluslararası Balkan Üniversitesi
Doktora Öğr. Muxhahid Ismaili	Tiran Avrupa Üniversitesi
Doktora Öğr. Mürsade Meryem Kılıç	İstanbul Üniversitesi
Doktora Öğr. Nargiza Zhusueva	Kırgız Devlet Teknik Üniversitesi
Doktora Öğr. Narmin Alizade	Bakü Mühendislik Üniversitesi
Doktora Öğr. Nurcan Çevik	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Doktora Öğr. Olena Kronina	İstanbul Üniversitesi
Doktora Öğr. Osman Sevim	Sakarya Üniversitesi
Doktora Öğr. Özge Akkoç Tüzün	TED Üniversitesi
Doktora Öğr. Pınar Çiftci	Sakarya Üniversitesi
Doktora Öğr. Ramazan Furkan Türkan	Ankara Üniversitesi
Doktora Öğr. Ramazanova Shoira	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Doktora Öğr. Ramiz Orujaliyev	SGH Varşova Ekonomi Üniversitesi
Doktora Öğr. Rashad Mammadov	Gazi Üniversitesi
Doktora Öğr. Ravi Raj	Jawaharlal Nehru Üniversitesi, Yeni Delhi
Doktora Öğr. Rovhsan Gulmammadov	Akdeniz Üniversitesi
Doktora Öğr. Saida Aliyeva	The State University of Management
Doktora Öğr. Saleha Irfan Khan	Pakistan
Doktora Öğr. Səbuhi Quliyev	Bakü Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. Səkinə Əliyeva	Azerbaycan Tıp Üniversitesi
Doktora Öğr. Sherali Shavkatov	Taşkent Devlet Doğu Bilimleri Üniversitesi
Doktora Öğr. Suela Kocibellinj	Tarım Üniversitesi, Tiran
Doktora Öğr. Surayyo Khodjoeva	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doktora Öğr. Syifa Firdausi Putri	Sunan Kalijaga İslam Devlet Üniversitesi, Endonezya
Doktora Öğr. Taleh Mirzayev	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Doktora Öğr. Tazabekqyzy Moldir	Kazakistan Ulusal Kadın Öğretmen Yetiştirme Üniversitesi
Doktora Öğr. Telzhan Myrzabekov	Zhanibekov Güney Kazakistan Pedagoji Üniversitesi
Doktora Öğr. Tuğçe Vural	Hacettepe Üniversitesi
Doktora Öğr. Tural Ahmadli	Hazar Üniversitesi
Doktora Öğr. Turan Karimli	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
Doktora Öğr. Umid E. Arabboy Ogli	Taşkent Devlet Doğu Bilimleri Üniversitesi
Doktora Öğr. Umud Orujov	Bakü, Azerbaycan
Doktora Öğr. U. Khum. Ahmadjanovna	Özbekistan Devlet Sanat ve Kültür Enstitüsü
Doktora Öğr. Ümit Bağatur	İstanbul Üniversitesi
Doktora Öğr. Vaibhavi Gupta	Jawaharlal Nehru Üniversitesi, Hindistan
Doktora Öğr. Vüsalə Cəmilzadə	Bakü Devlet Üniversitesi
Doktora Öğr. Yenglik Zhamansariyeva	Kazakistan Ulusal Kadın Öğretmen Yetiştirme Üniversitesi
Doktora Öğr. Yessengazy Turalin	Abai Kazakh National Pedagogical University
Doktora Öğr. Yusuf Yılmaz	Dokuz Eylül Üniversitesi
Doktora Öğr. Zabita Mammadzada	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doktora Öğr. Zaur Şüküroğlu	Ankara Üniversitesi
Doktora Öğr. Zeynab Hajamova	Office of the Presidium of the ANAS
Doktora Öğr. Zhanerke Amangeldi	Çukurova Üniversitesi
Doktora Öğr. Zibeydə Quliyeva	Azerbaycan Mimarlık ve İnşaat Üniversitesi
Doktora Öğr. Zülal Söğüt	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
YL Öğr. Aday Albada	Tulkarem, Filistin
YL Öğr. Afra Betül Daşdan	Kırıkkale Üniversitesi
YL Öğr. Ahmad Farhan Rif'an Najib	Darussalam Gontor Üniversitesi
YL Öğr. Ahmet Can Yavuz	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
YL Öğr. Aigerim Toktobekova	Uluslararası Orta Asya Üniversitesi
YL Öğr. Alime Büşra Hamzayev	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
YL Öğr. Aliyə Allahverdiyeva	Bakü Devlet Üniversitesi
YL Öğr. Alma Bogenbay	L. N. Gumilyov Avrasya Ulusal Üniversitesi
YL Öğr. Aray Yedilbayeva	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
YL Öğr. Ayaz Mammadov	ADA Üniversitesi

YL Öğr. Aysel Huseynova	ADA Üniversitesi
YL Öğr. Ayşegül Turan	Atatürk Üniversitesi
YL Öğr. Ayşenur Güney	Uludağ Üniversitesi
YL Öğr. Babayeva Nəzrin	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
YL Öğr. Badam Mammadova	Azerbaycan Millî İlimler Akademisi
YL Öğr. Betül Sude Batman	Düzce Üniversitesi
YL Öğr. Canberk Şahin	Gazi Üniversitesi
YL Öğr. Ece Oruçhan	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
YL Öğr. Elif Kara	Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
YL Öğr. Elif Zengin Çelik	Anadolu Üniversitesi
YL Öğr. Erva Aydın	Gent Üniversitesi
YL Öğr. Esra Söylemez	İstanbul Üniversitesi
YL Öğr. Ezgi Soylu	Erciyes Üniversitesi
YL Öğr. Fatma Betül Alıcılar	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
YL Öğr. Fatma Melike Kocabıyık	Necmettin Erbakan Üniversitesi
YL Öğr. Ferhat Can Ozar	Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi
YL Öğr. Fidan Vahid	Bakü Devlet Üniversitesi
YL Öğr. Gunel Allahverdiyeva	Hazar Üniversitesi
YL Öğr. Gül Kuş	Mersin Üniversitesi
YL Öğr. Gülsüm Karimova	Bakü, Azerbaycan
YL Öğr. Hasan Satılmışoğlu	Amasya Üniversitesi
YL Öğr. Həzizadə Cavidan	UNEC Zagatals
YL Öğr. Hilal Tekeoğlu	Erciyes Üniversitesi
YL Öğr. Hilmi Karcı	Kayseri Üniversitesi
YL Öğr. Hüsna Talu	Fırat Üniversitesi
YL Öğr. Islomkulova Iroda	Özbekistan Zarmed Üniversitesi
YL Öğr. İbrahim Furkan Çal	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
YL Öğr. İrem Sude Macit	Düzce Üniversitesi
YL Öğr. İsmail Ülger	Kırıkkale Üniversitesi
YL Öğr. Kamala Hasanova	Azerbaycan Tıp Üniversitesi
YL Öğr. Kristina Grigoreva	Ankara Üniversitesi
YL Öğr. Lütfiye İrem Özgeriş	Moskova iktisat Yüksekokulu

YL Öğr. Malika Nurlanova	Bişkek, Kırgızistan
YL Öğr. Marta Hirsz	SGH Varşova Ekonomi Üniversitesi
YL Öğr. Martin Putra Perdana	Darussalam Üniversitesi (UNIDA) Gontor, Endonezya
YL Öğr. Melis Yıldız	Gedik Üniversitesi
YL Öğr. Merve Atış	Bursa Uludağ Üniversitesi
YL Öğr. Merve Ekinci	Bartın Üniversitesi
YL Öğr. Merve Şahin	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
YL Öğr. Muhammed Çalış	Iğdır Üniversitesi
YL Öğr. Muhammet Yasir Çolak	Nevşehir Haci Bektaş Veli Üniversitesi
YL Öğr. Musa Chiragli	Anadolu Üniversitesi
YL Öğr. Nigar Muradlı	Bakü Devlet Üniversitesi
YL Öğr. Nijat Huseynov	Azerbaycan Cumhurbaşkanlığı Kamu Yönetimi Akademisi
YL Öğr. Nurbanu Tınas	Gaziantep Üniversitesi
YL Öğr. Omneya Elkafafy	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
YL Öğr. Orkhan Ahmad	Bakü Devlet Üniversitesi
YL Öğr. Pelin Elmalı	Giresun Üniversitesi
YL Öğr. Pervin Hazar	Mudanya Üniversitesi
YL Öğr. Ramazan Asgarkhanov	Ankara Üniversitesi
YL Öğr. Ramazan Sarıkaya	Yalova Üniversitesi
YL Öğr. Renato Mirze	Ecole Conte Üniversitesi, Lyon
YL Öğr. Rizvan İbrahimov	Bakü, Azerbaycan
YL Öğr. Robina Ali Ahmed	Faysalabad Tarım Üniversitesi, Pakistan
YL Öğr. Romaisa Munawar	Institute of Clinical Psychology, University of Karachi
YL Öğr. Rufina Rahimli	ADA Üniversitesi
YL Öğr. Sabrina Med Krachai	Cezayir
YL Öğr. Safarov Saddan	Bakü, Azerbaycan
YL Öğr. Sefa Çiçek	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
YL Öğr. Sefa Gündoğdu	Yalova Üniversitesi
YL Öğr. Semiha Dede Erel	Milli Eğitim Bakanlığı
YL Öğr. Semiha Dilber	Nevşehir Haci Bektaş Veli Üniversitesi
YL Öğr. Sevda Akkan	Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi
YL Öğr. Shirinoy Davlyatova	Özbekistan Angren Üniversitesi

YL Öğr. Shynar Abiir	L. N. Gumilyov Avrasya Ulusal Üniversitesi
YL Öğr. Sinem Sena Keser	Adnan Menderes Üniversitesi
YL Öğr. Südabə Eyubova	Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi
YL Öğr. Sümeyye Küpüç	Marmara Üniversitesi
YL Öğr. Tologon Sabyrbekov	Kırgızistan-Turkey Manas Üniversitesi
YL Öğr. Tuba Kılıç	Bursa Uludağ Üniversitesi
YL Öğr. Tuğba Çiftci	İstanbul Rumeli Üniversitesi
YL Öğr. Tuğba Nur Tomakin	Sakarya Üniversitesi
YL Öğr. Tural Gafarlı	Ankara Üniversitesi
YL Öğr. Turgınbay Ayjan Sabitkızı	L. N. Gumilyov Avrasya Ulusal Üniversitesi
YL Öğr. Türkan Ahmedzade	Anadolu Üniversitesi
YL Öğr. Ulduz Uralay Bəkirova	Bakü Devlet Üniversitesi
YL Öğr. Vusal Khalilli	Azerbaycan Spor Akademisi
YL Öğr. Vusal Suleymanli	Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
YL Öğr. Yusuf Çeliktaş	Akdeniz Üniversitesi
YL Öğr. Zübeyde Korkmaz	Marmara Üniversitesi
Abderahim Abada	University of Saad Dahleb Blida, Cezayir
Abdur Rohman Hizbullah	Kahire El-Ezher Üniversitesi
Arif Susanto	Yogyakarta Muhammadiyah Üniversitesi, Endonezya
Damla Karadeniz	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Gunay Azizova	Bakü Uluslararası Tıp Merkezi
Manal Najdawi	Orta Doğu Üniversitesi, Amman, Ürdün
Muammer Özbebit	Milli Eğitim Bakanlığı
Mustopa, M.Ag	Uin Siber Syekh Nurjati Cirebon, Endonezya
Nuray Abbasova	Bağımsız Araştırmacı, Azerbaycan
Otabek Omonkulov	Bağımsız Araştırmacı, Özbekistan
Rachid Amraoui	Endüstriyel Teknolojiler Araştırma Merkezi, Cezayir
Rəmzi Həsənquliyev	Bağımsız Araştırmacı, Azerbaycan
Rezo Gasanov	Bağımsız Araştırmacı, Azerbaycan
Silda Ghazi Mohammed Doori	Al-Qalam Üniversitesi, Kerkük
Sohaib Safique	GIFT Gujranwala Üniversitesi Pakistan
Sümeyye Yıldırım Büyükarslan	Bağımsız Araştırmacı, Türkiye
Thamer Y. Ahmed	Anbar Üniversitesi, Irak

AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN *JÖN TÜRK* ROMANINDA TAKLİTÇİ AYDIN TİPİNİN ELEŞTİRİSİ

Prof. Dr. Kemal Şamlıoğlu*

Özet

Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk* romanında modernleşme serüvenindeki aydın profilini toplumsal terakkinin ontolojik taşıyıcısı kimliğinden koparıp yapısal bir bilinç krizi bağlamında tasavvur eder. Eserdeki Nurullah ve bilhassa Ceylan karakterleri, moderniteyi derinlikli bir zihniyet inkılâbı yerine görünüşe matuf bir temsil pratiği ve taklitçi bir mimesis süreci doğrultusunda deneyimlemektedir. Özellikle Ceylan›ın "mariage libre" gibi radikal mefhumları toplumsal dokudan yalıtılmış bir üslupla savunması, batılılaşmanın dimağlarda yarattığı düşünsel kopuşu ve "yerleşemeyen özne" trajedisini simgeler. Bu bildiri, söz konusu aydın tipolojisinin geleneksel değerler ile batılı idealler arasındaki ontolojik arafta savruluşunu, söylem ve eylem arasındaki ahlâkî tenakuzları irdelemeye odaklanır. Ahmet Mithat'ın otoriter ve didaktik müdahaleleri, aydının kendi toplumuna yabancılaşmasını ve halktan kopuk elitist perspektifini sürekli eleştirel bir zeminde açığa çıkarmaktadır. Taklitçi aydın kimliği, Batı'yı bütünüyle biçimsel bir temsil vasıtasıyla kopyalayarak öz kültürel köklerinden uzaklaşmakta ve derinlikten yoksun bir modernlik anlayışına hapsolmaktadır. Bu durum, aydının temsil etmekle yükümlü olduğu toplumsal katmanlarla bağ kurmayı zorlaştıran idrakî bir yüzeysellik ve aidiyet bunalımını tetikler.

Bu çalışma, Tanzimat sonrası Türk aydınının yaşadığı derin bilgi ve algı tıkanıklığına, modernitenin ontolojik düzlemdeki eksik kavranışına analitik bir metodolojiyle ışık tutmaktadır. Metin, aydının ilerlemenin yapılandırıcı failiyetini yitirerek kendi gerçekliğine bütünüyle yabancılaşmış bir "askıda bilinç" formu kuşanmasını akademik düzeyde tartışmaya açar. Ceylan'ın marjinalleşen kimliğiyle bağlantılı olarak aydın tipolojisinin toplumsal meşruiyet zeminini ne şekilde yitirdiği bu analizlerle belirginleşerek dönemin entelektüel çıkmazlarını tarihsel bir tanıklığa dönüştürür. Ahmet Mithat'ın aydın eleştirisi, modernleşme sancılarını deneyimleyen bir toplumun kimlik çözülmesi süreçlerini tahlil eden kanonik bir örnek niteliği taşımayı sürdürmektedir. Sonuç itibarıyla bildiri, batılı değerlerin yerli dokuyla kurduğu asimetrik münasebeti soruşturarak aydının ontolojik güzergâhındaki sapmaları mihver bir noktadan sorgulamayı hedefler.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, Taklitçi aydın, Epistemik kopuş.

* Samsun Üniversitesi, Türkiye, ORCID ID: 0000-0003-4765-5592, kemal.samlioglu@samsun.edu.tr

Abstract

Ahmet Mithat Efendi conceptualizes the intellectual profile in the novel *Jön Türk* within the trajectory of modernization not as the ontological bearer of social progress but as a configuration shaped by a structural crisis of consciousness. The characters of Nurullah and especially Ceylan experience modernity not as a deep transformation of mentality but as a practice of representation oriented toward appearance and as a process of imitative mimesis. In particular, Ceylan's defense of radical notions such as "mariage libre" in a manner detached from the social fabric signifies the cognitive rupture generated by Westernization and the tragedy of the "unsettled subject." This paper focuses on examining the oscillation of this intellectual typology within an ontological in-betweenness between traditional values and Western ideals, through the moral inconsistencies between discourse and action. The authoritarian and didactic interventions of Ahmet Mithat continuously expose, on a critical ground, the intellectual's alienation from his own society and his elitist detachment from the people. The imitative intellectual identity, by reproducing the West entirely through a formal representational framework, distances itself from its cultural roots and becomes confined within a shallow understanding of modernity. This condition generates a cognitive superficiality and a crisis of belonging that render the intellectual incapable of establishing a meaningful connection with the social strata he is expected to represent.

This study sheds analytical light on the profound epistemic impasse experienced by the post-Tanzimat Ottoman intellectual and on the incomplete comprehension of modernity at the ontological level. It discusses, at an academic level, how the intellectual, having lost his constitutive agency in the process of progress, assumes the form of a wholly alienated "suspended consciousness." Through Ceylan's marginalizing identity, the analysis demonstrates how the intellectual typology loses its ground of social legitimacy, thereby transforming the intellectual deadlocks of the period into a form of historical testimony. Ahmet Mithat's critique of the intellectual continues to stand as a canonical example that examines the processes of identity dissolution within a society undergoing the tensions of modernization. Ultimately, the paper aims to interrogate, from a pivotal perspective, the deviations in the intellectual's ontological trajectory by examining the asymmetric relationship between Western values and the local cultural fabric.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk*, imitative intellectual, epistemic rupture.

Giriş

Osmanlı Devleti'nde Tanzimat'la birlikte ivme kazanan modernleşme hareketleri, devlet teşkilatında gerçekleştirilen düzenlemelerin yanı sıra düşünce, eğitim ve kültür hayatını da etkileyen kapsamlı bir dönüşüm sürecidir. Batı kaynaklı düşüncelerin eğitim, kültür ve gündelik hayat üzerindeki etkisi, edebî eserlerde tartışılan temel meseleler arasında yer alır. Yeni aydın tipinin Batı ile kurduğu ilişkinin niteliği, dönemin en önemli tartışma konularından biridir. Ahmet Mithat Efendi, romanlarında modernleşmeyi yaşadığı toplum ekseninde ele alır ve özellikle aydın kimliğinin geçirdiği dönüşümü eleştirel bir bakışla yorumlar. *Jön Türk*, bu bakışın dikkat çekici örneklerinden biridir. Romanda, modernleşmenin bireylerin zihin dünyasında meydana getirdiği değişimler sorgulanırken bazı aydın tiplerinin kendi kültürel değerleriyle kurdukları ilişkinin niteliği de değerlendirilir. Bu bakımdan eser, Batı düşüncesinin nasıl benimsendiği, kültürel aidiyetin hangi ölçüde korunduğu ve farklı modernleşme anlayışlarının doğurduğu sonuçları tartışan değerli bir metindir.

Ahmet Mithat üzerine gerçekleştirilen çalışmaların bir kısmı, yazarın eğitim anlayışı, batılılaşma düşüncesi, roman tekniği ve toplumsal meseleler karşısındaki tutumu üzerinde yoğunlaşır. Bununla birlikte *Jön Türk* romanındaki taklitçi aydın tipinin epistemik kopuş, aidiyet sorunu ve kültürel yabancılaşma bağlamında ele alındığı incelemelerin sayısı sınırlı görünmektedir. Özellikle Ceylan karakterinin temsil ettiği zihniyet dünyası, modernleşmenin düşünsel boyutuna ilişkin veriler sunar. Bu yönüyle eser, bireysel tercihlerden daha geniş bir anlam alanına işaret eden ve Osmanlı aydınının yaşadığı kimlik ile meşruiyet sorunlarını görünür kılan bir metin niteliğindedir. Romanın öne çıkan özelliklerinden biri, modernleşme sürecini bireyin düşünce dünyasında yaşanan değişimler üzerinden tartışmasıdır. Ahmet Mithat, karakterler arasındaki fikir çatışmalarını kullanarak farklı modernleşme anlayışlarını karşı karşıya getirip dönemin aydın çevrelerinde etkili olan medeniyet tercihlerini sorgulama imkânı sağlar. Bu durum, Jön Türk'ü bir dönem romanının sınırlarını aşarak Osmanlı modernleşmesinin zihinsel ve kültürel boyutlarını tartışan önemli bir eser hâline getirir.

Bu çalışmanın amacı, Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* romanında inşa ettiği taklitçi aydın tipini çözümlemek ve söz konusu tipolojinin modernleşme süreci içerisindeki anlamını ortaya koymaktır. Araştırmanın kapsamını romanın merkezî karakterleri arasında yer alan Nurullah ve Ceylan oluşturur. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden metin incelemesi esas alınarak karakterlerin söylemleri, davranışları ve yazarın yorumları birlikte değerlendirilir. Bu çerçevede taklitçilik, kültürel yabancılaşma,

epistemik kopuş ve aidiyet bunalımı kavramlarından hareket edilir. İncelemenin temel iddiası, Ahmet Mithat'ın aydın eleştirisini ahlâkî bir muhafazakârlık meselesi olarak kurgulamadığı; toplumdan uzaklaşan bilinç biçimlerine yönelik bir sorgulama ekseninde geliştirdiğidir.

1. Tanzimat Sonrası Osmanlı Aydını ve Batılılaşma Sorunu

XIX. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde belirginleşen modernleşme politikaları, idarî yapıda gerçekleştirilen reformların yanı sıra düşünce ve kültür hayatını da kapsayan kapsamlı bir değişim sürecidir. Tanzimat'la birlikte şekillenen yeni entelektüel çevreler, Batı kaynaklı bilgiyle daha yoğun temas kurar. Bu etkileşim, geleneksel dünya görüşü ile modern düşünce arasında yeni bir tartışma alanı meydana getirir. Eğitim kurumlarının çeşitlenmesi, tercüme faaliyetlerinin yaygınlaşması ve Avrupa'ya gönderilen öğrenciler, değişimin başlıca dinamikleri arasında bulunur. Böyle bir ortamda yetişen Osmanlı aydını, farklı bilgi kaynaklarının kesiştiği bir entelektüel iklimde varlık göstererek kültürel kimlik, medeniyet ve ilerleme meseleleri etrafında farklı fikrî yaklaşımlar geliştirir. Modernleşme sürecinin belirleyici niteliği, kurumsal yenilenme kadar zihniyet dünyasında beliren değişim isteğidir. Dönemin dikkat çekici özelliklerinden biri de gelenek ile yenilik arasında şekillenen fikrî gerilimlerdir. Nitekim Hilmi Ziya Ülken, "Düşünce uygarlığın bilinci olduğu için, düşünce tarihi de uygarlık tarihinin özeti ve ruhu demekti" (1992, s. 7) değerlendirmesinde bulunur. Bu tespit, Osmanlı modernleşmesinin kurumsal düzenlemelerin yanı sıra zihniyette meydana gelen dönüşümler çerçevesinde de değerlendirilmesi gerektiğini gösterir.

Tanzimat sonrasında şekillenen aydın tipinin en belirgin özelliklerinden biri, Batı medeniyeti karşısında alınacak tavır konusundaki farklılaşmadır. Orhan Okay'a göre, "Türk Batılılaşma hareketleri, görünüşte kültür alanlarında bile pratik ve teknik birtakım yenilikler ihtiva ederse de bu, aslında mevcut kıymet hükümleriyle Batı'nın bize göre yeni olan değerlerinin karşı karşıya gelmesi demektir. İster iddia edildiği şekilde sadece birtakım aydınlar ve idareciler, ister halk kesimi tarafından olsun, birbirinden ayrı iki değerin, iki değerler sisteminin karşılaştırılması ve sonucunda tercih ve kabullerde bulunulmasıdır" (2016, s. 12). Okay'ın bu tespiti, Osmanlı modernleşmesinin teknik ve kurumsal dönüşümler kadar değerler alanında da tartışmalar doğurduğunu gösterir. Benzer biçimde Niyazi Berkes de batılılaşma sürecinin kültürel taklit ekseninde yorumlanamayacağını vurgular. Ona göre, "Batıcıların özlediği gibi, Batı uygarlığına katılmak, Batı uluslarının kültürlerini almak demek değildir" (2012, s. 418). Bu bakış, modernleşme sürecinin dış görünüşe, yaşam tarzına veya kültürel aktarıma indirgene-

meyeceğini ileri sürmesi bakımından önemlidir. Şerif Mardin ise Osmanlı aydınlarının Batı düşüncesiyle kurduğu ilişkinin yalnız fikir transferiyle açıklanamayacağını belirtir. Yeni yönetim mekanizmalarının ve genişleyen iletişim ağlarının ortaya çıkardığı toplumsal dönüşümler, yeni siyasal ve kültürel tercihlerin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynar (1994, s. 18). Bu doğrultuda bazı entelektüeller Batı'yı teknik ve bilimsel gelişmeler bağlamında yorumlarken bazıları da kültürel unsurları doğrudan aktarılabilecek evrensel modeller olarak görür. Söz konusu ayrışmanın sonucu, Osmanlı düşünce hayatında uzun süre etkisini koruyan kimlik ve aidiyet tartışmalarıdır.

Batılılaşma meselesi etrafında şekillenen tartışmaların dikkate değer bir bölümü taklitçilik kavramı etrafında gelişir. Erol Güngör, kültürler arası etkileşim sürecinde dışa yansıyan unsurların daha hızlı benimsendiğini belirtir ve "Bir kültürden öbürüne en kolay ve kısa zamanda intikal eden unsurlar iletişimi (communication) en kolay olanlardır" (2003, s. 9) değerlendirmesinde bulunur. Bununla birlikte Güngör, bu unsurların kültürün kendisiyle özdeşleştirilemeyeceğini vurgulayarak, "… bunların 'kültüre ait açık ifade şekilleri'nden ibaret bulunduğu, kültürün kendisi olmadığı unutulmamalıdır. Kültür bir inançlar, bilgiler, his ve heyecanlar bütünüdür" (s. 9) tespitini yapar. Bu vurgu, modernleşmeyi biçimsel unsurlar üzerinden kavrayan anlayışlara yönelik dikkat çekici bir eleştiri sunar. Batı'nın fikrî temellerinden kopuk biçimde benimsenen yaşam tarzları, toplumsal çevre ile bireysel tercihler arasında çeşitli çatışma alanları meydana getirir. Bu sürecin belirgin sonuçları; aidiyet sorunu, kültürel kopuş ve kimlik bunalımıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanında yer verdiği aydın tipleri, bu gerilimlerin romandaki yansımaları olarak okunabilir.

Ahmet Mithat'ın aydın eleştirisi, söz konusu tarihsel ve fikrî bağlamın bir parçasıdır. Yazar, Batı karşısında savunmacı bir tavır benimsemez, buna karşılık eleştirel muhakemeden uzak taklit eğilimlerini toplumsal çözülmenin sebepleri arasında değerlendirir. Böylece romanlarında yer alan bazı karakterler modernleşmenin sağlıklı temsilcileri olarak öne çıkarken bazıları kültürel yabancılaşmanın örnekleri hâline gelir. *Jön Türk* romanındaki aydın tipi de bu yaklaşımın somut bir yansımasıdır. Eserdeki karakterler aracılığıyla modernleşmenin hangi koşullarda toplumsal gelişime katkı sunduğu ve hangi şartlarda kimlik krizine dönüştüğü sorgulanır.

2. Jön Türk Romanında Aydın Tipolojisi

Ahmet Mithat Efendi, *Jön Türk* romanında bireysel hikâyeler aracılığıyla dönemin toplumsal meselelerini tartışmaya açar. Roman kişilerinin önemli bir bölümü, belirli fikirlerin, zihniyet biçimlerinin ve toplumsal dinamiklerin temsilidir. Bu özellik, eseri

sadece bir kurmaca metin olmaktan çıkararak modernleşme tartışmalarının yürütüldüğü bir düşünce metnine dönüştürür. Yazarın olay örgüsüne müdahaleleri, karakterlerin davranışlarına ilişkin yorumları ve okuyucuyu belirli değerlendirmelere yönelten açıklamaları bu yapının temel unsurları arasındadır. İnci Enginün'ün Ahmet Mithat'ın romanlarını sosyal meseleleri merkeze alan eserler arasında değerlendirmesi de *Jön Türk*'ün bireysel hikâyeler aracılığıyla toplumsal dönüşümü tartışan yapısını destekler (2020, s. 71-76). Ahmet Mithat'ın romancılığında belirginleşen eğitici tavır, eserde de güçlü bir görünüm sergiler. Romandaki mesele, kişisel tercihlerden ziyade modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı zihinsel dönüşümlerdir. Bu nedenle karakterler, belirli toplumsal tercihlerin ve kültürel kabullerin somutlaştığı figürler niteliğindedir. Eserde yer alan aydın tipleri, Osmanlı toplumunun Batı ile kurduğu ilişkinin farklı biçimlerini yansıtır. Ahmet Mithat, modernleşme sürecini tek yönlü bir ilerleme anlatısı şeklinde sunmayıp farklı değer sistemleri arasında beliren gerilimleri romanın temel dinamiklerinden biri hâline getirir. Bu bağlamda karakterler arasındaki çatışmalar, esasen farklı dünya görüşlerinin karşı karşıya gelişini temsil eder. Kültürel aidiyet, eğitim, ahlâk, kadın meselesi ve batılılaşma gibi konular aydın tipleri üzerinden tartışılır. Böylece *Jön Türk*, belirli kişilerin hikâyesini anlatan bir roman olmanın yanında Tanzimat sonrasında şekillenen Osmanlı aydınının fikrî yapısını sorgulayan bir tartışma alanı hâline gelir.

Romanın aydın tipolojisi incelendiğinde farklı modernleşme anlayışlarının temsil edildiği görülür. Ahmet Mithat, Batı ile kurulan ilişkinin bütün biçimlerini aynı değerle ele almaz. Bazı karakterler eğitim, bilgi ve muhakeme gücü sayesinde toplumla bağlarını korurken bazıları kendi kültürel kodlarından uzaklaşarak düşünsel savrulmaların içerisine sürüklenir. Bu karşıtlık, romanın temel çatışma eksenlerinden biridir. Özellikle Nurullah ve Ceylan karakterleri iki farklı modernleşme tecrübesinin somut örnekleridir. Nurullah, bilgi ile ahlâk arasında denge kurabilen bir aydın modelini yansıtırken Ceylan ise Batı kaynaklı fikirleri eleştirel değerlendirmeye tabi tutmaksızın benimseyen bir zihniyetin görünümüdür. Dolayısıyla romanın odak noktası, modernleşmenin varlığı değil onun hangi bakış açısında anlamlandırıldığı meselesidir.

Nurullah karakteri, Ahmet Mithat'ın olumlu yaklaştığı aydın tipinin belirgin özelliklerini taşır. Hukuk eğitimi almış olması, Batı kültürüne aşinalığı ve entelektüel birikimi onu dönemin eğitimli gençleri arasında öne çıkarır. Kimliğini biçimlendiren temel referanslar ise, tarihsel ve medeniyet birikimiyle Batı'dan edindiği bilgiyi birlikte içerir. Toplumsal ve ahlâkî meseleler karşısındaki tutumu, kimlik bilincinin korunduğunu gösterir. Roman boyunca sergilediği tavırlar, bilgi ile karakter arasında-

ki ilişkinin önemine dikkat çeker. Ahmet Mithat'ın idealize ettiği aydın modeli de bu noktada belirginleşir. Yüksek eğitim düzeyi, kültürel gelişmelere açıklık ve toplumla sağlıklı ilişki kurabilme becerisi bu modeli belirleyen özelliklerdir. Bu nitelikleriyle Nurullah, eserdeki diğer bazı karakterlerin temsil ettiği fikrî savrulmalar karşısında denge ve istikrar unsurudur.

2.1. İdeal Aydın Tipinin Temsili: Ahdiye ve Nurullah

Jön Türk romanında aydın tipolojisi tek boyutlu bir yapı göstermez. Ahmet Mithat Efendi, modernleşme sürecinin ortaya çıkardığı farklı zihniyet biçimlerini karşılaştırmalı bir kurgu içerisinde ele alır. Bu çerçevede Ahdiye ve Nurullah karakterleri, kültürel kökleriyle bağını koruyan eğitim anlayışının temsilcileri olarak öne çıkar. Romanın başlangıç bölümlerinde Ahdiye'nin yetişme sürecine geniş yer ayrılması tesadüf değildir. Yazar, karakterin kişiliğini şekillendiren aile çevresini, eğitim yöntemlerini ve ahlâkî terbiyeyi ayrıntılı biçimde aktararak ilerleyen bölümlerde belirginleşecek fikrî çatışmaların zeminini hazırlar. Böylece Ahdiye, bir roman kişisinin sınırlarını aşar ve gelenek ile modernlik arasında uyum kurabilen bir modele dönüşür.

Ahdiye'nin eğitim süreci, Ahmet Mithat'ın ideal terbiye düşüncesinin temel unsurlarını yansıtır. Gazanfer Bey'in kızının eğitimine ilişkin vasiyeti, romanın fikir dünyasını belirleyen başlıca hareket noktalarından biridir. Kadınların eğitim görmesi meselesinin yoğun biçimde tartışıldığı bir dönemde Gazanfer Bey, esaret yıllarında yaşadığı tecrübenin ardından eğitim konusundaki kanaatini değiştirir ve "Allah'a yeminim olsun ki kız evladım olursa onun mükemmel bir eğitim görmesini sağlayacağım" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 9) sözünü verir. Bu ifade, kadın eğitiminin roman içerisindeki yerini açıklayan temel dayanaklardan biridir. Ahdiye'nin aldığı eğitim, dinî bilgilerle birlikte Arapça ve Farsça dersleriyle desteklenen kültürel birikimi de kapsayan bir sürecin parçasıdır. Eğitim anlayışının merkezinde ise ahlâkî disiplin yer alır. Ahmet Mithat'ın dikkat çektiği husus, bilgi ile karakter arasındaki bağın korunmasıdır.

Nurullah karakteri, Batı eğitimi almış Osmanlı aydınının olumlu örneğini oluşturur. Roman kişilerinin onun hakkındaki değerlendirmeleri, eğitim düzeyi ve entelektüel donanımı etrafında şekillenir. Nurullah'ın yetişme tarzı anlatılırken, "Müziğiyle, resmiyle bir eğitim ki adeta Avrupalı" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 20) ifadelerine yer verilmesi, karakterin modern bilgi ve sanat alanlarıyla kurduğu ilişkiye işaret eder. Bununla birlikte yazar, bu eğitim anlayışını tarihsel ve kültürel bağlarla birlikte ele alır. Nurullah hakkında yapılan değerlendirmelerde onun, "… öyle pek alafranga ailelerden hoşlanmıyormuş" (s. 21) bir genç olduğu da özellikle belirtilir. Bu ayrıntı,

Ahmet Mithat'ın modernleşme fikrini açıklayan değerli kanıtlardan biridir. Yazarın olumlu karşıladığı aydın tipi, yeni bilgi kaynaklarına açık olmakla birlikte tarihsel ve medeniyet referanslarını koruyan bir anlayışın temsilidir. Esas mesele, bilgi ve kültürü değerlendirme süzgecinden geçirebilmektir. Nurullah'ın roman içerisindeki konumu da bu yaklaşımı temsil eder.

Ahdiye ve Nurullah arasındaki ilişki, Ahmet Mithat'ın toplumsal ilerleme tasavvuruna dair veriler sunar. Her iki karakter farklı eğitim çevrelerinden gelmelerine rağmen ortak bir ahlâkî zeminde buluşur. Bu durum, yazarın modernleşmeyi kültürel kopuş ekseninde değerlendirmediğini ortaya koyar. Romanın ilerleyen bölümlerinde belirginleşen taklitçi aydın eleştirisi de aynı noktadan hareketle anlam kazanır. Ahmet Mithat açısından tartışmanın merkezinde, Batı ile temas kurulması yerine fikrî ve ahlâkî dengeyi kaybeden zihniyetlerin ortaya çıkardığı sonuçlar yer alır. Nurullah ve Ahdiye bu dengenin temsilcileri olarak kurgulanırken diğer bazı karakterler, söz konusu dengenin kaybıyla beliren savrulmaların örnekleri hâline gelir.

2.2. Taklitçi Aydın Kimliğinin Temsili Olarak Ceylan

Jön Türk romanında taklitçi aydın tipinin en belirgin örneği Ceylan karakteridir. Ahmet Mithat Efendi, bu karakter aracılığıyla Batı düşüncesinin hızlı ve yüzeysel biçimde benimsenmesinin yol açtığı zihinsel ve ahlâkî savrulmaları somutlaştırır. Dikkat çekici olan husus, Ceylan'ın bilgisiz veya eğitimsiz bir kişi şeklinde kurgulanmamış olmasıdır. Aksine Ahmet Mithat, onun kadın meseleleri üzerine geniş bir okuma birikimine sahip bulunduğunu özellikle vurgular. Avrupa kaynaklı eserlerle kurduğu yoğun ilişki, karakterin zihinsel dünyasının başlıca belirleyicilerindendir. Kadın hakları, feminizm ve bireysel özgürlük konularına gösterdiği ilgi, dönemin birçok kadın karakterinden farklı bir konuma yerleştirir. Ahmet Mithat'ın tartışmasının odağında, edinilen bilginin hangi düşünme biçimi içerisinde anlam kazandığı yer alır. Ceylan'ın okudukları, yaşadığı toplumu anlamaya yönelik bir değerlendirme oluşturmayıp zamanla tarihsel ve kültürel referanslarıyla kurduğu bağ zayıflar.

Ceylan'ın düşünce dünyasının merkezinde Batı kaynaklı bireysel özgürlük anlayışı bulunur. Kadının toplumsal konumu, evlilik kurumu ve bireysel tercihlerin sınırları konusunda ileri sürdüğü görüşler, dönemin Osmanlı toplumunda yaygın kabul gören değerlerle çatışma içerisindedir. Bu anlayışın en açık işaretlerinden biri Nurullah'a yönelttiği, "Gözlerinizi yalnız Doğuya dikip oradan ayırmayacağınıza biraz da Batıya çevirseniz ya" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 52) sözleridir. Bu ifade, modernleşmeyi farklı medeniyet tecrübelerinin karşılaştırılması şeklinde kavrayan

bir bakıştan ziyade, Batı'yı merkez alan bir düşünce zihniyetini yansıtır. Hilmi Ziya Ülken'in, "Uygarlık sürekli bir yürüyüştür (...) Uluslar kendi getirdiklerini bu oluşa katmazlarsa hiçbir şey yapmış olmazlar" (1992, s. 9) değerlendirmesi, kültürel gelişimin dışarıdan aktarılan unsurların yeniden üretilmesiyle gerçekleştiğini vurgular. Ceylan, farklı toplumsal tecrübeleri karşılaştıran bir değerlendirme yetisinden yoksundur. Batı'da üretilen fikirleri doğrudan meşruiyet ölçütü olarak benimser. Böylece modernleşme, fikrî bir dönüşümden çok yüzeysel bir taklit görünümü kazanır.

Nurullah ile Ceylan arasındaki ilişki de bu zihniyet farklılığını görünür kılan önemli anlatı unsurlarındandır. Ceylan'ın, "… sizi kafama denk buldum. Açıkça söylüyorum. Sevdim" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 51) sözleriyle duygularını doğrudan ifade etmesi, dönemin toplumsal normları bakımından sıra dışı bir tavırdır. Roman boyunca ilişkiler konusunda bireysel arzular belirleyici bir konum kazanırken Nurullah toplumsal sorumluluk ve ahlâkî meşruiyet meselelerini önceler. İki karakter arasındaki mektuplaşmalarda bu karşıtlık daha belirginleşir. Ceylan, aşk ve metres hayatının seçkin çevrelerde olağan karşılandığını ileri sürerken Nurullah, bu yaşam biçiminin Osmanlı toplumunun kültürel yapısıyla bağdaşmadığını vurgular. Dolayısıyla romanın temel çatışması gelenek ile modernlik arasında kurulmayarak eleştirel modernleşme ile taklitçi modernleşme anlayışı arasında şekillenir.

Ceylan'ın yaşadığı dönüşüm zamanla bir aidiyet krizine ve meşruiyet sorununa evrilir. Avrupa kaynaklı fikirleri benimserken toplumsal gerçekliği göz ardı eden karakter, duygusal hayal kırıklıklarının ardından intikam duygusunun etkisi altına girer. Nurullah'ın tutuklanmasına zemin hazırlayan girişimlerde bulunması ve bu süreçte siyasî mekanizmaları devreye sokması, bireysel arzuların ideolojik söylemlerin önüne geçtiğini gösterir. Ahmet Mithat'ın çizdiği tabloya göre Ceylan, başlangıçta özgürleşme söylemiyle ortaya çıkan bir karakter iken süreç içerisinde düşüncelerinde tutarsızlaşır. Bu nedenle karakter, Tanzimat sonrası aydın tipinde görülen bilgi sistemleriyle kurduğu bağın zayıflamasının sembolik örneklerinden biri hâline gelir. Batı'yı temsil ettiğini düşünen bilinç, sonunda ne ait olduğu toplumsal zeminde karşılık bulabilir ne de savunduğu değerleri tutarlı bir yaşam pratiğine dönüştürebilir. Romanın taklitçi aydın eleştirisi de tam bu noktada keskinleşir.

3. Taklitçi Aydın ve Epistemik Kopuş

Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanında geliştirdiği aydın eleştirisinde, bilginin toplumsal ve tarihsel bağlamla kurduğu ilişki yer alır. Ceylan karakteri, dönemin eğitimli ve kültürel sermayesi yüksek bireylerinden biridir. Fransızca bilmesi,

Avrupa düşüncesini takip etmesi ve kadın hakları üzerine kapsamlı okumalar yapması bu niteliği açıkça ortaya koyar. Nitekim Ahmet Mithat, Ceylan'ın zihinsel kaynaklarını açıklarken, "Babasının mensup olduğu çevredeki Fransız kadınlarından aldığı ilk mayayı Fransızca kitaplardan okuduklarını ilerletmiş olan Ceylan hanım" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 79) ifadelerini kullanır. Aynı bölümde yazar, karakterin bilgi düzeyini vurgulayarak, "Eğer Ceylan Avrupa'da bulunsa da bir konferansta şu bilgi ve malumatını ortaya koysaydı feminizm ve sosyalizm meselesinde adeta liderler gibi alkışlanırdı" (s. 80) değerlendirmesinde bulunur. Bu ifadeler, Ceylan'ın bilgisiz bir karakter olmadığını aksine Batı kaynaklı düşüncelerle yoğun biçimde beslenen bir aydını temsil ettiğini gösterir. Buna rağmen karakterin fikrî gelişimi, yaşadığı toplumsal çevreyi tarihsel ve kültürel bağlamı içinde değerlendiren bir muhakemeden uzaklaşır. Düşünsel birikim ile hayat tecrübesi arasındaki ilişkinin zayıflaması, Ahmet Mithat'ın dikkat çektiği temel meselelerden biridir. Ceylan'ın yaşadığı kriz, cehaletten kaynaklanmaktan ziyade bilgi ile aidiyet arasındaki bağın aşınmasının sonucudur. Romanın fikrî eksenini belirleyen temel kırılma noktası da bu ilişki kaybıdır.

Ceylan'ın yaşadığı zihinsel kırılma, epistemik kopuş kavramı çerçevesinde değerlendirilmeye elverişlidir. Epistemik kopuş, bireyin dünyayı anlamlandırırken başvurduğu bilgi sistemleri ile içinde bulunduğu toplum arasındaki uyumun zayıflaması anlamına gelir. Ceylan'ın referanslarının büyük bölümü Avrupa kaynaklıdır. Kadın hakları, evlilik kurumu ve bireysel özgürlük gibi konulara ilişkin görüşlerinin dayandığı zemin de aynı kaynaklardır. Ancak söz konusu fikirler, Osmanlı toplumunun tarihsel ve kültürel şartlarıyla ilişki kurulmadan benimsenir. Nurullah ile yaptığı tartışmalarda Avrupa ve Amerika'yı ilerlemenin mutlak ölçütü olarak sunması bu yaklaşımın belirgin örneklerinden biridir. Ahmet Mithat'ın dikkat çektiği husus, Batı düşüncesinin öğrenilmesi değildir. Ahmet Mithat'ın tartışmaya açtığı temel sorun ise farklı medeniyet tecrübelerinin eleştirel değerlendirmeden geçirilmeden aktarılmasıdır. Ahmet Mithat, Beşir Fuad'ın zihin dünyasını değerlendirirken Avrupa kaynaklı düşünce sistemlerinin sorgulanmaksızın benimsenmesine dikkat çekmekte ve "Hikemiyatla da iştigali vardıysa da mucib-i helâki olan bu hikemiyattan yalnız Materyalizm hikmet-i cedîdesini tercih ederek onunla iştigal edip şu iştigalini itmam için felsefeyi üssü'l-esasından tetkike girişmemiştir" (Ahmet Midhat Efendi, 2017, s. 27) ifadelerini kullanır. Bu değerlendirme, Ahmet Mithat'ın Batı düşüncesine yaklaşımının özeti niteliğindedir. Ceylan'ın temsil ettiği bilinç biçimi de benzer bir yaklaşımdan beslenir. Avrupa kaynaklı fikirleri eleştirel bir süzgeçten geçirememesi, karakterin temel açmazı olur. Sonuçta görünen tablo, bilgi üreten bir özne konumundan uzaklaşmış ve hazır düşünce kalıplarına bağımlı hâle gelmiş bir zihniyettir.

Roman boyunca dikkat çeken bir başka özellik, Ceylan'ın özgürlük anlayışının zamanla toplumsal sorumluluk fikrinden uzaklaşmasıdır. Karakterin düşünce dünyasının başlangıcında kadın hakları ve bireysel tercih özgürlüğü yer alır. Süreç ilerledikçe aynı söylem, kişisel arzuların meşrulaştırılmasına hizmet eden bir araca dönüşür. Evlilik dışı ilişkilere yönelik yaklaşımı ve sosyete hayatını örnek göstererek bu yaşam biçimlerini olağanlaştırma çabası, modernleşmeyi ahlâkî ve toplumsal bağlamından kopuk biçimde değerlendirdiğinin işaretidir. Böyle bir perspektifin sonucu, bireysel özgürlük ile bireysel keyfiyet arasındaki sınırın belirsizleşmesidir. Ahmet Mithat'ın eleştirisinin yoğunlaştığı husus da bu anlayıştır. Modernleşmeden beklenen sonuç, bireyin zihinsel gelişimini toplumsal sorumluluk bilinciyle birlikte ilerletmesidir. Ceylan ise özgürlük fikrini bir muhakeme alanına dönüştürmeyip onu kişisel isteklerin meşrulaştırılmasına indirger. Bu durum, karakterin fikrî tutumundaki temel kırılma noktalarından biridir.

Epistemik kopuşun ortaya çıkardığı sonuçlardan biri de aidiyet krizidir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ceylan'ın ne geleneksel kültüre ne de savunduğu modern değerlere tam manasıyla yerleşebildiği görülür. Ahmet Mithat'ın düşünce dünyasında aidiyet meselesi, toplumsal bütünlüğün ve medeniyet tasavvurunun temel unsurlarından biridir. Yazar, cehaletin meydana getirdiği çözülmeyi anlatırken, "Millet selâmetinin ise â'sâr-ı hibre içinde cehâlet ol kadar yakasını aldı ki medeniyeti esas medeniyeti değil âdetâ kendilerini kayb ettiler. Her 'aşiret-i 'âlem yalnız kendi bulundukları ufuktan ibârettir fikrine düşüp aksây-ı Hind'de bulunan bir Müslümân Bosna'daki karındâşını tanımak değil yanı başındaki diğer 'aşîreti tanımamak derecesine geldiler" (Ahmet Mithat Efendi, 1872, s. 3) ifadelerini kullanır. Bu değerlendirme, bireyin kendi kültürel çevresiyle kurduğu bağın zayıflamasını doğrudan medeniyet kriziyle ilişkilendirir. *Jön Türk* romanında Ceylan'ın yaşadığı yabancılaşmanın kaynağı da aynıdır. Avrupa kaynaklı fikirleri benimserken toplumla arasındaki mesafe giderek açılır. Bunun sonucu, kendi kültüründen uzaklaşan ve savunduğu düşüncelerin toplumsal karşılığını kaybeden bir bilinç durumudur. Nurullah'a karşı geliştirdiği tavır, duygusal hayal kırıklıklarının ardından intikam arzusuna dönüşür. Onu tutuklatmaya yönelik girişimleri ise bireysel kırgınlıklarla siyasî ve ideolojik araçların iç içe geçtiği bir tablonun örneğidir. Böylece başlangıçta özgürleşme iddiasıyla hareket eden karakterin ulaştığı nokta, zihinsel tutarlılığını yitirmiş bir bilinç hâlidir.

3.1. Nurullah ve Ceylan Karşıtlığı Üzerinden İki Farklı Modernleşme Tasavvuru

Jön Türk romanının kurgusu, Nurullah ve Ceylan karakterleri arasındaki karşıtlık üzerine inşa edilir. Ahmet Mithat Efendi, bu iki karakter aracılığıyla modernleş-

me sürecinde tezahür eden farklı zihniyet biçimlerini belirginleştirir. Söz konusu karşıtlık, Batı ile kurulan ilişkinin niteliğinden doğan iki farklı modernleşme anlayışına dayanır. Dolayısıyla Nurullah ve Ceylan, iki farklı modernleşme çizgisinin temsilcileridir. Bir tarafta yeni bilgi kaynaklarına açık olmakla birlikte kendi kültürünü koruyan bir bilinç diğer tarafta ise Batı düşüncesini sorgulamadan benimseyen bir bakış açısı bulunur. Ahmet Mithat'ın ideal aydın tasavvuru da bu karşıtlık üzerinden şekillenir.

Nurullah'ın temsil ettiği modernleşme düşüncesi, seçici ve eleştirel bir nitelik taşır. Hukuk eğitimi almış olması, Batı kültürüne aşina bulunması ve entelektüel gelişime önem vermesi, onun geleneksel dünyanın sınırları içinde kalan bir karakter olmadığını ortaya koyar. Bununla birlikte Nurullah, yeni fikirleri değerlendirirken toplumsal yapıyı ve kültürel şartları göz önünde bulundurur. Kadın hakları ve feminizm konusundaki değerlendirmelerinde Avrupa kaynaklarını İslâm düşüncesiyle birlikte ele alması da bu tutumun yansımasıdır. Bu doğrultuda, "… medeniyetin bu büyük sorununun Avrupalıların diliyle bizim için ne kadar müthiş ve tehlikeli olacağını çoktan kestirmiştir" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 130). Kadın hakları, evlilik ve aile kurumu gibi meselelerde kesin hükümler vermekten kaçınması, tarihsel ve toplumsal şartları dikkate alan yaklaşımının bir sonucudur. Yazar açısından belirleyici olan değişimin kendisinden çok dayandığı zihinsel temellerdir.

Ceylan'ın benimsediği modernleşme anlayışı ise farklı bir bakış açısına sahiptir. Avrupa düşüncesi ve feminist literatürle kurduğu ilişki, onu dönemin birçok kadın karakterinden ayıran temel özelliklerden biridir. Buna karşılık karakterin fikrî gelişimi, eleştirel bir değerlendirme niteliği kazanmak yerine aktarılan fikirlerin benimsenmesi temelinde gelişir. Avrupa'da beliren fikirler, toplumsal şartlar ve tarihsel farklılıklar dikkate alınmaksızın evrensel doğrular olarak benimsenir. Nitekim Ahmet Mithat, Ceylan'ın düşünce dünyasını aktarırken, "Fransızca olarak kadın sorunlarına dair yazılanların hemen tümünü okumuştur. Her neyi okumuş ise onu bizim ülkemizdeki hallere uyarlamıştır" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 90) ifadelerine yer verir. Bu nedenle Ceylan'ın söyleminde Batı, ulaşılması gereken mutlak bir medeniyet modeli niteliği kazanır. Kadın hakları, toplumsal ilerleme ve medeniyet anlayışına ilişkin değerlendirmelerinde Batı'yı temel referans noktası olarak benimser. Ahmet Mithat'ın eleştirisinin odak noktası da bu yaklaşımdır. Fikrî aktarım sürecinin kültürel ve tarihsel şartlardan bağımsız biçimde gerçekleşmesi, taklitçi bir zihniyetin oluşumuna zemin hazırlayan bir işleyiş ortaya çıkarır. Ceylan'ın yaşadığı çatışmalar ise bu zihniyetin bireysel düzeydeki yansımalarıdır.

Romanın sonunda görülen tablo, Ahmet Mithat'ın modernleşme konusundaki yaklaşımını açık biçimde ortaya koyar. Nurullah'ın çizgisi; istikrar, denge ve toplumsal aidiyet ile ilişkilendirilirken Ceylan'ın temsil ettiği çizgi; kimlik bunalımı, kültürel kopuş ve fikrî savrulma ile özdeşleşir. Böylece Ahmet Mithat, modernleşme sürecinde açığa çıkan aydın tiplerini ahlâkî ölçütlere göre değil bilgi ile toplum arasındaki ilişkinin niteliğine göre değerlendirir. Bu yaklaşım, Ahmet Mithat'ın dönemin modernleşme tartışmaları içerisindeki özgün konumunun da göstergesidir.

3.2. Feminizm, *Mariage Libre* ve Kültürel Aktarım Sorunu

Ceylan karakterinin düşünsel dünyasını şekillendiren temel unsurlardan biri feminizm tartışmalarıdır. Roman boyunca kadın hakları, bireysel özgürlük ve evlilik kurumuna ilişkin görüşlerini büyük ölçüde Avrupa kaynaklı fikirler doğrultusunda geliştirir. Bu yönelim, kadın haklarını tarihsel ve toplumsal şartlardan bağımsız, evrensel bir özgürleşme söylemi olarak değerlendirmesine yol açar. Ceylan, feminizmi "Avrupa kadınlarını öteden beri uğradıkları bir boyun eğmeden, ezilmekten kurtarıp insan haklarına ve medeniyete layık ve ulaşmak için yapılan yürekli mücadeleden ibarettir" (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 76) sözleriyle tanımlar. Bu yaklaşım, Ahmet Mithat Efendi'nin kadın eğitimi ve bilgi edinme sürecine bakışını ortaya koyarken Batı kaynaklı fikirlerin Osmanlı toplumunun tarihsel ve kültürel şartları gözetilmeden benimsenmesini sorgular.

Romanın tartışma alanlarından biri de *mariage libre* (Ahmet Mithat Efendi, 2011, s. 58) anlayışıdır. Ceylan'ın savunduğu serbest evlilik düşüncesi, bireysel tercihlerin geleneksel aile yapısından bağımsız biçimde düzenlenebileceği varsayımına dayanır. Bu görüş, dönemin Avrupa toplumlarında ortaya çıkan bazı tercihlerin Osmanlı toplumsal yapısına aktarılma girişimidir. Ceylan, aşk ilişkilerini ve evlilik kurumunu bireysel özgürlüğün bir uzantısı olarak değerlendirir. Nitekim Nurullah'a, "Bir genç kız sana diyor ki şu kardeşçe ilişkiyi, şu gayri tabii halinden çıkaralım. Normal bir hale koyalım. Birbirimizi seviyoruz. Muhabbetimizden istifade edelim." (s. 62) sözleriyle seslenmesi, evlilik öncesi kadın-erkek ilişkisini bireysel irade temelinde yeniden tanımlama çabasının açık bir ifadesidir. Nurullah ise bu düşüncenin Osmanlı toplumunun kültürel ve ahlâkî yapısıyla bağdaşmadığını savunur. Yazarın aktardığı mektuplarda Ceylan, sosyete çevrelerinde yaşanan ilişkileri örnek göstererek görüşlerini meşrulaştırmaya çalışırken Nurullah, bu yaşam tarzının toplumsal sonuçlarına dikkat çeker. Böylece roman, evlilik kurumuna ilişkin tartışmayı farklı medeniyet tasavvurlarının karşı karşıya geldiği bir düşünce alanına dönüştürür.

Kadın hakları meselesi de bu tartışmaların merkezindeki konulardan biridir. Tanzimat sonrasında kadınların eğitimi, aile içerisindeki konumu ve toplumsal hayata katılımı etrafında şekillenen tartışmalar, Osmanlı modernleşmesinin temel gündemlerinden biri hâline gelir. Orhan Okay, "Osmanlı toplumunda kadının bir problem olarak ortaya çıkışı Tanzimat'la beraberdir" (1991, s. 159) tespitinde bulunarak kadın meselesinin modernleşme süreciyle birlikte yeni bir görünürlük kazandığına dikkat çeker. Kadının toplumsal konumu, bu dönemde yalnız aile kurumunun sınırları içinde değerlendirilen bir mesele olmaktan çıkar; eğitim, hukuk ve toplumsal statü tartışmalarının merkezindeki konulardan biri hâline gelir. Ceylan karakteri de bu dönüşümün roman içerisindeki temsilidir. Mevcut toplumsal düzen içerisinde kadınların ikinci planda bırakıldığını savunur ve Batı'da yükselen feminist hareketleri esas alır. Kadının evlilik sonrasında hukukî ve ekonomik bağımsızlığını kaybettiğini ileri sürmesi, toplumsal yapıya yönelttiği eleştirinin tezahürlerinden biridir. Ahmet Mithat, bu eleştirilerin belirli yönlerine haklılık payı tanır. Romanın çeşitli bölümlerinde kadın eğitiminin gerekliliği ve kadınların toplumsal hayata daha etkin katılması gerektiği düşüncesini de savunur. Bununla birlikte kadın hakları söyleminin toplumsal gerçeklikten kopuk biçimde yorumlanmasını problemli bulur. Dolayısıyla feminizm meselesi, romanda medeniyet aktarımı sorunu bağlamında değerlendirilir. Ahmet Mithat'ın kadın meselesine bakışı, farklı toplumların tarihsel ve kültürel şartlarını birlikte dikkate alan bir anlayış üzerine kuruludur. Yazarın dikkat çektiği temel husus, farklı toplumların tarihsel ve medeniyet tecrübelerinin göz ardı edilmemesidir. Tanpınar'ın ifadesiyle Ahmet Mithat, "Hıristiyan dünyası ve Avrupa ahlâkı karşısında daima saf ve Avrupa kültürüyle muvazeneli şekilde aydınlanmış yerli ahlâkın ve örfün müdafii olacaktır" (2012, s. 424). Bu değerlendirme, farklı toplumların tarihsel ve medeniyet tecrübelerini birlikte dikkate alan bir aktarımı ortaya koyar. Bu nedenle romanlarında Osmanlı terbiyesiyle yetişen kadın karakterleri ahlâk, sadakat ve iffet kavramları etrafında kurgularken Doğu toplumlarına ilişkin olumlu örneklere de yer verir. Nitekim *Hayret* romanında Amerikalı Sarpson'un ağzından aktarılan, "İffet hususunda Hintliler bizim Avrupalılara asla nakıs değildirler" (Ahmet Midhat Efendi, 2000, s. 93) ifadeleri de yazarın ahlâkî değerleri yalnız Batı merkezli bir perspektifle değerlendirmediğini ortaya koyar.

Ceylan'ın yaşadığı dönüşüm de Ahmet Mithat'ın kültürel aktarım konusundaki kaygılarının somutlaşmış biçimidir. Karakter, Avrupa düşüncesinden devraldığı kavramları yaşadığı toplumun tarihsel şartlarıyla ilişkilendiremediği için zamanla zihinsel bir çıkmazın içine sürüklenir. Feminizm, bireysel özgürlük ve evlilik gibi meseleler başlangıçta teorik bir tartışma alanı oluştururken süreç ilerledikçe kişisel arzuların ve

duygusal kırılmaların belirlediği bir zemine dönüşür. Böylece Ahmet Mithat, Batı kaynaklı fikirlerin öğrenilmesine karşı çıkmayarak bu fikirlerin tarihsel şartlardan bağımsız biçimde kullanılmasının doğurabileceği sonuçlara dikkat çeker. *Jön Türk* romanındaki taklitçi aydın eleştirisinin önemli boyutlarından biri de budur. Sorunun odağında, bilgiyi anlamlandırma ve yaşanılan toplumla ilişkilendirme biçimi yer alır.

4. Ahmet Mithat Efendi'nin Aydın Eleştirisinin Modernleşme Tartışmaları İçindeki Yeri

Jön Türk romanında ortaya konulan aydın eleştirisi, Tanzimat sonrasında şekillenen modernleşme tartışmalarının edebî alandaki yansımalarından biridir. Tanpınar, romanın yapısını değerlendirirken, "… Jön Türk'te bu kozmopolitizm, macera romanının esas unsurlarından biri olan kadın kini ve intikamı, yerli yaşayışla Avrupalılık, eski örfler -meselâ kitabın başındaki düğün ve gelin hazırlama hikâyesi- ve Avrupa bilgisi hep bir arada toplanır" (2012, s. 424) der. Bu değerlendirme, eserin sadece bir aşk ve intikam hikâyesinden ibaret olmadığını; yerli hayat, batılı bilgi, kadın meselesi ve aktarım sorununu aynı anlatı düzleminde buluşturduğunu gösterir. Ahmet Mithat Efendi'nin eleştirdiği husus, Batı medeniyetinin kendisi değildir. Roman boyunca bilim, eğitim ve zihinsel gelişim olumlu değerler olarak sunulur. Nurullah karakterinin aldığı eğitim ve sahip olduğu kültürel birikim, bu yaklaşımı açık biçimde yansıtır. Asıl tartışma, bu dönüşümün hangi yöntem ve zihniyetle gerçekleştirileceğidir.

Romanın ortaya koyduğu bulgular, Şerif Mardin'in Osmanlı modernleşmesine ilişkin değerlendirmeleriyle birlikte düşünüldüğünde daha geniş bir anlam kazanır. Mardin'e göre Tanzimat sonrasında Batı, Osmanlı için giderek genel bir model hâline gelir ve "Osmanlı İmparatorluğu için Batı'nın genel bir 'model' olarak kullanılmasına dayanan 'düzeltme' (tanzimat) teklifleri de buradan kaynaklanmıştır" (1991, s. 13). Mardin'in bu değerlendirmesi, modernleşmenin kurumsal dönüşümün yanı sıra zihniyet değişimi anlamına geldiğini de gösterir. Bu değişim süreci, toplumun kültürüyle kurduğu ilişkinin etkisi altında farklı gerilim alanları üretir. Ceylan karakteri, bu gerilimin romandaki temsilidir. Avrupa kaynaklı fikirleri büyük bir istekle benimser, düşünce dünyasını da yaşadığı toplumun tarihsel ve kültürel şartlarından çok Batı kaynaklı referanslar biçimlendirir. Bunun sonucu, iki farklı dünya arasında sıkışmış bir bilinç hâlidir. Romanın dramatik çatışmasının temel kaynağı da bu gerilimdir. Ahmet Mithat'ın aydın eleştirisi ise bireysel ahlâk tartışmasının sınırlarını aşarak modernleşme deneyiminin doğurduğu zihinsel kırılmalara odaklanır.

Erol Güngör'ün kültür değişmesine ilişkin değerlendirmeleri, *Jön Türk* roma-

nının düşünsel arka planını açıklayan değerli bakış açılarından biridir. Güngör, batılılaşma sürecinin teknik ve kurumsal yeniliklerin aktarımıyla sınırlı kalmadığını, medeniyet değerlerinin benimsenmesi meselesini de beraberinde getirdiğini vurgular. Nitekim "… Batı dünyasının medeni gelişmelerini taklid ederken, onların sosyal ve kültürel özelliklerini de benimseyecek miydik?" (2003, s. 5) sorusunu yöneltir. Bu soru, değişimin hangi sınırlar içerisinde gerçekleşeceği tartışmasını da gündeme taşır. *Jön Türk* romanında karşılaşılan sorunların önemli bir bölümü bu tartışmayla ilişkilidir. Ceylan'ın temsil ettiği zihniyet, kültürel dönüşümü toplumsal tecrübeden bağımsız bir aktarım süreci olarak görür. Nurullah ise yeni fikirlerle geleneksel değerler arasında denge kurmaya çalışır. Ahmet Mithat'ın olumlu ve olumsuz karakterleri bu doğrultuda konumlandırması bilinçli bir tercihtir. Romanın temel düşüncesi, tarihsel ve toplumsal bağlamı gözeten bir modernleşme anlayışıdır. Bu çerçevede toplumsal gerçeklikten kopuk biçimde yürütülen modernleşme girişimlerinin çeşitli krizler üretebileceğine dikkat çeker.

Ahmet Mithat'ın yaklaşımını mutlak bir muhafazakârlık olarak değerlendirmek de eksik kalır. Kadın eğitimi, bilimsel gelişme ve toplumsal ilerleme gibi konularda yenilikçi bir tavır benimser. Ahdiye'nin *eğitimine verilen önem ile Nurullah'ın entelektüel birikimi, bu yaklaşımın romandaki somut örnekleridir. Buna karşılık fikrî aktarım süreçlerinde eleştirel muhakemenin gerekliliğini sürekli vurgular. Bu noktada Jön Türk*, batılılaşmaya karşı yazılmış bir roman değil modernleşmenin yöntemi üzerine kurulmuş bir sorgulama metnidir. Taklitçi aydın eleştirisi de bu sorgulamanın merkezindedir. Romanın ortaya koyduğu temel düşünce, toplumsal gerçeklikle bağ kuramayan bilgi biçimlerinin bireyi kimlik bunalımına sürükleyebileceğidir.

Sonuç ve Öneriler

Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* romanında geliştirdiği aydın eleştirisi, bilginin toplumsal ve tarihsel bağlamından kopuk biçimde benimsenmesini temel bir sorun olarak ele alır. Romanın temel çatışması da Batı ile kurulan ilişkinin niteliği etrafında şekillenir. Ceylan karakteri, bilgi ile kültürel bağlam arasındaki ilişkinin zayıflamasını somutlaştırır. Nurullah ise eleştirel muhakemeyi tarihsel ve medeniyet referanslarıyla birleştiren ideal aydın tipini yansıtır. Böylece *Jön Türk*, modernleşmeyi iki farklı aydın modeli üzerinden tartışan bir düşünce metni niteliği kazanır.

Çalışma**,** *Jön Türk* romanındaki aydın eleştirisini epistemik kopuş, kültürel yabancılaşma ve aidiyet sorunu kavramları çerçevesinde değerlendirerek Ahmet Mithat'ın modernleşme anlayışını bilgi ile toplumsal bağlam arasındaki ilişki üzerinden

yeniden yorumlar. Bu doğrultuda roman, modernleşmenin siyasal ve kurumsal boyutlarının yanı sıra bilgi, kimlik ve kültürel aktarım meselelerini tartışan bir düşünce metni olarak ele alınır. Ayrıca Ahmet Mithat'ın Batı karşısındaki tavrının, modernleşmeye yönelik kategorik bir karşı çıkıştan ziyade Batı kaynaklı bilginin tarihsel ve kültürel şartlar gözetilerek eleştirel biçimde değerlendirilmesi gerektiği düşüncesine dayandığı gösterilir. Tanpınar, Mardin, Berkes, Ülken, Güngör ve Okay'ın modernleşmeye ilişkin değerlendirmeleriyle birlikte yürütülen bu okuma, romanın dayandığı zihniyeti daha geniş bir kuramsal çerçevede açıklarken *Jön Türk*'ün Osmanlı modernleşmesi, Türk düşünce tarihi ve Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları bakımından yeniden değerlendirilmesine de katkı sağlar. Bununla birlikte araştırma, Jön Türk romanıyla sınırlandırılmış; Ahmet Mithat'ın diğer eserleri, dönemin süreli yayınları, siyasal tartışmaları ve çağdaş edebî metinleri karşılaştırmalı olarak inceleme kapsamına alınmamıştır. Bu sınırlılık, romanın dönemin entelektüel atmosferi içindeki yerinin daha geniş bir perspektiften değerlendirilmesini sınırlandırır.

Gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalarda Ahmet Mithat'ın modernleşme anlayışının kültürel aktarım, bilgi sosyolojisi ve kimlik inşası kuramları çerçevesinde disiplinler arası bir yaklaşımla yeniden değerlendirilmesi; ayrıca Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemi düşünce metinleriyle birlikte incelenmesi, Osmanlı aydınının zihinsel dönüşümüne ilişkin daha kapsamlı yorumların geliştirilmesine katkı sağlayabilir. Bu doğrultuda yapılacak çalışmalar, Ahmet Mithat'ın düşünce dünyasının daha geniş bir kuramsal çerçevede ele alınmasına katkı sağlarken Türk modernleşmesi tartışmalarının edebî metinler üzerinden yeniden yorumlanmasına da yeni açılımlar kazandırabilir.

Kaynakça

Ahmet Midhat Efendi. (1872). *İttihâd-ı İslâm*. *Bedir, 8*, 2–3.

Ahmet Midhat Efendi. (2011). *Jön Türk* (M. Karataş, Haz.). Turna Yayınları.

Ahmet Midhat Efendi. (2017). *Beşir Fuad* (B. Dervişcemaloğlu, Haz.). Dergâh Yayınları.

Berkes, N. (2012). *Türkiye'de çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.

Enginün, İ. (2020). *Yeni Türk edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839–1923)*. Dergâh Yayınları.

Güngör, E. (2003). *Kültür değişmesi ve milliyetçilik*. Hisar Kültür Yayınları.

Mardin, Ş. (1991). *Türk modernleşmesi* (Makaleler 4). İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (1994). *Jön Türklerin siyasi fikirleri (1895–1908)*. İletişim Yayınları.

Okay, O. (1991). *Batı medeniyeti karşısında Ahmet Midhat Efendi*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Okay, O. (2016). *Batılılaşma devri Türk edebiyatı*. Dergâh Yayınları.

Tanpınar, A. H. (2012). *On dokuzuncu asır Türk edebiyatı tarihi*. Dergâh Yayınları.

Ülken, H. Z. (1992). *Türkiye'de çağdaş düşünce tarihi*. Ülken Yayınları.

İRAQ-TÜRKMAN LƏHCƏSİ VƏ AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ İŞLƏNƏN BƏZİ FRAZEOLOGİZMLƏRİN MÜQAYİSƏSİ

Zibeydə Rafiq qızı Quliyeva*

Xülasə

Bu məqalədə xalqın inkişaf tarixinin, dünyagörüşünün, inanclarının və yaşadığı coğrafiyanın onun dilinə necə təsir etdiyi və frazeoloji birləşmələrdə bunun necə təzahür olunduğu araşdırılmışdır. Frazeoloji birləşmələrin özünəxas xüsusiyyətləri olduğu üçün hər bir dil qrupunda fərqli nümunələrinə rast gəlmək olur. Lakin bəzi dillərdə təsadüf edilən frazeologizm oxşarlığı və ya ortaqlığı bu dillərin tarixən əlaqəsinin olduğunu və yaxud xalqların ortaq düşüncə tərzinə malik olduğunu düşünməyə əsas verir. Bu baxımdan iraq-türkmanlarının işlətdiyi bir çox frazeologizmlər eyniylə bizim dilimizdə də işlədilməkdədir. Lakin bu heç də bütün frazeoloji sistemə aid edilə bilməz çünki bəzi fərqli nümunələrə də rast gəlmək mümkündür.

Açar sözlər: frazeologizmlər, iraq-türkman ləhcəsi, ortaq ifadələr, fərqli nümunələr

* AMEA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu, disserant, Azərbaycan Memarlıq və İnşaat Universiteti, müəllim, Zibeyde-quliyeva-90@mail.ru, https://orcid.org/0009-0006-5150-5270

COMPARISON OF SOME PHRASEOLOGISMS USED IN THE IRAQI-TURKMAN DAALECT AND THE AZERBAIJAN LANGUAGE

Abstact

This article examines how the history of the development of a people, their worldview, beliefs and the geography in which they live affect their language and how this is manifested in phraseological units. Since phraseological units have their own characteristics, different examples can be found in each language group. However, the similarity or commonality of phraseological units encountered in some languages gives reason to think that these languages are historically related or that the peoples have a common way of thinking. In this regard, many phraseological units used by the Iraqi-Turkmens are also used in our language. However, this cannot be attributed to the entire phraseological system, because it is also possible to find some different examples.

Keywords: phraseologisms, Iraqi-Turkmen dialect, common expressions, different examples

GİRİŞ

Dil cəmiyyətin ayrılmaz bir parçasıdır. Hər hansı bir xalqın varlığını davam etdirməsinin əsas şərtlərindən biri onun dilidir. Dil insan cəmiyyəti ilə birlikdə yaşayır, inkişaf edir, köhnəlir, yenilənir, insan hisslərinə, düşüncələrinə, xalqların əlaqələrinə, qarşılıqlı ünsiyyətə can verir. Bu baxımdan insan həyatının əsas elementidir. İlk olaraq ünsiyyət vasitəsi rolunu oynayan dil daha sonra müxtəlif funksiyalar daşımağa başlamış və nəhayət insanlarla birlikdə dəyişən, qloballaşan dünyanın əsas parçasına çevrilmişdir.

Məlumdur ki, bir çox dilçi alimlər müasir dövrdə mövcud olan bəzi dillərin mənşəcə eyni kökdən gəlməsi ideyasını irəli sürməkdədir. Belə ki, ilk insan cəmiyyəti yarandıqda dil məvhumu sadəcə səslərdən ibarət olmuş, müxtəlif işarələr və səslərlə ünsiyyət qurulmağa çalışılmışdır. Cəmiyyət inkişaf etdikcə, ünsiyyətin əhatə dairəsi də genişlənmiş və dilin imkanları da zamanla inkişaf etmişdir, yeni formalar yaranmışdır. Bu da onu göstərir ki, bütün dillər ən qədim zamanlarda vahid bir dilin hissələri olmuşdur. İstənilən dilin tarixində onun ayrıldığı mənbə dil bilavasitə iştirak edir. Və bu iştirak tədricən baş vermiş dəyişmə-yayınmaların yaratdığı özünəməxsus mühitdə baş verir ki, dilləri ümumi əcdadlarından fərqləndirən də həmin dəyişmə-yayınmalardır. [3, s.20] Müasir dövrdə kök və qrammatik quruluş etibarilə bir-birindən tamamən uzaq olan dillərdə belə ortaq kəlimələrə rast gəlmək mümkündür. Bu da həmin ideyanın doğruluğuna bir işarə əhəmiyyətini daşıyır.

Xalqların həyat tərzi, düşüncə tərzi, adət-ənənələri, fikirlərini ifadə etmək xüsusiyyətləri fərqli əlamətlərə malik olduğu üçün bu xüsusiyyətlər özünü onların dillərində də göstərir. Belə ki, istənilən xalqın dilində hisslərin, duyğuların, düşüncələrin, hətta etiraz, sevgi və nifrətin belə ifadə edilməsində müxtəlif idiomlardan, metaforik birləşmələrdən istifadə edilir. Bu baxımdan Azərbaycan dili də öz zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bütün dillərdə olduğu kimi Azərbaycan dilində də məcazlar, atalar sözləri, idiomlar, frazeoloji birləşmələr geniş işlənməkdədir. Bunlar arasında frazeoloji birləşmələr özünəməxsus yer tutur. Dilin lüğət tərkibinin zənginləşməsi ilə yanaşı, onun canlılığını, təbiiliyini, özünəməxsusuluğunu da artırır. Hətta frazeoloji birləşmələr baxımından bir çox dillərdə oxşar ifadələr də görmək mümkündür. Xüsusən mənşə olaraq eyni kökə aid olan dillərdəki frazeoloji birləşmələr çoxluq təşkil edir.

Bir çox dillərdə işlədilən frazeoloji birləşmələrin ortaq olması və ya həddindən artıq oxşarlığı həmin dillərin arasındakı əlaqədən, bağlılıqdan xəbər verir. Bu baxımdan İraq-türkmancada işlədilən bəzi frazeoloji birləşmələrin Azərbaycan dilində-

ki nümunələrlə oxşarlıq təşkil etməsi diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda bu ləhcənin özünəxas frazeologizmləri də kifayət qədərdir. İlk olaraq İraq-türkman folklorunun ən dəyərli nümunələrindən biri olan Arzu Qənbər dastanında rast gəlinən frazeoloji birləşmələrə nəzər salaq. Onu da qeyd edək ki, Arzu Qəmbər dastanı Kərkük xalqı tərəfindən çox sevilən, əsasən qadın yığıncaqlarında sənətkarlar tərəfindən söylənilən məşhur dastandır. Dastanı Əta Tərzibaşı 1964-cü ildə Bağdadda, 1967-ci ildə Tehranda çap etdirmişdir. [1, s.8]

Bunlar bir zaman hətta böyük oldılar. Bir *doqquz yaşına girdilər* [1, s.9]

Bu cümlədə "yaşa girmək" frazeoloji birləşməsi işlədilmişdir ki, bizim dilimizdə də bu birləşmə olduqca işləkdir. Hətta Azərbaycan dilində *yaşa dolmaq*, *yaşa çatmaq* formalarında da işlədilməkdədir. Yaş mərhələlərini bildirmək üçün İraq-türkmanlarında müxtəlif ifadələr vardır. Bu ifadələr əsasən Türkiyə türkcəsinə daha yaxındır. Məsələn: *çağına gəlmiş, yaşına yetişmiş, yaşa ermiş* və s. formalarda işlədilən cümlələr müəyyən yaş dövrlərini ifadə edir. Azərbaycan dilində yaşı tamam olub növbəti yaşın içində olmaq ifadəsi geniş yayılmışdır. Məsələn: Qızın 6 yaşı var 7-nin içindədir. İraq-türkmanlarının dili üçün bu forma işlək deyildir. Yaşın içində olmaq sırf Azərbaycan dilinə xas olan formadır.

Qız *ataş düşdü canına*, döndi bu maanını dedi....[1, s.12] bu nümunədə "canına atəş düşmək", "canına od düşmək" frazeoloji birləşməsi işlədilmişdir. Əsasən qorxmaq, təşvişə düşmək mənalarını ifadə edir. Bəzən isə hər hansı bir hadisəyə dərindən kədərlənmək mənasında da işlədilir. Bu frazeoloji vahid həm bizim dilimiz üçün, həm də İraq-türkman ləhcəsi üçün həm qrammatik struktur baxımından, həm də semantik baxımdan eynilik təşkil edir.

Qalxdı qızı belə çaldı, dildən damaqdan saldı....[1. s.17] bu nümunədə diqqət çəkən iki əsas məqam var. Buradakı "çaldı" ifadəsi məcazi mənada işlənmişdir və mətn daxilində döymək, çırpmaq mənasını ifadə edir. Azərbaycan dilinin bəzi dialektlərində "ilan kimi çalmaq" ifadəsi var ki bu fiziki cəhətdən zərər yetirmək deyil, söz ilə kobud danışıq, sərt davranış mənalarında işlədilir. Dildən damaqdan salmaq isə bu mətndə taqətdən salmaq, halı qalmamaq mənasında işlədilmişdir.

Mənim üçün bir teşt dırnaxlı külçə eləginən, baş alıram gedirəm...[1, s.17]

Burada *baş alıb getmək* frazeoloji birləşməsi işlənmişdir ki, bu ifadəyə dilimizdə tez-tez rast gəlinir. Bununla yanaşı *baş götürüb getmək* formasında da istifadə olunur. Mənası olduğu yeri tərk etmək, hər şeydən uzaqlaşmaq deməkdir. Eyni za-

manda -Hə getsin “boynumdan olsun”... cümləsinə nəzər salsaq görərik ki, burada *boynumdan olsun* frazeoloji birləşməsi məsuliyyəti məndən çıxsın, əl çəksin, məndən uzaqlaşsın mənalarını ifadə edir. Bu birləşmənin “başımdan olsun” formasında da işlədilməsinə rast gəlirik. Hər iki frazeoloji ifadələr həm dilimizdə, həm də İraq-türkmanlarının dilində geniş şəkildə işlədilir və eyni semantik mənanı kəsb edir.

Belə ürəgi kəsildi, durdu qapıda

Baş dayadı qapıya, belə movaldı..[1, s.24]

Verilmiş nümunədə “ürəgi kəsildi” frazeoloji birləşməsi özünü itirmək, halı pisləşmək mənasında işlənmişdir. Dilimizdə bu mənanı ifadə edən frazeoloji birləşmə “ürəyi getmək”, “ürəyi üzülmək” formasında işlədilməkdədir. Eyni zamanda bu nümunədə “movaldı” ifadəsi də huşunu itirmək mənasını ifadə edir. Azərbaycan dilində *movaldı* ifadəsi mövcud deyildir. Beləliklə bu ifadələr İraq-türkman ləhcəsinə xas olan ifadələrdir və dilimizdə birbaşa eyni şəkildə işlənənməsinə rast gəlinmir.

Oğlan türbənin başında öz-özün çalar, yığlar, gözündən su yerinə qan gələr... [1, s.22]

Bu cümlədə *gözündən su yerinə qan gələr* ifadəsi həddindən artıq kədərli olmaq, çarəsizcə ağlamaq mənasını ifadə edir. Azərbaycan dilində bu mənanı ifadə etmək üçün *qan ağlayır* ifadəsi işlədilir. Məzmunca eyni mənanı ifadə etməsiylə yanaşı formaca oxşarlıq da nəzərə çarpır. Bundan başqa dilimizdə müharibələrin şiddətini, faciəviliyini bildirmək üçün *qan su yerinə axır* birləşməsi işlədilir. Nəticə olaraq bu ifadələr məzmun və forma etibarilə yaxınlıq təşkil etməkdədir.

Gözü görmiri hirsindən hiddətindən... [1, s.24] bu nümunədəki *hirsindən gözü görməmək* ifadəsi həddindən artıq əsəbi olmaq, çox hiddətlənmək mənasını verir. Bir çox dillərdə təxminən bu formada işlənən bu ifadə Azərbaycan dilində də işlədilməkdədir. Lakin dilimizdə “*gözünü hirs bürüyüb*”, “*gözlərindən od püskürür*” kimi frazeoloji birləşmələr də eyni mənanı ifadə etmək üçün işlədilir.

Başımı qoyum dizü üstnünə bir yuxu alım...[1. s.28] burada *yuxu almaq* frazeoloji birləşməsi eynən bu formada Azərbaycan dilində də işlədilməkdədir. Hətta eyni mənanı ifadə etmək üçün dilimizin bəzi dialektlərində “*çimir almaq”* ifadəsi də işlədilir. İraq-türkman ləhcəsibdə isə çimir almaq ifadəsi ümumiyyətlə işlədilmir, bu ifadə sırf Azərbaycan dilinə xas oloan frazeoloji vahiddir.

NƏTİCƏ

İstər Azərbaycan dilində, istərsə də İraq-türkman ləhcəsində oxşarlıq təşkil edən frazeologizmlərin sayı kifayət qədərdir. Frazeoloji birləşmələr xalqın həyat tərzini, düşüncələrinin ifadə biçimini, xalqa məxsus xarakterik xüsusiyyətləri özündə cəmləşdirən dil faktorlarıdır. Nümunələr üzərində apardığımız müqayisələrdən aydın olur ki, İraq-türkmanlarının folklorunda və xalq arasında işlətdikləri idiomatik ifadələr, frazeologizmlər semantik xüsusiyyətlərinə dilimizdəki ifadələrlə oxşarlığı ilə seçilir. Bu da xalqların dilinin ortaq olması fikrini bir daha təsdiq etməyə imkan verir. Doğrudur, etimoloji cəhətdən qohum olmayan dillərdə də idiomatik ifadələrin oxşarlığına rast gəlmək mümkündür. Lakin, xalqların istifadə etdiyi bu birləşmələrin böyük əksəriyyətinin həm qrammatik quruluş baxımından, həm də semantikası baxımından eynilik təşkil etməsi dillərin eyni kökdən gəldiyi fikrini irəli sürməyə imkan verir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat:

Arzu Qənbər Kərkük xalq dastanı Bakı, Gənclik, 1971
Azərbaycan folklor antologiyası İraq-türkman cildi. Bakı, 1999
Cəfərov N. Dilin tarixi // ədəbiyyat qəzeti 2020. 22 fevral s.20-21
Paşayev Q. Seçilmiş əsərləri 7 cilddə. III CİLD. Bakı, 2012
Azərbaycan dilinin frazeologiya lüğəti 2-ci nəşr, Bakı, Altun kitab, 2018

ET-TUHFETÜ'Z-ZEKİYYE Fİ'L-LUGÂTİ'T-TÜRKİYYE"DE YER ALAN AKRABALIK TERİMLERİNİN AZERBAYCAN TÜRKÇESİ VE TÜRKİYE TÜRKÇESİNDEKİ KULLANIM BİÇİMLERİ

Ağayeva Zülfiye Ekrem kızı*

Özet

Halklar arasında birliği gösteren ana faktörlerden biri de dildir. Bu gerçek Türk dil ailesindeki her dil için geçerlidir. Türk dilinin tarihi çok eskidir. Türkoloji tarihinde sözlükbilimsel çalışmaların önemli bir yeri vardır. Sözlükler modern Türk dilleri için değerli kaynaklardan biridir. Böylece Türk halkının tarihi ve etno-kültürel değerleri bu kıymetli hazinede muhafaza edilmiştir. Kelime dağarcığı insanların tarihini, yaşam koşullarını, gelişmişlik düzeyini, mesleğini yansıtır. Bir dil ailesine dahil olan dillerin fonetik, sözcüksel ve gramer yapılarında ortak ve farklı yönlerin olduğu bilinmektedir. Ortak yönleri bu dillerin ortak tarihiyle, yani aynı kök dil temelinde oluşmalarıyla ilgilidir. Ancak her dilin kendine has fonetik özellikleri, söz varlığı ve gramer yapısı vardır. Dilin tarihini incelemek için, eski yazılı anıtlarla karşılaştırmalı olarak onun sözcüksel yapısını incelemek özellikle önemlidir. Bu gerçek yazılı abidelerle de tescillenmiştir. Bu noktadan hareketle Orta Türkçenin bir eseri olan "Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye" ("Et-Tuhfe") ile Azerbaycan dilinin söz varlığı üzerine karşılaştırmalı bir çalışma yaptık. Bu çalışma bize o dönemi, dilimizin tarihini incelemek için geniş fırsatlar açtı.

"Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye" eseri de Türk dillerinin tarihi için oldukça değerli bir çalışmadır (Bundan sonra "Et-Tuhfe"). XIV yüzyıl Memluk Kıpçak Türkçesi eserlerinden olan "Et-Tuhfe" Araplar'a Türkçe'yi öğretmek maksatıyla yazılmıştır. Sözlüğün nerede ve kim tarafından yazdığına dair kapsamlı bir bilgi olmamasına rağmen, onun Türk halklarının yaşamında önemli rol oynayan ve yaşam tarzlarını yansıtan 3500 (3600) kelime içerdiği söylenebilir. "Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-lugâti't-Türkiyye" eseri kendisinde 3.600-e yakın kelimeyi barındırıyor ki, bu kelimelerden 1729'u isim (ad), 1185'i fiil (eylem), 313'ü sıfat (önad), 53'ü evezlik (zamir/adil), 34'ü zarf (belirteç), 22'si bağlayıcı (bağlaç), 32'si koşma, 7'si edat (ilgeç), 6'sı ise nidalardan (ünlemlerden) oluşuyor.

Bizse bu bildirimizde "Et-Tuhfe" ve Azerbaycan dilinde ortak kullanılan bazı kelimelerden bahsedeceğiz. "Et-Tuhfe"nin sözcük dağarcığı çeşitli seciyyeli ve farklı anlamlı kelimeler vardır ki, onlardan bazıları şu veya bu derecede Azerbaycan edebi dilinde ve lehçelerinde (dialeklerinde) küçük fonetik ve anlamsal değişimlerle bugün de kullanılması, karşılaştırılan iki dilin aynı bir kökenden türemesinin en büyük göstergesidir.

Anahtar Sözcükler: Azerbaycan Türkçesi**,** Et-Tuhfe, Memlük Kıpçakçası, sözlük, karışlaştırma.

* Azerbaycan Mimarlık ve İnşaat Üniversitesi, Yabancı Vatandaşların Eğitim Fakültesi, Öğretim Görevlisi, Azerbaycan, Bakü, zuluaqa032@yandex.ru, https://orcid.org/0000-0002-7008-9958

Abstract

One of the principal factors that demonstrates unity among peoples is language. This fact applies to all languages belonging to the Turkic language family. The history of the Turkic language is ancient, and lexicographical studies occupy an important place in the field of Turkology. Dictionaries constitute valuable sources for modern Turkic languages, preserving the historical and ethno-cultural heritage of Turkic peoples. The vocabulary of a language reflects the history, living conditions, level of development, and professional activities of its speakers.

It is well known that languages belonging to the same language family display both common and divergent features in their phonetic, lexical, and grammatical structures. Their shared characteristics stem from a common historical origin, that is, their development from the same proto-language. Nevertheless, each language possesses its own distinctive phonetic features, vocabulary, and grammatical structure. In order to examine the historical development of a language, it is particularly important to analyze its lexical structure comparatively alongside ancient written monuments. This fact is further substantiated by extant written sources.

Based on this perspective, a comparative study has been conducted on the vocabulary of Azerbaijani Turkish and *Et-Tuhfat al-Zakiyya fi al-Lughat al-Turkiyya* (hereafter referred to as "Et-Tuhfe"), a work belonging to the Middle Turkic period. This study provides extensive opportunities to explore that historical period and the diachronic development of our language.

Et-Tuhfat al-Zakiyya fi al-Lughat al-Turkiyya, one of the 14th-century Mamluk Kipchak Turkic works, was written with the purpose of teaching Turkic to Arabs. Although detailed information regarding its authorship and place of composition remains unknown, it is known to contain approximately 3,500–3,600 lexical items. Of these, 1,729 are nouns, 1,185 verbs, 313 adjectives, 53 pronouns, 34 adverbs, 22 conjunctions, 32 particles, 7 postpositions, and 6 interjections.

This paper discusses a selection of lexical items that are shared between *Et-Tuhfe* and modern Azerbaijani Turkish. The continued use of many words found in *Et-Tuhfe*, with minor phonetic and semantic changes, in contemporary Azerbaijani literary language and its dialects constitutes significant evidence of the common origin of the two linguistic stages under comparison.

Keywords: Azerbaijani Turkish, *Et-Tuhfe*, Mamluk Kipchak Turkic, lexicography, comparative analysis.

Giriş

Bir dilin söz varlığı, o halkın tarihini, yaşam koşullarını, gelişmişlik düzeyini ve uğraş alanlarını yansıtmaktadır. Bu sebeptendir ki, leksik (sözlükbilimsel) yapı, çağdaş Türk dilleri açısından değerli unsurlardan biridir. Nitekim bu değerli miras içerisinde Türk halklarının tarihi ve etno-kültürel değerleri korunarak günümüze ulaşmıştır. Halkın ekonomik, sosyal, toplumsal ve kültürel yaşamı ile gündelik hayatı değişip geliştikçe, dilin söz varlığı da buna paralel olarak karmaşıklaşmakta ve zenginleşmektedir.

Dilin leksik-semantik sisteminin incelenmesi her zaman Azerbaycanlı araştırmacıların dikkat merkezinde olmuştur. "Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lügati't-Türkiyye" adlı eserin söz varlığı ile Azerbaycan Türkçesinin söz varlığı, farklı nitelikte ve çeşitli semantik özelliklere sahip kelimelerden oluşmaktadır. Dilin leksik yapısının incelenmesi bakımından bu konunun araştırılması, hem dil tarihinin hem de o dili konuşan halkın tarihi, yaşam biçimi, kültürü ve etnografyası gibi alanların aydınlatılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Araştırma

"Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lügati't-Türkiyye" XIV. yüzyılda Araplara Türkçeyi öğretmek amacıyla kaleme alınmıştır (bundan sonra "Et-Tuhfe" olarak anılacaktır). Sözlüğün nerede ve hangi tarihte yazıldığı ile müellifi hakkında ayrıntılı bilgiler bulunmamakla birlikte, yazmanın ilk sayfasında yer alan iki satırlık kayıt ve son sayfadaki bazı ifadeler dikkate alınarak eserin H. 829 (M. 1425) tarihinden önce yazılmış olabileceğini ileri süren araştırmacılar da bulunmaktadır.

"Et-Tuhfe" adlı eser Arapça-Türkçe bir sözlük ile gramer bölümünden oluşmaktadır. İki sayfasının eksik olduğu belirtilen eserin sözlük bölümü ilk 39 varakta (78 sayfa) yer almakta ve kelimeler Arap dilbilim geleneğine uygun olarak alfabetik sıraya göre önce isimler, ardından fiiller şeklinde sıralanmaktadır. Bazı kaynaklarda sözlükte yaklaşık 3000 kelimenin bulunduğu belirtilirken, bazı çalışmalarda bu sayının 3600'e kadar ulaştığı ifade edilmektedir.

M.S.Kumanlı, "Et-Tuhfe"de yer alan kelimeleri şu şekilde sınıflandırmıştır: akrabalık terimleri, renkler, hastalıklar, organ adları, hayvanlar, yiyecekler, savaş araçları, meyveler, giysiler, fiiller vb. (Kumanlı, 2010, s. 1131). Bu makalede ise "Et-Tuhfe"de yer alan akrabalık terimleri ele alınacaktır.

Geliştirme

Türk dilleri, akrabalık bildiren kelimeler bakımından dünyanın en zengin dilleri arasında yer almaktadır. Akrabalık bildiren kelimeler Türkçenin en eski leksik katmanına aittir. Türkoloji literatüründe bu tür kelimeler çoğunlukla "akrabalık terimleri" olarak adlandırılmaktadır. Akrabalık ilişkilerini ifade eden terminolojik birimler Türk dillerinin söz varlığının önemli bir bölümünü oluşturmakta ve genel Türk dili karakteri taşımaktadır. Türk dillerinde akrabalık terimlerinin ortaya çıkışı, ilgili Türk halklarının toplumsal yaşamı, zihniyeti, gündelik hayatı, kültürü ve gelenekleri ile yakından ilişkilidir. Bu terimlerin büyük bir bölümü Türk dillerinin farklı kollara ayrılmasından çok daha önce ortaya çıktığından, söz konusu kelimeler Türk dillerinin söz varlığı içinde günümüze kadar büyük ölçüde korunarak varlığını sürdürmüştür.

"Et-Tuhfe"de de akrabalık terimlerine rastlanmaktadır. Araştırmaların çoğunda akrabalık terimleri iki temel ölçüte göre sınıflandırılarak incelenmektedir:

1. **Kan bağına dayalı akrabalık terimleri:** ata, ana, oğul, kız, kardaş, kız kardaş, ikiz, öbkə/öpke, dede, aba, eke.
2. **Evlilik yoluyla oluşan akrabalık terimleri:** evlendi/öylendi, evlendirdi/öylendirdi, arvat/epçi, hatun, er, koca, kayın ana, kelin/gelin, kuya/küyev/güyev/güvey/küyegü, kızlık, kuma/koma/kündeş, tul.

[ata] (Et-Tuhfe) – ata (Azerbaycan) – baba (Türkiye Türkçesi)

Bu terim, kan bağına dayanan temel akrabalık terimlerinden biridir. "Et-Tuhfe"de bu terim, Azerbaycan edebî dilinde olduğu gibi **ata** biçiminde kullanılmaktadır [10, s. 3a11]. Eserde **ata** kelimesi Arapçadaki **أب (ab)** kelimesinin anlam karşılığı olarak verilmiş olup "çocuğu olan erkek, baba" anlamını ifade etmektedir. Günümüz Azerbaycan Türkçesinde de söz konusu kelime aynı biçim ve anlamla kullanılmaya devam etmektedir.

Ata kelimesine Türk dilinin en önemli tarihî kaynaklarından biri olan *Dîvânü Lugāti't-Türk*'te de aynı anlam ve biçimde rastlanmaktadır [7, C. I, s. 151]. Bu durum söz konusu terimin Türk dilinin erken dönemlerinden itibaren kullanımda olduğunu göstermesi bakımından önemlidir.

Eski Türkçe sözlüklerinde "ata" kavramını karşılamak üzere iki farklı kelimenin kullanıldığı belirtilmektedir: **aba** ve **ata**. Bu sözlüklerde **aba** kelimesi "ata", **ata** kelimesi ise yine "ata" anlamında kaydedilmiştir [6, s. 1, 65].

Türk Dillerinin Etimolojik Sözlüğü'nde (TDEL) ise Türk dillerinde "ata" anlamını ifade eden üç farklı kelimenin bulunduğu belirtilmektedir. Bunlardan ilki **aba** kelimesidir. TDEL'de bu kelimenin Türk dillerinde eski dönemlerden itibaren dört farklı anlamda kullanıldığı ve bunlardan birincisinin "ata" anlamı olduğu ifade edilmektedir [13, s. 54].

İkinci kelime **ata**dır. Aynı sözlükte bu kelimenin Türk dillerinde altı farklı anlamda kullanıldığı belirtilmiş olup, bu anlamların ilki doğrudan "ata" kavramına karşılık gelmektedir [13, s. 200].

Üçüncü kelime ise **baba**dır. TDEL'de bu kelimenin on bir farklı anlamı bulunduğu belirtilmekte ve bu anlamlardan birinin de "ata" kavramına karşılık geldiği ifade edilmektedir [13, s. 10].

Bu veriler, Türk dillerinde **ata kavramının oldukça eski bir leksik katmana ait olduğunu ve farklı kelimeler aracılığıyla ifade edildiğini** göstermektedir. Ayrıca söz konusu terimlerin tarihî metinlerde ve modern Türk dillerinde varlığını sürdürmesi, akrabalık terminolojisinin Türk dillerinde oldukça köklü ve süreklilik gösteren bir yapıya sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Bu kelime Türkiye Türkçesinde "anne" olarak kullanılmaktadır.

[ana] (Et-Tuhfe) – ana (Azerbaycan) – anne (Türkiye Türkçesi).

Bu anlamlardan birinin "baba"ya karşılık geldiği belirtilmektedir [11, s. 10]. İçerik bakımından "ana", kan bağıyla tanımlanan bir terimdir. "Et-Tuhfe"de bu sözcük, tıpkı Azerbaycan yazı dilinde olduğu gibi "ana" biçiminde yer almaktadır [8, s. 3a11]. Söz konusu kelime kimi zaman akrabalık ilişkisini ifade etmiş, kimi zaman ise farklı bir anlamda kullanılmıştır. "Et-Tuhfe"d "ana" sözcüğü, Arapça [anne] kelimesinin anlamsal karşılığı işlevini görmekte ve "çocuğu olan kadın" anlamında kullanılmaktadır. M. Kaşgarlı, "Divan" adlı eserinde bu kelimenin hem Oğuz hem de Kıpçak boylarının dillerinde nasıl kullanıldığına değinmiştir. O, kelimenin Oğuzlar arasında "ana" veya "aba", Kıpçaklar arasında ise "apa" biçimini aldığını yazar. Ayrıca, kan bağına dayalı akrabalık ilişkileri sisteminde yaşlıların oynadığı baskın rolün "aba" // "apa" kelimesine yansıdığı da belirtilmelidir. Eski Türkçede "apa" kelimesi aynı zamanda "baba", "büyükbaba" veya "yaşça büyük akraba" anlamlarına da gelmekteydi. "Türk Dillerinin Etimolojik Sözlüğü", "apa" kelimesinin sekiz farklı anlamda kullanıldığını ve bunlardan birinin de "anne" olduğunu kaydeder [11, s. 158–159]. Eski Türkçe sözlükleri de "anne" kavramı için *aba* ve "apa" olmak üzere

iki kelimenin kullanıldığını gösterir; bunlardan ikincisinin (yani “apa”nın) iki anlamı olduğu belirtilir: 1) “büyükanne/büyükbaba” veya “abla”, ve 2) “anne” [9, s. 47]. “At-Tuhfa”nın bir Kıpçak sözlüğü olduğu göz önüne alındığında, “apa” kelimesinin burada yer almadığını; bunun yerine “ana” kelimesinin kullanıldığını görürüz.

[ovul ve ovuğl şeklinde okunur] (Et-Tuhfe) – oğul (Azerbaycan) – oğul (Türkiye Türkçesi).

Bu kelime çağdaş Türk dillerinin tamamında kullanılmakta olup çeşitli fonetik varyantlara sahiptir. “Et-Tuhfe”de Arapça **ولد (veled)** “evlat” kelimesinin karşılığı olarak verilen bu kelimeyi B. Atalay **“ôl [Türkmenler buna ‘oğul’ der]”** [2, s. 72]; E. İ. Fazılov **“ol/oql”** [9, s. 185]; G. Altürk ise **“owul/oğul da denir”** şeklinde okumuştur [1, s. 171]. Azerbaycan edebî dilinde ise bu kelime **oğul** biçiminde sabitleşmiştir.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, eski dönemlerde **oğul** ve **oğlan** kelimeleri geniş anlamda “soy, nesil, çocuk, evlat” gibi anlamları ifade etmekteydi. Daha sonraki dönemlerde ise bu kelimeler çeşitli anlam farklılaşmalarına uğrayarak bugünkü anlamlarında sabitleşmiştir. **Er oğlan** ve **kız oğul** gibi söz öbekleri bu durumu açıkça göstermektedir.

Türk dillerinin çoğunda **oğlan-kız** ve **oğlan-uşak** ifadeleri günümüzde de “evlat” anlamında kullanılmaktadır. **Oğul** kelimesinin çeşitli söz birleşmeleri içinde kullanımı da oldukça yaygındır. Nitekim birçok Türk dilinde “torun” anlamını ifade etmek üzere **oğlunun oğlu / kızının oğlu**, **kardeş oğlu**, **dayı oğlu** gibi birleşik yapılar kullanılmaktadır.

Oğul ve **oğlan** kelimelerinde cinsiyet anlamının sonradan ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Günümüzde **oğlan** kelimesi daha çok “genç erkek, delikanlı” anlamında kullanılırken, **oğul** kelimesi akrabalık ilişkisini ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır.

Drevnetyurkskiy Slovar’da (DTS) **oğul** kelimesinin “çocuk, oğlan”; “oğul”; “hayvan ve kuş yavruları” anlamlarında kullanıldığı görülmektedir [6, s. 364]. M. Kaşgarlı’nın eserinde ise **oğul** kelimesi hakkında şu açıklama yapılmaktadır: “**Oğul** – doğma ya da yabancı olsun her çocuğa ‘oğul’ denir. Bu kelime kurala aykırı olarak **oğlan** şeklinde çoğul yapılır. Oysa ‘oğullar’ şeklinde çoğul yapılması gerekirdi. **Oğlan** kelimesi tekil anlamda kullanılmıştır” [7, s. 142].

A. N. Kononov ise **oğul** kelimesinin köken bakımından **oğ/öğ** “anne, soy, ka-

bile” anlamını ifade eden sözlerle bağlantılı olduğunu ileri sürmektedir [15, s. 45]. B. Atalay ve E. İ. Fazılov bu kelimeyi başlangıçta **ol** şeklinde okumuşlardır.

Günümüzde bu kelimenin **Gagavuz Türkçesinde ool** biçiminde kullanıldığı görülmektedir. Gagavuz Türkçesinde **ğ** ünsüzünün düşmesi sonucu ikinci dereceden bir uzunluk ortaya çıkmıştır. Gagavuz Türkçesi sözlüğünde **ool** kelimesinin iki farklı anlamı bulunduğu belirtilmektedir:

1. “oğul”
2. “arı (arılar)” [5, s. 351].

T. Gülensoy ise Altay Türkçesinde **oğul** kelimesinin **uul** biçiminde kullanıldığını belirtmektedir.

[öbkə; dede] (Et-Tuhfe) – baba, dədə (Azerbaycan) – büyükbaba, dede (Türkiye Türkçesi).

Bu terim “Et-Tuhfe”de Arapça **دَجّ (cedd)** kelimesinin karşılığı olarak **اكَبُوا (öbke / öpke)** kelimesi verilmiştir. Sözlükte aynı zamanda **دَجّ** kelimesinin altında **ادَدَ (dede)** sözcüğüne de rastlanmaktadır.

Bu kelimenin dikkat çekici yönlerinden biri, eser üzerine yapılan çalışmalarda farklı şekillerde okunmuş ve çeşitli anlamlarda değerlendirilmiş olmasıdır. Nitekim B. Atalay bu kelimeyi **öpke** şeklinde okumuş, anlamını belirtmemiş ve soru işareti kullanmıştır; ancak kitabın arka kısmında bu kelimenin **“akciğer”** anlamında kullanıldığını ifade etmiştir [2, s. 20, 226]. Nitekim M. Kaşgari’nin *Dîvânü Lugāti’t-Türk* adlı eserinde de **öpke** kelimesinin “akciğer” anlamında kullanıldığı görülmektedir [7, C. I, s. 186].

B. Atalay’dan farklı olarak E. İ. Fazılov bu kelimeyi **öbke** şeklinde okumuş ve “dede, ulu baba, ata, ecdat” anlamlarında kullanıldığını belirtmiştir [9, s. 113]. G. Altürk ise *Et-Tuhfetü’z-Zekiyye fi’l-Lügati’t-Türkiyye Üzerine Bir Dil İncelemesi* adlı çalışmasında kelimeyi B. Atalay gibi **öpke** şeklinde okumuş, ancak ondan farklı olarak bu kelimenin **“baba”** anlamında kullanıldığını ifade etmiştir [1, s. 74].

Biz ise söz konusu kelimenin **öbkə** şeklinde okunmasının daha uygun olduğunu düşünmekteyiz ve Arapça **جدّ (cedd)** kelimesiyle paralel olarak **“baba, ata”** anlamında kullanıldığını değerlendirmekteyiz. Bu kelimeye günümüz Azerbaycan edebî dilinde rastlanmamaktadır. Bununla birlikte çağdaş Türk dillerinde farklı fonetik varyantlarla yaşamaya devam ettiği görülmektedir. Örneğin Altay Türkçesinde

öbögön “yaşlı adam”, **öbökö** “ata, aile reisi”; Altay Türkçesinin Kumandı ağzında **öbe**, **öbegen** “yaşlı erkek”, **öbekän** “yaşlı kadın”; Hakas Türkçesinde ise **öbeke** “ata, soyadı” anlamlarında kullanılmaktadır.

“Et-Tuhfe”de جدّ kelimesinin bir diğer karşılığı ise **dede** kelimesidir. Bu terim “anne veya babanın babası; baba, dede, ata” anlamlarını ifade etmektedir. İlginç olan nokta, *Drevnetyurkskiy Slovar*’da (DTS) “Et-Tuhfe”de geçen **dede** kelimesine **“ata”** anlamında rastlanmasıdır [6, s. 160]. M. Kaşgari de eserinde **dede** kelimesinin Oğuz Türkçesinde **“ata”** anlamında kullanıldığını belirtmiştir [7, C. III, s. 209].

Belirtmek gerekir ki **dede** kelimesi tarihî süreçte başlangıçta **“ata”** anlamını ifade etmiş, Türk dillerinin gelişiminin sonraki aşamalarında ise daha çok **“baba, büyükbaba”** anlamını kazanmaya başlamıştır. “Et-Tuhfe”de **dede** biçiminde kullanılan bu kelime, modern Azerbaycan edebî dilindeki biçimiyle fonetik açıdan aynı olmakla birlikte anlam bakımından farklılık göstermektedir. Nitekim *Azerbaycan Dilinin İzahı Lüğəti*’nde (ADİL) **dede** kelimesinin iki anlamı kaydedilmiştir:

1. “ata”
2. “usta âşık, usta sanatkâr” [4, C. I, s. 568].

Günümüz Türkiye Türkçesi ve Kırım Tatar Türkçesinde ise **dede** kelimesi “Et-Tuhfe”deki anlamına paralel olarak **“anne veya babanın babası, büyükbaba”** anlamında kullanılmaktadır.

[qız//kız] (Et-Tuhfe) – qız (Azerbaycan) – kız (Türkiye Türkçesi).

“Et-Tuhfe”de geçen “kız” kelimesi, Arapça “bakire” kelimesinin karşılığı olarak sunulmuştur [8, s. 7b4]. Azerbaycan edebi dilinde “qız” kelimesi, “Et-Tuhfe”-deki biçimiyle aynen kullanılmaktadır. “DTS”de (Eski Türk Dili Sözlüğü) bu kelime “qıs” ve “qız” biçimlerinde yer alır [9, s. 447]; “Qız” [şu şekilde tanımlanır]: 1) “kız çocuğu, küçük kız”; 2) “genç kız/bakire”; 3) “esir kadın, cariye, hizmetçi” [9, s. 449]. M. Kaşgari’nin sözlüğünde “kız” kelimesi “soy/çocuk” anlamında geçmektedir [3, s. 340]. Tıpkı “oğul” kelimesi gibi, “kız” sözcüğü de başlangıçta geniş bir anlamda —”soy, nesil veya çocuk” gibi anlamları karşılayacak şekilde— kullanılmış; ancak daha sonra çoğu Türk dilinde “oğul” kelimesinin karşıtı olarak yerleşmiştir. Bu kelime Türkiye Türkçesinde “kız” şeklinde aynı anlamda kullanılmaktadır.

[kardaş//qardaş] (Et-Tuhfe) – qardaş (Azerbaycan) – kardeş (erkek kardeş) (Türkiye Türkçesi).

Ḳardaş / qardaş kelimesi tarihsel olarak **karındaş** biçiminde kullanılmıştır. **Karın** ve **daş** unsurlarından oluşan bu kelime, birçok Türk dilinde "akraba", "evlat" ve "çocuk" anlamlarında kullanılmıştır [15, s. 47]. Etimolojik açıdan **karındaş** kelimesi (karın + -daş) "aynı karından doğmuş olan" anlamını ifade etmektedir.

M. Kaşgari'nin *Dîvânü Lugāti't-Türk* adlı eserinde de bu kelimeye **karındaş** biçiminde rastlanmakta ve şu şekilde açıklanmaktadır: "Bir anneden doğmuş iki çocuğa **karındaş** denir; çünkü 'karın' kelimesine '-daş' eki getirildiğinde 'aynı karında birlikte bulunmuş' anlamı ortaya çıkar" [7, s. 405]. *Drevnetyurkskiy Slovar*'da (DTS) ise bu kelime **qarındaş** biçiminde ve aynı anlamda kaydedilmiştir [6, s. 427].

Türk dillerinin büyük bir kısmında bu kelime hem kadın hem de erkek kardeş için kullanılabilmektedir. Bu nedenle Türk dillerinde, özellikle de modern Türkiye Türkçesinde cinsiyet ayrımını belirtmek amacıyla kelimenin önüne **kız** ve **erkek** sözcükleri eklenmektedir. Örneğin **kız kardeş** ve **erkek kardeş** ifadeleri bu amaçla kullanılmaktadır.

Azerbaycan edebî dilinde ise **qardaş** kelimesi, büyüklük veya küçüklük farkı gözetilmeksizin erkek cinsiyetinden olan kardeşlik ilişkisini ifade etmektedir. "Et-Tuhfe"de bu kelimeye **ش‌ادراقة** biçiminde rastlanmaktadır.

Dikkat çekici olan noktalardan biri de, B. Atalay, E. İ. Fazılov ve G. Altürk'ün bu kelimeyi **ḳardaş** biçiminde okumuş olmalarıdır. Bunun nedeni Osmanlı Türkçesinde **ق** harfinin "kaf" olarak adlandırılması ve genellikle **ḳ** şeklinde okunmasıdır. Başka bir ifadeyle, birçok Türk dilinde kelime başındaki art damaklı tonsuz **k** ünsüzüne Azerbaycan Türkçesinde art damaklı tonlu **q** ünsüzü karşılık gelmektedir.

Biz ise söz konusu **ق** harfini Arapçadaki kullanımına uygun olarak **"qaf"** şeklinde değerlendirip **q** olarak okuduk. Bu nedenle kelimenin **qardaş** biçiminde okunmasının daha doğru olacağını düşünmekteyiz.

Öte yandan dikkat çekici bir başka husus da, "Et-Tuhfe"de yer alan bu kelimenin günümüz Azerbaycan edebî dilinde **aynı biçim ve aynı anlamla** kullanılmaya devam etmesidir. Bu durum, akrabalık terminolojisinin Türk dillerinde tarihsel süreklilik gösterdiğini ortaya koymaktadır.

[ikkiz] (Et-Tuhfe) – əkiz (Azerbaycan) – ikiz (Türkiye Türkçesi).

"Et-Tuhfe"de "ikkiz" şeklinde kaydedilen bu kelimeye, M. Kaşgarlı'nın "Divanü Lughat-it-Türk" adlı eserinde de rastlamaktayız: "Ikkiz: "ikkiz oğlan" = ikiz

çocuklar" [3, s. 198]. M.Z. Binler, *Türk Dünyası Aile ve Akrabalık Terimleri Sözlüğü*'nde bu kelimenin bir akrabalık terimi olarak kullanıldığını belirtmiştir [14, s. 160]. "Et-Tuhfe"de "ikkiz" biçiminde yer alan kelime, çağdaş Azerbaycan yazı dilinde "əkiz" şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda, kelimenin başında bir "I" > "ə" ünlü değişimi gerçekleşmiş; aynı zamanda "ikkiz" kelimesindeki çift ünsüzden biri düşerek "əkiz" biçimi ortaya çıkmıştır. Türkiye Türkçesinde "ikiz" şeklinde aynı anlamda kullanılmaktadır.

[eke//əkə] ***(Et-Tuhfe) - bibi (Azerbaycan) – hala (Türkiye Türkçesi).***

Modern Türk dilleri arasında bu kelime, yalnızca Kıpçak dilinde "baba teyzesi" ("bibi") anlamında kullanılmaktadır [5, s. 113]. "DTS"'de (Eski Türkçe Sözlüğü) "abla" anlamında bulunurken, M. Kaşgari'nin eserinde bu kelime "ekə" biçiminde "abla" veya "kocanın ya da karının ablası" anlamında geçmektedir [6, s. 167; 7, Cilt I, s. 171]. "Et-Tuhfe"de bulunan "eke" kelimesi modern Azerbaycan edebi (yazı) dilinde kullanılmasa da, bazı kelimelerin bir bileşeni olarak "əka" veya "əkə" biçimlerinde lehçe sözlüğünde varlığını sürdürmektedir; örneğin, "əkabir" Bakü'de "yaşlı" anlamına gelmektedir [3, s. 156]. E. Azizov bu konuda şunları yazıyor: "Azerbaycan dilinin lehçe sözlüğünde bazı kelimelerin içinde "əkə" şeklinde yer alır ve ilgili anlamlar taşır: "büyük" veya "yaşlı" anlamına gelen "əkəbükə" (Çənbərək) ve "əkəpükə" (Qazax); "əkəc", 'yaşlı' veya 'yaşlı' anlamına gelir 'her şeyi bilir' (Bakü); ve "əkəlix", 'kıdem' veya 'yaşlılık' anlamına gelir (Qazax). 254]."

Sonuç

Yapılan inceleme göstermektedir ki, **"Et-Tuhfe"**de yer alan akrabalık terimlerinin tamamı, farklı derecelerde de olsa, günümüz Azerbaycan edebî dilinde ve çeşitli ağızlarında yaşamaya devam etmektedir. Söz konusu terimlerin bir kısmı küçük fonetik değişikliklere uğramış, bazıları ise belirli semantik farklılaşmalar göstermiştir. Bununla birlikte bu kelimelerin temel anlamlarının büyük ölçüde korunmuş olması, Türk dillerinde akrabalık terminolojisinin tarihsel sürekliliğe sahip olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

Ayrıca "Et-Tuhfe"de kaydedilen bu tür kelimeler, yalnızca söz varlığı açısından değil, aynı zamanda Türk dillerinin tarihî gelişim sürecinin izlenmesi bakımından da önemli veriler sunmaktadır. Bu durum, eserin hem tarihî söz varlığı hem de Türk dillerinin karşılaştırmalı incelenmesi açısından önemli bir kaynak niteliği taşıdığını göstermektedir.

Bu bağlamda söz konusu sözlüğün, Azerbaycan Türkçesinin tarihî gelişiminin araştırılması, söz varlığının kökenlerinin belirlenmesi ve akrabalık terminolojisinin tarihsel evriminin ortaya konulması açısından son derece değerli bir kaynak olduğu söylenebilir. Dolayısıyla **"Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lügati't-Türkiyye"**, yalnızca bir sözlük olmanın ötesinde, Türk dil tarihinin ve özellikle Azerbaycan Türkçesinin leksik gelişiminin aydınlatılmasında önemli bir başvuru eseri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

1. Altürk G. 2006. "Et-Tuhfetü'z-Zekiyye f'il-Lugati't-Türkiyye" Üzerine Bir Dil İncelemesi, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyyatı Bilim Dalı, Türk Dili Bilim dalı, Yüksek Lisans Tezi.
2. Atalay B. 1945. Ettuhfet-üz-Zekiyye Fil-Lûgat-it-Türkiyye, İstanbul: TDK Yay: 394 s.
3.Azərbaycan dilinin dialektoloji lüğəti. (2007). Bakı: "Şərq-Qərb".
4. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. (2006). Bakı: "Şərq-Qərb", 4 ciltte
5. Binler, M. Z. (2007). *Türk Dünyası Aile ve Akrabalık Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Selenge Yayınları.
6. Drevnetyurkskiy slovar. (1969). V. M. Nadelyaev, D. M. Nasilov, E. R. Tenishev ve A. M. Şçerbak (Ed.). Leningrad.
7. Əskər, R. (2006). *Mahmut Kaşğari: Divanü Lüğat-it-Türk* (4 cilt). Bakı: Ozan Yayınları.
8. Əzizov, E. (2016). *Azərbaycan Dilinin Tarixi Dialektologiyası*. Bakı: Elm ve Təhsil.
9. Fazılov, E. İ. (1976). Zameçaniya o rukopisi i yazyke "At-Tuhfa". In: *Turcologica 1976. K semidesyatiletiyu akademika A. N. Kononova* (ss. 334–340). Leningrad: Nauka.
10. *Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lügati't-Türkiyye*. Türkiye, İstanbul: Beyazıt Kütüphanesi, Veliüddin Efendi Yazmalar Bölümü, No: 3092.
11. Kumanlı, M. S. (2017). "Lügat-i Türki Arabi Farsi" ile "Et-Tuhfetü'z-Zekiyye fi'l-Lügati't-Türkiyye" örneklerinden hareketle Türk sözlükçülük geleneğine genel bir bakış. *I. Uluslararası Türk Dünyası Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildirileri* (11–14 Mayıs 2017, Antalya), ss. 1125–1135.
12. Məhərrəmli, B. (2012). *Türk Dillərində İsim Köklərində Leksik-Semantik İnkişaf (Müqayisəli-Tarixi İstiqamətdə)*. Bakı: Elm ve Təhsil.
13. Sevortyan, E. V. (1974). *Etimologiçeskiy slovar tyurkskix yazıkov: Obşçetyurkskie i mejtyurkskie osnovı na glasnıe*. Moskva: Nauka.
14. Zeynalov, F. (2009). *Qədim Türk Yazılı Abidələri: Orta Türk Dövrü*. Bakı: Nağıl Evi.
15. Zeynalov, F. (2008). *Türk Dillərinin Müqayisəli Qrammatikası* (I hissə). Bakı: MBM.

CAFER CABBARLI ADINA AZERBAYCAN DEVLET TIYATRO MÜZESI'NIN TÜRK KÜLTÜRÜNDEKI ROLÜ

Aytac Bayramova*

Özet

Tiyatro Müzesi'nin Türk kültüründeki yeri ve önemi, müzenin kuruluş süreci, arşiv ve koleksiyonlarında korunan değerli belgeler ile sergi salonlarında yer alan eserlerin kültürel miras açısından taşıdığı değer üzerinden ele alınmaktadır. Tiyatro sanatı, yalnızca sahnede sergilenen geçici gösterilerden oluşan bir sanat dalı değildir; aynı zamanda toplumların tarihî gelişimini, estetik anlayışını, sosyal yapısını ve kültürel hafızasını yansıtan önemli bir alan olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle tiyatroya ait belgelerin, sanat eserlerinin ve çeşitli materyallerin korunması, geçmişin anlaşılması ve gelecek nesillere aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır. Tiyatro Müzesi'nin kuruluşu, milli sahne sanatının tarihini koruma ve gelecek kuşaklara aktarma amacı taşıyan önemli bir kültürel girişimdir. Müzenin meydana gelmesi kolay bir süreç olmamış; uzun süreli çalışmalar, araştırmalar, maddi ve kurumsal zorlukların aşılması sonucunda gerçekleştirilmiştir. Tiyatro sanatına değer veren sanatçıların, aydınların ve müze çalışanlarının özverili faaliyetleri sayesinde müze zaman içerisinde gelişmiş ve önemli bir kültür kurumu hâline gelmiştir. Müzenin oluşturulması, yalnızca tiyatro eserlerinin saklandığı bir alanın kurulması değil, aynı zamanda milli sahne sanatının tarihî hafızasının korunması bakımından da büyük önem taşımaktadır.Müzenin arşiv ve fonlarında yer alan afişler, tiyatro programları, rol defterleri, el yazmaları, fotoğraflar, negatifler, sanatçıların kişisel arşivleri, kostümler, dekor örnekleri ve diğer materyaller, tiyatro tarihinin araştırılması açısından değerli kaynaklar niteliğindedir. Bu belgeler, geçmiş dönemlerde sahnelenen eserler hakkında bilgi vermenin yanı sıra, dönemin sanat anlayışını, sahne estetiğini ve kültürel ortamını da yansıtmaktadır. Arşivlerde ve fonlarda korunan her bir eser, tiyatro sanatının gelişim sürecini belgeleyen önemli tarihî kaynak olarak değerlendirilmektedir.

Müzenin sergi salonlarında bulunan eksponatlar ise ziyaretçilere tiyatro tarihinin farklı dönemlerini daha yakından tanıma imkânı sunmaktadır. Bu eserler aracılığıyla sanatçıların yaratıcılığı, sahne kültürünün gelişimi ve tiyatronun toplum hayatındaki yeri görsel biçimde ortaya konulmaktadır. Sergilenen materyaller yalnızca geçmişi anlatan nümunələr değil, aynı zamanda kültürel kimliğin ve sanatsal mirasın devamlılığını sağlayan değerli unsurlardır.Tiyatro Müzesi, Türk kültüründe sahne sanatlarının hafızasını yaşatan, tarihî belgeleri koruyan ve kültürel mirası gelecek nesillere aktaran önemli bir kurumdur. Müzenin arşivleri, fonları ve sergi alanları, tiyatro tarihinin araştırılması, tanıtılması ve korunması açısından büyük bir bilimsel ve kültürel değere sahiptir.

Anahtar kelimeler: Teatr Muzeyi, teatr, muzeyşünaslıq, mədəni irs, sənət

* Nizami Gencevi adına Milli Azerbaycan Edebiyyatı Müzesi, Araştırmacı, Doktora Öğrencisi, aitajmee@gmail.com, Orcid ID: 0009-0008-1652-0568

The Role of the Azerbaijan State Theatre Museum named after Jafar Jabbarli in Turkic Culture

Abstract

The role and importance of the Theatre Museum in Turkish culture are examined through the museum's establishment process, the valuable documents preserved in its archives and collections, and the cultural significance of the objects displayed in its exhibition halls. Theatre is not merely an art form consisting of temporary performances on stage; it is also an important field that reflects the historical development, aesthetic understanding, social structure, and cultural memory of societies. Therefore, the preservation of theatrical documents, artworks, and various materials is of great importance for understanding the past and transferring it to future generations. The establishment of the Theatre Museum represents an important cultural initiative aimed at preserving the history of national performing arts and transmitting it to future generations. The creation of the museum was not an easy process; it was achieved through long-term efforts, research, and overcoming various material and institutional challenges. Thanks to the dedicated activities of artists, intellectuals, and museum employees who valued theatre art, the museum gradually developed and became an important cultural institution. The establishment of the museum was significant not only as a place where theatrical materials were preserved but also as an institution that safeguarded the historical memory of national stage art. The posters, theatre programs, role books, manuscripts, photographs, negatives, personal archives of artists, costumes, stage design samples, and other materials preserved in the museum's archives and collections are valuable sources for the study of theatre history. These documents not only provide information about performances staged in previous periods but also reflect the artistic understanding, stage aesthetics, and cultural environment of their time. Each item preserved in the archives and collections serves as an important historical source documenting the development of theatrical art.

The exhibits displayed in the museum's exhibition halls provide visitors with the opportunity to become more closely acquainted with different periods of theatre history. Through these objects, the creativity of artists, the development of stage culture, and the role of theatre in social life are presented in a visual form. The exhibited materials are not merely examples representing the past; they are also valuable elements that ensure the continuity of cultural identity and artistic heritage. The Theatre Museum is an important institution that preserves the memory of stage arts in Turkish culture, safeguards historical documents, and transmits cultural heritage to future generations. The museum's archives, collections, and exhibition spaces possess significant scientific and cultural value in terms of researching, promoting, and preserving theatre history.

Keywords: Theatre Museum, theatre, museology, cultural heritage, art

GİRİŞ

Müzeler, bir ulusun zengin manevi mirasının korunduğu hayati mekânlar olarak Türk halklarının kültüründe özel bir yere sahiptir. Bu mekânlar, farklı dönemlere ait değerleri bir araya getirip gelecek nesillere aktararak, ulusun tarihini ve hem maddi hem de manevi yaşamını kapsamlı bir şekilde yansıtır. Müzeler yalnızca geçmişi sergilemekle kalmaz; aynı zamanda insanların köklerini daha derinlemesine anlamalarını ve ulusal kimliklerine dair farkındalıklarını artırmalarını sağlar. İçlerinde korunan her bir eser, halkın hafızasını canlı tutar ve kültürel gelişim sürecini gözler önüne serer.

Müzeler ayrıca Türk devletleri ve halkları arasında bir köprü görevi görür. Ortak tarihi kökleri, kültürel değerleri ve gelenekleri sergileyerek, çeşitli Türk halkları arasında karşılıklı anlayışı ve yakınlığı pekiştirir. Müzelerde yer alan sergiler, bu ortak kültürel mirasın zenginliğini ortaya koyar ve uluslar arasındaki manevi bağların güçlenmesine katkıda bulunur. Aynı zamanda, uluslararası sergiler ve kültürel etkinlikler aracılığıyla, Türk dünyasının farklı ülkelerinden insanlar bir araya gelerek deneyim paylaşımında bulunur ve ortak değerler etrafında bütünleşir. Böylece müzeler, yalnızca geçmişin koruyucusu olmakla kalmayıp, aynı zamanda Türk devletleri arasındaki birlik ve dayanışmayı güçlendiren önemli kültürel platformlar olarak da hizmet eder.

Türk halkları zengin tiyatro geleneklerine sahiptir. Çok eski çağlarda şekillenmeye başlayan Türk tiyatrosu sanatı, köklerini halk gösterilerinden alır. Daha sonra bu gelenek yeni bir evreye girerek seküler ve profesyonel tiyatroya dönüşmüştür.

Azerbaycan tiyatrosunun tarihi de daha geniş kapsamlı Türk tiyatro geleneklerinin ayrılmaz bir parçası olarak şekillenmiş ve gelişmiştir. Eski çağlardan beri halk arasında tiyatronun ilk biçimleri sayılabilecek çeşitli oyunlar, törenler ve tiyatro niteliği taşıyan gösteriler ortaya çıkmıştır. Özellikle halkın gündelik yaşamını, geleneklerini ve dünya görüşünü yansıtan bu gösteriler zamanla giderek incelmiş ve ulusal tiyatro sanatının temelini oluşturmuştur.

TEORİK ÇERÇEVE

Azerbaycan'da sahne sanatlarının doğuşu ve gelişimi, tarihsel koşulların bir gereği olarak zamanında gerçekleşmiş bir gelişmeydi. Azerbaycan'ın Rus İmparatorluğu›na dahil edilmesinin ardından, ülkenin ekonomik, siyasi ve kültürel yaşamında güçlü bir kültürel rönesansla damgalanan yeni bir dönem başladı. XIX yüzyılın ortalarına gelindiğinde, kamuoyu modern kültüre ve yeni entelektüel zenginleşme kaynaklarına yönelmeye başlamıştı. Bu koşullar altında, yeni edebiyat ve sanat

biçimlerine – özellikle de gerçek dünyayı aslına sadık kalarak yansıtabilecek türlere – duyulan ihtiyaç giderek arttı. Dönemin bu talebi, Mirza Fethali Ahundzade'nin sesiyle dile getirildi; tiyatro ve romanın, ulusa fayda sağlama ve okur zevkine hitap etme bakımından en uygun edebi türler olduğu vurgulandı. (Məmmədov, 1977)

1850'lerde M.F.Ahundzade, Azerbaycan edebiyatı tarihindeki yazılı ve profesyonel tiyatronun ilk örnekleri olan altı komedisini kaleme aldı. Bu eserler başlangıçta Sankt Petersburg ve Tiflis'te Rusça olarak sahnelendi; daha sonra ise ana dilde sahneye konularak Azerbaycan tiyatrosunun üzerine inşa edildiği sağlam temel taşlarını oluşturdu.

Azerbaycan oyun yazarlığının kurucusu Mirza Fethali Ahundzade'nin eserleri daha 1853 yılında Rusya'da sahnelenmiş olsa da, uzun süre dini kısıtlamalar ve batıl inançlar nedeniyle geri planda tutulan Azerbaycan halkı, bu büyük sanatçının yaratıcı eserlerinden mahrum kalmıştır. 10 Mart 1873 tarihinde, o dönemde Bakü'de öğretmenlik yapan Hasan bey Zerdabi ve Necef bey Vezirov'un girişimiyle, Bakü "Realnı" Okulu öğrencileri M.F. Ahundzade'nin "Lankeran Hanı'nın Veziri" adlı oyununu sahnelemiş; bu olay Azerbaycan tiyatrosu adına atılan ilk adım olmuştur. M.F.Ahundzade'nin arşivlerinde bulunan ve günümüzde Tiyatro Müzesi'nin sergisinde muhafaza edilen bir oyun afişi, Bakü'de sahnelenen ilk oyunun gerçekten de "Lankeran Hanı'nın Veziri" olduğunu doğrulamaktadır. (Afiş)

Ne yazık ki, 1870'li yıllarda Azerbaycan'ın çeşitli şehirlerinde sahnelenen oyunlara dair çok az bilgi günümüze ulaşmıştır. 1879'da Şeki'de sahnelenen "Hacı Kara"nı organize eden öğretmen ve yazar Raşid Bey Efendiyev şu bilgileri aktarmaktadır: "1879 yılında Nuha şehrindeki ipek kozası depolarından birinde bir sahne kurduk ve "Hacı Kara" oyununu sahneledik." (Cəfərov, 2023)

1882'den itibaren, Şuşa'da Yusif bey Melik-Hagnazarov öncülüğündeki bir grup ilerici öğretmen ve aydın, yaz tatillerinde düzenli olarak tiyatro gösterileri tertip etti. Oyunlar başlangıçta Cumşud bey Melik-Şahnazarov'un malikanesinde sahneleniyor; daha sonra kulüp binasında ve nihayetinde Handamirov Tiyatro binasında izleyiciyle buluşuyordu. Bu gösterilerde ağırlıklı olarak Mirza Fethali Ahundzade'nin komedileri sahneleniyordu.

Nahçıvan'da 1880'lerin başlarında bir tiyatro topluluğunun kurulduğu ve burada Ahundzade'nin eserlerine dayanan oyunların sahnelendiği bilinmektedir. 1886'dan itibaren ise Ahundzade'nin komedileri Tiflis'te Azerbaycan dilinde sahnelenmeye başlanmıştır.

1870'ler ve 1880'lerde Azerbaycan tiyatro ortamının karakteristik özelliklerinden biri, çeşitli şehirlerden gelen amatör tiyatro meraklıları ile aydın entelektüellerin, Bakü merkezli tiyatrocuların etrafında giderek bir araya gelmesiydi. Bunun doğrudan bir sonucu olarak, şehirdeki tiyatro faaliyetleri, bir durgunluk döneminin ardından 1880'lerin sonlarına doğru yeniden bir canlanma yaşadı.

XIX yüzyıl Azerbaycan'ında, özel bir tiyatro binasının eksikliği derinden hissediliyordu. Bu durum Hacı Zeynelabidin Tağıyev'in dikkatini çekti ve kendisi 1883 yılında bina için bir tasarım hazırlayarak şehir yönetimine sundu. Bina defalarca yangın geçirmesine rağmen, her seferinde restore edilip iyileştirildi.

1896 yılında Hasan bey Zerdabi, "Birinci Müslüman Drama Topluluğu" adıyla bilinen ilk profesyonel tiyatro topluluğunu kurdu. Topluluğun 14 Nisan 1897'de sahnelediği ilk oyun, M.F. Ahundzade'nin "Hacı Kara" eseriydi. Bu ikinci topluluğun faaliyete geçmesiyle birlikte Bakü halkı; tiyatro gruplarıyla düzenli olarak buluşma, ulusal drama eserlerini daha yakından tanıma ve tiyatro sanatını deneyimleme fırsatı elde etti. (Vəlixanlı & Dulayeva 2013)

XX yüzyılın başlarından itibaren Azerbaycan tiyatrosu, yerleşik ulusal üslubuyla öne çıkmış ve kültürel tarihimizde eşsiz bir iz bırakmıştır. Ancak, ilk dönemde tiyatrocuların dikkati öncelikle oyunculuk sanatının gelişimine odaklandığından, tiyatronun tarihsel mirasının ve temel niteliklerinin korunması geri planda kalmıştır. Yine de Ağakerim Şerifov, Cafer Cabbarlı, Abdurrahim bey Hakverdiyev, Sıtkı Ruhulla ve Hüseynkulu Sarabski gibi isimler bu meselenin önemini kavramış; tiyatro mirasının sistematik bir şekilde korunması ve düzenlenmesi üzerine tartışmalar yürütmüşlerdir.

Azerbaycan aydınlarının tiyatroya duyduğu engin ve derin sevgi – ve tiyatro sanatıyla olan kopmaz bağ – ulusal bir tiyatro kurma yönündeki soylu bir amaca dönüştü. 1918'de Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulması, ulusal tiyatronun gelişimine güçlü bir ivme kazandırdı ve faaliyetlerine yeni bir canlılık getirdi.

Azerbaycan'da 1921 yılına kadar resmi bir tiyatro eğitimi yoktu; oyuncular kendilerini bizzat yetiştiriyorlardı. Bu ihtiyacı karşılamak amacıyla, söz konusu dönemde ilk Tiyatro Teknik Okulu kuruldu. Şevket Hanım Memmedova ve Ağakerim Şerifov bu süreçte aktif rol oynadılar. Azerbaycan Devlet Tiyatro Teknik Okulu binası 1921'de hizmete açıldı; Şevket Hanım Memmedova okul müdürü, Ağakerim Şerifov ise müdür yardımcısı olarak atandı. İlerleyen yıllarda Ağakerim Şerifov, bir süre eski İşçi Tiyatrosu'nda kitlesel sahneler bölümünün yöneticiliğini üstlendi. Buradaki

görevi sırasında, tiyatro dünyasından çeşitli oyuncular ve şahsiyetlerle ilgili geniş bir fotoğraf ve belge koleksiyonu oluşturdu.

O yıllarda Ağkerim Şerifov, tiyatroyla ilgili tüm materyalleri bir araya getirme fikrine kendini iyiden iyiye kaptırmıştı. Şehirdeki tiyatro etkinliklerini yakından takip ediyor, röportajları kaydediyor ve bu mirasın gelecek nesiller için korunmasının önemini idrak ediyordu. İşte tam da bu düşünceler, onda bir Tiyatro Müzesi kurma arzusunu yeşertti. "Takamul" ve "Molla Nasraddin" yayınlarında yer alan müze kurma fikirleri de Ağakerim Şerifov'a ayrıca ilham verdi.

Müzenin kurulması, tarihî, kültürel ve manevi açıdan son derece haklı ve gerekli bir adımdı. O, sahne sanatlarının yalnızca geçici bir gösteriden ibaret olmadığını; her temsilin, geride bıraktığı izlerle birlikte dönemin sanat anlayışını, estetik değerlerini ve toplumsal hafızasını yansıtan önemli bir belge niteliği taşıdığını çok iyi kavrıyordu. Her ne kadar tiyatro gösterileri zaman içinde sona erse de, bu gösterilere ait afişler, kostümler, fotoğraflar, el yazmaları, dekor taslakları ve diğer sahne materyalleri, geçmişin kültürel mirasını günümüze taşıyan değerli kaynaklardı.

Bu nedenle müze, yalnızca eski tiyatro malzemelerinin saklandığı bir yer değil; aynı zamanda bir dönemin sanat yaşamını, sanatçılarını ve sahne kültürünü araştırmaya olanak sağlayan canlı bir hafıza merkezi olarak görülmeliydi. Toplanan her belge ve eser, tiyatro tarihinin unutulmaması, gelecek kuşaklara aktarılması ve milli kültürün korunması açısından büyük önem taşıyordu. Bu yaklaşım, sahne sanatlarının geçici doğası karşısında kalıcı bir kültürel arşiv oluşturma düşüncesinin ne kadar ileri görüşlü olduğunu göstermektedir.

Ağakerim Şerifov tarafından ortaya konulan girişim, takdire şayan bir adımdı. Nihayetinde, neden böyle bir müzesi olmasın ki? Azerbaycan tiyatrosu zengin ve büyüleyici bir tarihe sahiptir; sahneye çıkan her oyuncu ise üstün bir beceri ve yetenek sergilemiştir. Ayrıca, bu tiyatronun aniden ya da kolayca ortaya çıkmadığını; oluşum sürecinin, sanata gönül vermiş kişilerin büyük çabaları ve hatta canları pahasına gerçekleştiğini unutmamalıyız. İşte tam da bu nedenle, böylesine önemli bir tarih, bir müze aracılığıyla hem korunmayı hem de sergilenmeyi hak etmektedir. Bu düşünceden hareketle, gerçek bir tiyatro tutkunu olan Ağakerim Şerifov, benzer bir kurumun kurulması konusunda değerli tavsiyeler almak üzere Moskova'daki bir müzenin müdürü olan A.A.Bahruşin ile bir araya geldi. Dönüşünün ardından ise vizyonunu hayata geçirmek için durmaksızın çalışmaya başladı.

YÖNTEM

1927 yılında, hayatını tiyatroya adamış olan Ağakerim Şerifov'un girişimiyle, Doğu'da ilk kez bir Tiyatro Müzesi bölümü kuruldu; bu bölüm, Azerbaycan Devlet Müzesi bünyesinde, Tağıyev Tiyatro binasının üçüncü katında yer alıyordu. Şerifov burada, yıllar boyunca büyük bir titizlikle bir araya getirdiği ve özenle muhafaza ettiği eserleri sergiledi. Müze, Azerbaycan tiyatrosunun tarihsel gelişimini ve zengin yaratıcı serüvenini kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde gözler önüne seriyordu. Diğer müzelerin aksine Tiyatro Müzesi, kuruluşundan itibaren bir tiyatro binası içinde faaliyet göstererek sahne sanatlarıyla doğrudan bir bağ sürdürdü.

Müze, 1934 yılında "Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi" adıyla devlet statüsü kazandı. 1935'te ise Cafer Cabbarlı'nın adını alarak faaliyetini "Cafer Cabbarlı adına Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi" olarak sürdürdü. Cabbarlı'nın tiyatro sanatına yaptığı önemli katkılar göz önüne alındığında, bu isimlendirme bir tesadüf değildi; zira kendisi Azerbaycan tiyatrosunun gelişiminde aktif rol oynamış, sahneye yeni fikirlerin ve modern düşünce yapısının taşınmasında öncü bir rol üstlenmişti. Ayrıca tiyatro yönetimi süreçlerinde de yer almış ve üstlendiği çeşitli görevler aracılığıyla bu alanın gelişimine katkıda bulunmuştur.

Müze, Azerbaycan tiyatrosunun geçirdiği evrimi gözler önüne seren çok sayıda özgün belgeye ev sahipliği yapmaktadır. Bu belgeler; tiyatro sanatının farklı dönemlerdeki aşamalarını, yaratıcı geleneklerini ve gelişim süreçlerini kapsamlı bir şekilde yansıtmaktadır. Koleksiyon, erken dönem tiyatro geleneklerine dair materyallerin yanı sıra çağdaş sahne sanatlarının doğuşunu belgeleyen değerli kaynakları da içermektedir.

Bu eşsiz belgelerin derlenmesi süreci, oldukça zorlu tarihsel koşullar altında gerçekleşti. Sergilenen eserlerin büyük bir kısmı, tiyatro çalışmalarıyla hiçbir bağlantısı olmayan arşivlerden bir araya getirilmişti. Ağakerim Şerifov ve bir grup tiyatro tutkunu, bu karmaşık görevi başarıyla yerine getirdi. Ağakerim Şerifov'un büyük bir tutku ve ilgiyle hayalini kurduğu ve daha 1920'lerden önce malzeme toplamaya başladığı Tiyatro Müzesi projesi, artık salt bir fikir aşamasını geride bırakarak gerçeğe dönüşmüştü.

Bunun bir kanıtı da, 12 Kasım 1927 tarihinde "Kommunist" gazetesinde yayımlanan "Akademik Tiyatro'da Büyük Açılış" başlıklı makaledir: "Büyük Ekim Devrimi'nin yıl dönümü vesilesiyle, ayın 7'sinde Devlet Akademik Tiyatrosu'nda

Tiyatro Müzesi'nin resmi açılışı gerçekleştirildi. Tiyatro yönetmeni Hacıağa Abbasov (1888–1975) toplantının açılışını yaptı ve giriş konuşmasında müzenin önemine ve Tiyatro Müzesi'nin nasıl hazırlandığına kısaca değindi. Divan heyetinin seçiminin ardından, müzenin hazırlıklarını yürüten Ağakerim Şerifov, müzenin kuruluşu hakkında genel bir bilgilendirme yaptı. Yagub Abdinov (Azerbaycan Sendikalar Konseyi Divanı temsilcisi), Teregulov (Sanat Çalışanları Sendikası temsilcisi), Mirzali Abbasov (Tiflis Türk Tiyatrosu oyuncularının temsilcisi), Cabbar Efendi ("Kızıl Kalem" Cemiyeti adına) ve Türk Akademik Tiyatrosu oyuncularını temsilen Yusif Yulduz, Alma Hanım, Esad Tahir, değerli Üzeyir Hacıbeyli, Brender, Kazım Kirmanşahlı, Ahmedov ve diğerleri gibi çeşitli isimler tebrik konuşmaları yaptılar. Tiyatro Teknik Okulu, müzenin hazırlayıcısı Şerifov'a hitaben resmi bir konuşma sundu. Törensel toplantının ardından Abdurrahim Hakverdiyev kısa bir konuşma yaptı ve alkışlar eşliğinde kırmızı kurdeleyi keserek Tiyatro Müzesi'nin resmi açılışını gerçekleştirdi. Kısa sürede hazırlanmasına rağmen büyük işler başaran müze, herkesin ilgisini çekti. Etkinliğe beş yüz kadar kişi katıldı. Son olarak konuklar bir tiyatro gösterisine davet edildi. "Aynı akşam, Türk Akademik Tiyatrosu yerel komitesi tarafından, türk ve ermeni oyuncuların katılımıyla bir 'Altın Köşe'nin açılışı yapıldı." ("Akademik Tiyatro'sunda", 1927)

Azerbaycan Tiyatro Müzesi'ne resmi devlet statüsü verilmesi ve müzenin 1934 yılında açılması kararı, hem yurt içinde hem de yurt dışında büyük ilgi uyandırdı. Bu olay o denli dikkat çekti ki, Sovyetler Birliği›nin başlıca gazetesi "Pravda" konuya özel bir makale ayırdı. Gazetenin 21 Aralık 1934 tarihli sayısında, İ.Ranevski tarafından kaleme alınan ve Bakü›de yeni açılan Tiyatro Müzesi›ni konu alan bir makale yayımlandı: «Sovyet hükümetinin 5 Mayıs 1920 tarihli kararnamesiyle tüm tiyatrolar millileştirildi ve oyuncular devlet hizmetine alındı. Türk Ulusal Tiyatrosu›nun gerçek rönesansı işte bu dönemde başladı. Tiyatro, kalıcı topluluklar oluşturdu ve gösterileri için daimi mekânlar edindi. İlk Türk kadın oyuncu 1921›de Dram Tiyatrosu sahnesine çıkarken, Opera Tiyatrosu sahnesine çıkan ilk kadın oyuncu ancak 1923›te görüldü. O tarihe gelindiğinde, Türk Dram Tiyatrosu sahnesinde yirmi Türk kadın oyuncu sahne alıyordu; opera-bale topluluğunda da benzer sayıda kadın sanatçı bulunuyordu. Bunlar arasında halihazırda halk sanatçısı unvanına sahip isimler de yer alıyordu. 1923 yılında, yeni yetenekleri yetiştirmek amacıyla ilk Türk Tiyatro Teknik Okulu açıldı. Bu okulun organizatörü ve ilk müdürü, Cumhuriyet halk sanatçısı ve Türk operasının priması Şevket Memmedova idi.» (Ranevski, 1934)

BULGULAR

Müzedeki nadir eserler dikkat çekmektedir. Bunlardan biri, 1912 tarihli "Müslüman Sanatçılar Sahnesi" başlıklı bir afiştir. Çarlık yetkilileri, bu afişte belirli terimlerin kullanılmasına izin vermemişti. Volter'in "Sultan Osman" adlı eserinin sahneleneceğini duyuran afişin alt kısmında, "Müslüman kadınlar için ayrı ve kapalı localar mevcuttur" ibaresi yer alıyordu. (Rəhman, 1938)

O dönemde Türk kadınları hâlâ çarşaf giyiyor ve kamusal alanlarda erkeklerle yan yana oturma haklarından mahrum bırakılıyordu. Bu nedenle, sahnedeki kadın rolleri Türk kadın oyuncular tarafından değil, erkekler veya başka milletlerden kadın sanatçılar tarafından canlandırılıyordu. Bu koşullar altında, rus ve ermeni kadın oyuncular Türk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir rol oynadılar. Aynı zamanda, ulusal tiyatronun ne kendine ait bir binası ne de özel bir sahne dekoru bulunuyordu.

Bir diğer değerli belge ise kütüphanede tesadüfen bulunan, 22 Ağustos 1904 tarihli "Othello"nun onur biletidir. Belge, Shakespeare'in eserinin tatar dilinde sahnelendiğini belirtmektedir. (Onur bileti, t.y.)

Bu iki belge, Türk tiyatrosunun yaklaşık bir asır önce Voltaire ve Shakespeare gibi dünyaca ünlü klasiklerin eserlerini sahnelemeye çabaladığını göstermektedir; bu gerçekler, kamuoyu tarafından pek bilinmeyen değerli tarihi bilgiler niteliğindedir.

O dönemde Türk oyuncular çok az kazanıyor ve ciddi maddi sıkıntılar içinde yaşıyordu. Belgeler arasında, 1919'da suikasta kurban giden önemli bir Türk tiyatro şahsiyeti Hüseyin Arablinski'nin el yazısı bir notu da yer almaktadır. Bu belge, sanatçının büyük bir maddi sıkıntı içinde olduğunu ve tiyatrodan yalnızca üç manat aldığını ifade etmektedir. Müzede bu tür değerli ve nadir belgelere sıklıkla rastlanmaktadır. (Kazımovskinin anıları, t.y.)

Ayrıca Arablinski, müzede muhafaza edilen sahne kostümlerini kendi kazancından ayırdığı parayla satın almış ve böylece tiyatro kariyerinde yeni başarılara imza atmıştır. Tüm bunlar, Arablinski'nin sahneyi ne denli büyük bir tutkuyla sevdiğinin ve mesleğini ne kadar içtenlikle benimsediğinin bir kanıtı niteliğindedir.

Genel olarak, bu dönemdeki Azerbaycan oyun yazarlığı ve tiyatrosunun temel özellikleri, Hüseyin Arablinski'nin eserlerinde açıkça yansıtılmaktadır. Arablinski'nin kişisel arşivi, Tiyatro Müzesi'nin arşiv ve hatırat koleksiyonunda muhafaza edilmektedir.

Azerbaycanlı oyun yazarlarının eserleri, dönemin tiyatro repertuvarında önemli bir yere sahipti ve çeşitli mekânlarda sahneleniyordu. M.F.Ahundzade'nin komedileri, tiyatro repertuvarında merkezi bir konumdaydı. Bunların yanı sıra; Necef bey Vezirov, Abdurrahim bey Hakverdiyev ve Neriman Nerimanov gibi onun gerçekçi edebiyat geleneğini sürdüren diğer oyun yazarlarının eserleri de sahneleniyordu. Bu yapımlara ait programlar ve afişler, önemli tarihi belgeler olarak günümüze kadar korunmuştur. Söz konusu materyaller; dönemin tiyatro ortamının, sahneleme kültürünün ve sanatsal-estetik özelliklerinin incelenmesi açısından özel bir öneme sahiptir. Günümüzde bu afiş ve programların bir kısmı, Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi'nin arşiv ve hatırat koleksiyonunda muhafaza edilmektedir.

Müzenin arşiv ve anı koleksiyonu, Necef bey Vezirov ile ilgili özel arşiv belgelerini de içermektedir. Ancak, oyun yazarının mirasını kapsayan belgelerin sayısı sınırlıdır. Bunun başlıca nedeni, N.Vezirov'un kişisel arşivinin büyük bir kısmının Elyazmaları Enstitüsü'nde, diğer bir kısmının ise Nizami Gencevi Azerbaycan Edebiyatı Ulusal Müzesi'nde muhafaza edilmesidir. Söz konusu belgeler, 1949 yılında Vezirov'un yakınları tarafından Elyazmaları Enstitüsü'ne devredilmiştir. Yine de mevcut materyaller, Necef bey Vezirov'un yaratıcı çalışmalarının ve Azerbaycan tiyatro tarihine katkılarının incelenmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Müzenin arşiv ve anı koleksiyonu, Türk tiyatro sahnesinin öncülerinden Sidkî Ruhulla'nın kişisel arşivine ev sahipliği yapmaktadır. Sanatçı, yalnızca Azerbaycan'da değil; Türkiye, Rusya, Özbekistan, Türkmenistan, Gürcistan ve İran gibi komşu ülkelerde de sahne çalışmaları gerçekleştirmiştir.

Müze koleksiyonunda muhafaza edilen S.Ruhulla'ya ait rol defterleri, onun tiyatro kariyerinin canlı belgeleri niteliğindedir. Bu defterler; oyuncunun çeşitli yapımlarda canlandırdığı rollere dair notlarını, karakter gelişimine ilişkin tespitlerini ve sahne sanatına dair düşüncelerini içermektedir. Söz konusu defterler, sanatçının sanatına duyduğu ciddiyeti, karakter analizindeki derinliğini ve her bir role hazırlanırken üstlendiği büyük sorumluluk bilincini gözler önüne sermektedir.

Tiyatro Müzesi, Türk halklarının tiyatro ve sahne kültürünün incelenmesi, sunulması ve tanıtılmasında yadsınamaz bir role sahiptir. Müze; erken dönem tiyatro gösterilerine ilişkin eşsiz belgeler, afişler, programlar, el yazmaları, fotoğraflar, sahne dekorları ve kostümlerin yanı sıra önde gelen oyun yazarları, oyuncular ve yönetmenlerin arşivlerini de bünyesinde barındırmaktadır. Tiyatro müzesinin kurulması, hem

kültürel hem de manevi gerekçelere dayanan önemli bir girişim olmuştur.

Müzede korunan değerli hazineler arasında, sahnelenen ilk gösterimin afişi; 1908 yılında Doğu dünyasında sahnelenen ilk opera olan "Leyli ve Mecnun"un prömiyer programı ve Doğu tarzında sunulan 1926 yapımı "Hamlet"'in film görüntüleri yer almaktadır.

Müzenin elde ettiği bütün başarılara rağmen, kendisine ait özel bir binasının bulunmaması, eserlerin ve belgelerin düzenli, güvenli ve uygun koşullarda korunmasını zorlaştırıyordu. Müze, farklı dönemlerde çeşitli nedenlerle bir binadan başka bir binaya taşınmak zorunda kalıyor, bu durum ise hem koleksiyonların sistemli biçimde yerleştirilmesini hem de sergilenen eserlerin korunmasını olumsuz etkiliyordu.

Özellikle mekân yetersizliği, müzenin sahip olduğu zengin koleksiyonun geniş kitlelere ulaştırılması konusunda önemli bir engel oluşturuyordu. Binlerce değerli eksponatın tamamının sergilenmesi mümkün olmadığı gibi, ziyaretçilerin bu kültürel mirasla yeterince buluşması da sınırlı kalıyordu. Bu nedenle müzenin daha geniş, çağdaş ve kendine ait bir yapıya kavuşması; yalnızca fiziksel bir ihtiyaç değil, aynı zamanda kültürel mirasın korunması, araştırılması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından da büyük bir gereklilik hâline gelmişti.

1941 yılında Tiyatro Müzesi, yeni bir bina olan Nizami Müzesi'nde faaliyet göstermeye başladı. Bir yıldan kısa bir süre sonra müzenin kapıları yeniden kapandı ve müze daha üst bir kata taşındı. Bir yıl sonra ise müze bir kat daha yukarı taşındı. Personel bu en üst kattan memnundu; ancak kutlama yapmakta acele etmediler, zira alelacele hazırlanan bir plan, Tiyatro Müzesi'ni Sanat İşleri Bölümü ile aynı çatıyı paylaşmak zorunda bırakmıştı. Bunun ardından, müzenin yeniden taşınması gündeme geldi. 1953 yılında Tiyatro Müzesi, tekrar Nizami Müzesi binasına taşındı.

Basında, müzenin içler acısı durumuna dair sık sık yazılar yayımlanmaktadır. Ancak müzenin durumunda kayda değer bir değişiklik olmamıştır; bunun başlıca nedeni, tiyatromuzla ilgili materyallere gereken değerin verilmemesi ve bunların kamuoyunun dikkatine yeterince sunulmamasıdır.

Tiyatro Müzesi tarihindeki en önemli yer değişikliği 1991 yılında gerçekleşmiştir. Azerbaycan'da müze olarak inşa edilen ilk yapı olan eski V.İ. Lenin Merkez Müzesi binasının Kültür Bakanlığına devredilmesinin ardından burada Müze Merkezi kurulmuş ve Tiyatro Müzesi de aynı binada faaliyet göstermeye başlamıştır.

29 Ocak 1993'te Tiyatro Müzesi'nin sergisi ziyarete açıldı. O gün, müzenin faaliyetlerinde yeni bir dönemin başlangıcı oldu. Bu gelişme, müzede uzun süre görev yapmış ve 1991'den beri müzeye liderlik etmiş olan Nurida Nurullayeva'nın adıyla özdeşleşmişti.

TARTIŞMA

Müze ziyaretçilere tiyatronun tarihsel evrimini daha derinlemesine anlama ve onun sanatsal ve estetik değerini takdir etme fırsatı sunmaktadır. Yedi salonu kapsayan müze sergisi, Türk kültürünün hayati bir parçası olan tiyatro sanatının gelişimini yansıtacak şekilde kronolojik olarak düzenlenmiştir. Sergi; kökleri 1873 yılına uzanan profesyonel Azerbaycan tiyatrosunun ortaya çıkış, oluşum ve gelişim aşamalarının yanı sıra profesyonelleşme ve millileşme süreçlerini de Türk kültürünün daha geniş bir bağlamı içinde sunmaktadır. Ayrıca, çeşitli tiyatro topluluklarının oluşumu ve faaliyetleri, Türk dünyasının ortak tiyatro gelenekleriyle ilişkili olarak ele alınmaktadır.

İlk salon; halk oyunlarında yer alan teatral unsurların tasvirlerini, Aydınlanma hareketinin önde gelen isimlerine ve Türk dünyasının seçkin tiyatro şahsiyetlerine ayrılmış bölümleri, ayrıca en eski profesyonel tiyatro yapımlarına dair afiş ve diğer materyalleri sergilemektedir. Bu sergiler, Türk kültüründe tiyatronun oluşum köklerini ve gelişim seyrini açıkça gözler önüne sermektedir.

Tiyatro müzesi, Türk kültüründeki sahne sanatlarının zengin mirasını koruyan ve bunu gelecek nesillere aktaran hayati bir kültür mekânı işlevi görmektedir. Bu bağlamda sergiler, yalnızca Azerbaycan tiyatrosuna değil, bir bütün olarak Türk dünyasının tiyatro geleneklerine de ışık tutmaktadır. Müze; Abdurrahim bey Hakverdiyev'in eserinde Azerbaycan'ın ilk trajedi oyuncusu Hüseyin Arablinski tarafından canlandırılan Ağa Muhammed Şah Kaçar rolü için hazırlanan kostüm ve aksesuarların yanı sıra, XX yüzyılın başlarına ait afişlere ve ipek üzerine basılmış programlara da ev sahipliği yapmaktadır.

Müzenin ana koleksiyonu halihazırda 130.000'den fazla esere ev sahipliği yapmaktadır. Bu zengin koleksiyon, ulusal tiyatronun kuruluş ve gelişim aşamalarının yanı sıra önde gelen sanatçıların yaşamlarını ve yaratıcı çalışmalarını da yansıtmaktadır. Koleksiyondaki materyallerin önemli bir kısmının orijinal belgelerden oluştuğunu belirtmekte fayda vardır.

Müze; arşiv ve anılar, eskiz ve maketler ile fotoğraf ve negatifler olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Ayrıca bünyesinde bir ses arşivi, sergi ve halkla ilişkil-

er birimi ile bir kütüphane ve fotoğraf laboratuvarı da bulunmaktadır.

Tiyatro Müzesi, sahne sanatlarını tanıtmayı amaçlayan çeşitli proje ve etkinlikler gerçekleştirmektedir. Bu faaliyetler arasında bilimsel-pratik konferanslar, yuvarlak masa toplantıları, tiyatro dünyasının önemli isimleri ve çağdaş sanatçılar için düzenlenen yıl dönümü törenleri, anma geceleri ve çocuklar ile gençlere yönelik eğitici ustalık sınıfları yer almaktadır. Müze ayrıca, koleksiyonundaki nadir eserlerin yer aldığı gezici sergiler düzenleyerek, Bakü'de gerçekleştirilen ulusal düzeydeki resmi etkinliklere ve uluslararası konferanslara katılmaktadır. Bunun yanı sıra, TÜRKSOY himayesinde düzenlenen kültürel etkinliklerde de aktif rol oynamaktadır. Müze, yalnızca yerel araştırmacılar için değil, aynı zamanda Azerbaycan kültürü ve sanatı üzerine çalışmalar yürüten yabancı akademisyenler için de hayati bir kaynak görevi görmekte ve onlara arşiv materyallerine erişim imkanı sunmaktadır. Aynı zamanda, çeşitli ülkelerdeki müzelerle kurulan iş birliği bağları, bu kültür kurumunun faaliyetlerinin uluslararası kapsamını daha da genişletmektedir.

2024 yılında Bakü'de düzenlenen COP29 sırasında; Amerika Birleşik Devletleri, Rusya, Japonya, Türkiye, Avustralya, Brezilya, Almanya, Mısır ve diğer ülkeleri temsil eden heyetler müzeyi ziyaret etmiş ve olumlu izlenimlerini ziyaretçi defterine kaydetmişlerdir.

SONUÇ

Tiyatro Müzesi'nin kuruluş tarihi, bu kültür kurumunun oluşum sürecinin hiç de kolay olmadığını göstermektedir. Müzenin ortaya çıkışı; uzun süreli araştırmalar, maddi zorluklar ve özverili çalışmalar sonucunda mümkün olmuştur. Müzenin kurulması fikrinin hayata geçirilmesi sürecinde örgütsel sorunlar, maddi ve teknik yetersizlikler ile dönemin sosyal ve kültürel koşullarından kaynaklanan çeşitli engeller bulunmaktaydı. Ancak Azerbaycan tiyatro sanatçılarının, aydınlarının ve müze çalışanlarının kararlı, sürekli ve amaçlı faaliyetleri sonucunda bu girişim zaman içerisinde gerçeğe dönüşmüştür. Müzede muhafaza edilen eserlerin yalnızca Azerbaycan tiyatrosunun geçmişini yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda Türk dünyasının ortak kültürel köklerini ve tiyatro geleneklerinin gelişim seyrini de gözler önüne serdiği sonucuna varılabilir. Bu materyaller aracılığıyla, Türk tiyatro düşüncesinin nasıl şekillendiği, hangi aşamalardan geçtiği ve zaman içinde nasıl zenginleştiği açıkça görülebilmektedir. Nihayetinde bu eserler, hem ulusal hem de tüm Türk dünyasını kapsayan kültürel mirasın hayati unsurları olarak büyük bir tarihi ve manevi öneme sahiptir.

KAYNAKÇA

Cəfərov, C. (2023). *Azerbaycan tiyatrosu (1873–1973).* Bakü: Zardabi Neşr.

Vəlixanlı, N. , & Dulayeva Z. (2013) *Bakü'nün tiyatro hayatı*. Bakü: Ziya.

Akademik Tiyatro'sunda düzenlenen görkemli açılış törenleri. (1927, 12 Kasım). *Kommunist.*

Məmmədov, M. (1977). *Tiyatro düşünceleri*. Bakü: Işık.

Ranevski, İ. (1934, 21 Aralık). *Pravda*.

Rəhman, S. (1938, 5 Nisan). Azerbaycan müzeleri. *Edebiyyat.*

Arşiv ve müze materyalleri

Afiş. (t.y.). *Cafer Cabbarlı adına Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi: Arşiv ve anı koleksiyonu* (Env. No. 2334).

Kazımovski'nin anıları. (t.y.). *Cafer Cabbarlı Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi: Arşiv ve anı koleksiyonu* (Env. No. 4208.

Onur bileti. (t.y.). *Cafer Cabbarlı adına Azerbaycan Devlet Tiyatro Müzesi: Arşiv ve anı koleksiyonu* (Env. No. 4215).

GELENEKTEN GELECEĞE: BİR ÇOCUK EDEBİYATI KAYNAĞI OLARAK MİHR Ü VEFA MESNEVİSİ VE YAPAY ZEKÂYLA GÖRSELLEŞTİRME ÖNERİSİ

Betül Sude BATMAN*

Özet

Çocuk edebiyatı, edebiyat kullanımının "çocuğa görelik" ilkesine dayalı oluşturulmuş bir kavramdır. Günümüzde çocuk edebiyatının mesnevîlerden beslenilebildiği ve bunların çocuk dünyasına hitap edebilecek şekilde modernize edilebildiği görülmektedir. Çocukların, manevî donanımını güçlendirmek, tefekkür kabiliyetini oluşturmak ve estetik algılarını geliştirmek noktasında; mesnevîlerdeki didaktik hikayeler kaliteli bir edebiyatla buluştururken aynı zamanda hayatın temel değerlerinin keşfedilmesi için fırsat sunar. Bu çalışmada Ümmi İsâ'nın Mihr ü Vefa Mesnevîsi'nin gerek dilinin sadeliği gerek çocuk edebiyatına uygun merak uyandırıcı olay örgüsü olması hasebiyle bir örnek olarak alınmıştır. Kaynak taramasıyla diğer mesnevîlerin "çocuk edebiyatında" nasıl çalışıldığı incelenmiş ve günümüzde yükselişte olan yapay zekâ uygulamasıyla ortaya çıkan görsellerin bu bağlamda nasıl kullanılabileceği tespit edilmeye çalışılmıştır. Elde edilen verilerde, bu mesnevînin tarihi ve edebi metin olmanın yanı sıra değerler eğitiminde, kültürel aktarımda ve estetik olarak gelişimde çocuklar için nitelikler taşıdığını ve değerlendirme potansiyeline sahip olduğu ortaya konulmuştur. Aynı zamanda yapay zekâ ile oluşturulan görsellerin mesnevîlerin çocuk edebiyatı kaynağı olarak kullanılması durumunda görsellerin "çocuğa görelik" ilkesine uygun olduğu ve kullanılabileceği örneklerle sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çocuk Edebiyatı, Mesnevi, Ümmi İsa, Mihr Ü Vefâ, Yapay Zekâ

* Düzce Üniversitesi, Yüksek Lisans Öğrencisi, betulsudebatman@gmail.com, 0009-0005-2615-1573

Abstract

Children's literature is a concept based on the principle of "relativity to the child" in the use of literature. Today, it is observed that children's literature can be enriched by mesnevis and modernized in a manner that resonates with the children's world. At the same time, it strengthens the spiritual development of children, fosters their ability to contemplate, and enhances their aesthetic perception. Furthermore, it brings together the didactic stories in mesnevis with high-quality literature, providing an opportunity for children to discover fundamental life values.

In this study, Ummi Isâ was chosen as an example due to the simplicity of the Mihr ü Vefa Mesnevisi and its intriguing plot, making it suitable for children's literature. Through a source scan, the study examined how other mesnevis were studied within the context of "children's literature" and attempted to determine how the images generated by the emerging artificial intelligence application can be utilized in this context. The data obtained revealed that this mesnevîn, in addition to being a historical and literary text, possesses qualities that contribute to children's values education, cultural transmission, and aesthetic development. It also has the potential to be evaluated.

Furthermore, if images created using artificial intelligence are employed as a source for children's literature, they align with the principles of "children's literature" and can be effectively utilized.

Keywords: Children's Literature, Masnavi, Ummi Isa, Mihr U Vefa, Artificial Intelligence

Giriş

Çocuk, eğitilmesi gereken adım adım birey olan fakat bırakıldığı zaman kaybedebileceğimiz bir madendir. Çocuk, milletin geleceğidir. Edebiyat kelimesinin, Arapça "edeb"ten kaynaklandığı söylenmektedir. Başlangıçta 'davet' anlamında kullanılan bu söz, zamanla halk arasında gözlemlenen en güzel ahlâk, insanı kötülüklerden koruyan iyiliğe sevk eden meleke, güzel huy anlamlarını kazanır. Daha sonra da söz söyleme ve ifadeyle ilgili her türlü çalışmanın genel adı olarak kullanılmıştır. Kişilerin sözlü ve yazılı ifadelerinde hataya düşmelerine engel olmak için öğrenilen ve kullanılan kurallar bütünü bu kelimeyle ifade edilmiştir. XIX. yüzyılda bile edebiyat iyi huy öğreten, ahlâk kazandıran bir disiplin olarak değerlendirilmiştir. Günümüzde de edebiyatın her şeyden önce bir güzel sanat etkinliği olduğu dile getirilmektedir. Günümüzde edebiyat; tarihsel, sosyal ve kültürel olandan hareketle, dille gerçekleştirilen güzel sanat etkinliklerine ve eserlerine verilen genel addır. Burada asıl olan edebî metindir. Çünkü edebiyatla ilgili her türlü etkinliğin merkezinde edebî metin bulunmaktadır (Aktaş, 2009).

Çocuk edebiyatı, iki yaştan başlayarak ergenlik dönemine kadar geçen süreçte çocukların hayat tecrübeleri, ilgi, ihtiyaç, gelişim ve algılama düzeylerine uygun olan bütün nitelikli (estetik ve edebî) metinleri kapsar. Bu metinler içinde bilmece, tekerleme, destan, efsane, masal, şiir, hikâye, roman, anı, biyografi, mektup, gezi yazısı, deneme, sohbet, makale, tiyatro, gazete ve dergiler yer alır. (Sınar, 2006).

Türk çocuk edebiyatını (tarih içinde farklı coğrafyalarda oluşan) kültür ve medeniyet değerlerimizle birlikte ve çocuk edebiyatının pedagojik, görsel ve estetik bağlamdaki evrensel ölçütlerine dayalı olarak iki kanat üzerinden yeniden inşa edebiliriz: Geleneksel çocuk edebiyatının kültür-medeniyet kodlarımızı içeren değerler pusulası, çocuk dili ve 'çocuk gerçekliği'ne göre yenilenmesi amacıyla ve çocuk bakışı olan yetkin sanatçılar tarafından yazılması (Geleneksel Çocuk Edebiyatı Poetikası). Kültürel temele dayalı, çocuk felsefesi olan, yerelden evrensele açılabilen, yeni çocukluğun iyi ve kanonik örnekleriyle buluşmasını sağlayacak çocuk edebiyatında yeni bir dönemin başlaması (Modern Çocuk Edebiyatı Hareketi) (Şirin,2018)

Divan Şiiri bir medeniyetin dilidir. Türk kültür ve medeniyetinin tüm unsurları Divan Şiirinde mevcuttur. Doğumdan ölüme, kız isteme geleneklerinden düğün adetlerine, çocuğa ninni söylemekten kadın erkek ilişkilerine, anne baba yükümlülüklerinden komşuluk, akrabalık ve misafirlik adabına kadar insana dair her konuya Divan Şiirinin anlatı türü olan mesnevilerde rastlamak mümkündür (İpekdal, 2013).

Mihr ü Vefâ mesnevisinin pek çok yazarı ve yazarların pek çok nüshası bulunmaktadır. Ümmi İsa'nın Mihr ü Vefâ mesnevisinin dili, bulunduğu yüzyıl bakımından oldukça sade olan Eski Anadolu Türkçesidir. Mesnevideki olay örgüsü heyecan verici, merak uyandırıcı olmakla birlikte pek çok değeri de olay örgüsü içine yerleştirilmiştir.

Yapay zekâ günümüzde hızla yükselişte olan, herkesin elinin altında bulunan ve sıkça kullanılan bir teknolojidir. Bilgileri sıralamakla kalmayıp özetlenmesi, hızla kaynağa gidilmesi ve yol gösterici olması, özellikle de görselleştirmesi ile kullanılabilmektedir. Bu bağlamda çalışmada, Ümmi İsâ 'nın Mihr ü Vefâ mesnevisinin dilinin sadeliği ve olay örgüsünün çocuğa göreliği diğer çalışmalardaki mesnevilerin çocuk edebiyatı olarak nasıl kullanıldığı kaynak taramasında gösterilmiş ve yapay zekâ uygulaması olarak Gemini 3 Flash, Nano Banana 2 Modeli ile olay akışı görselleştirilip bir çocuk edebiyatı kaynağı olarak kullanılması önerilmiştir.

Amaç

Mesnevîlerdeki çocuk edebiyatı, mesnevilerin çocuk edebiyatı olarak kullanılmış olması pek çok çalışmaya konu edinmiştir. Bu çalışmanın amacı Ümmi İsa'nın Mihr ü Vefâ mesnevisinin çocuk edebiyatında kullanılabileceği ve yapay zekâdan yararlanılarak oluşturulan görsellerin kullanılabileceğini göstermektir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma deseni olan doküman incelemesine dayalı bir kaynak taraması niteliğinde olup verilerin görselleştirilmesinde yapay zekâ uygulaması olarak Gemini 3 Flash, Nano Banana 2 Modeli kullanılmıştır. Kullanılan promptlar EK1'de verilmiştir. Bu kapsamda çocuk edebiyatı, edebiyat, mesnevî, mesnevîlerin çocuk edebiyatı olarak kullanılması hakkında yayımlanmış olan makaleler, bildiriler, kitaplar ve tezler incelenmiştir.

Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır (Karasar, 2005).

Bir başka ifadeyle doküman analizi, basılı ve elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet erişimli) materyallerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Bowen, 2009). Elde edilen veriler değerlendirilmiş; bulgular öne çıkan görüşler doğrultusunda verilmiştir.

Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı

Dilimize Arapçadan geçen "edebiyat" kelimesi, yalnızca sanat amacı güdülerek oluşturulan sözlü ve yazılı ürünlerin tümü anlamına gelmektedir. Malzemesi dil olan edebiyatın kökü "edeb" sözcüğüdür ve terbiye anlamını da taşır. Bundan yola çıkarak edebiyat ile eğitim arasında kuvvetli bir bağ olduğu söylenebilir.

Çocuk edebiyatı; çocukların büyüme ve gelişmelerine, hayâl, duygu, düşünce ve yeteneklerine, zevklerine hitap eden, eğitirken eğlenmelerine katkıda bulunmak amacıyla gerçekleştirilen edebiyattır (Uludağ, 2009).

Fiziksel ve zihinsel gelişimi bir yetişkinden farklı olan çocuklar için ayrı bir edebiyatın olup olmaması konusunda çok çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Batı'da ilk kez İngiltere'de 18. yy. da gündeme gelen çocuk edebiyatı kavramına ilk önce kilise olmak üzere eğitimcilerden ve edebiyatçılardan tepkiler gelmiştir. Fakat bütün bunlara rağmen sanat açısından yetersiz de olsa çeşitli çocuk edebiyatı ürünleri meydana getirilmiştir. Aynı konu etrafında ülkemizde de geç de olsa bazı tartışmalar yaşanmış ve hâlâ da tartışılmaya devam etmektedir. Bizde de kimi sanatçı ve araştırmacılara göre çocuk edebiyatı yoktur ve olamaz. Kimilerine göre ise çocuk varsa, çocukluk diye bir dönemin farklı özellikleri ve farklı ihtiyaçları varsa bu döneme has bir edebiyat da mutlaka olmalıdır (Kurtoğlu, 2016).

Çocuk edebiyatı olmalıdır diyenlerin tercümesi niteliğinde Çehov, çocuk edebiyatı ile yetişkinler için meydana getirilen edebiyat arasındaki farkı çocuk aspirini ile büyük aspirini arasındaki farka benzetir (Akt. Nas 2002: 30). Yani aslında aynı ilaç alınmasına rağmen aradaki fark ilacın dozudur. Bu da "çocuğa görelik" kavramını açıklar.

Çocuk edebiyatı, usta yazarlar tarafından çocuklar için özel olarak yazılan, estetik, eğitici, eğlendirici özellikler içeren; çocukların anlayacağı, hoşlanıp yararlanacağı biçimde hazırlanan, çocukların hayâl gücünü zenginleştiren, eğitimlerine yardımcı olan eserlere verilen genel addır (Tuncer ve Yardımcı, 2000: 17)

Çocuk ve edebiyat üzerine yapılan tanımları bir bütün halinde Çocuk edebiyatı için şöyle dile getirebiliriz: Çocukluk çağında bulunan insanların hayâl, duygu ve düşüncelerine yönelik sözlü ve yazılı eserlerin bütünü çocuk edebiyatıdır (Oğuzkan, 2000).

Bir başka ifadeyle ise çocuk edebiyatı; çocukların ilk çocukluktan (2-6 yaş) çocukluk dönemi sonuna kadar yaşanan çocukluk çağlarına özgü duyarlıkların yalın

bir anlatım ve çocuksu bir edâ içinde dile getirilmesiyle oluşan bir edebiyat türüdür (Şirin, 1994).

Çocuk edebiyatı ürünleri olarak adlandırılabilecek eserlerin, çocuğun duyuşsal, bilişsel ve devinişsel özelliklerine olumlu bir şekilde katkıda bulunması gerekir. Zira, çocuğun donmamış bir beton gibi olduğu ve üzerine ne çizilirse onun izinin kalacağı gerçeği unutulmamalıdır. Çocuk, çocuklukta nasıl bir eğitime tâbi tutulursa, büyüdüğünde de o eğitime göre hareket edecektir. İçinde yaşadığı topluma karşı uymak zorunda olduğu sorumlulukların bilincini de yine çocukluk döneminde kendisine sunulacak eğitim sayesinde kazanacaktır (Uludağ, 2009).

Devletin ihtiyaç duyduğu insan tipini yetiştirmenin ilk basamağı çocuk edebiyatıdır. Her milletin kendi millî çizgisini belirten ve onları temsil eden tipleri olmalıdır (Enginün 1998: 194). Bu bağlamda Türk kültürü, tarihi kişilikleri, çocuklara örnek olabilecek pek çok unsur içermektedir.

Türkiye'de çocuk edebiyatı kavramının ilk olarak ortaya çıkışı, eğitim konusu ile ilgili çalışmaların başladığı Tanzimat dönemine rastlar. Konu hakkındaki ciddi çalışmalar ise Cumhuriyet sonrasında görülmeye başlar. Bilhassa 1979 yılının Dünya Çocuk Yılı ilan edilmesinden sonra Türkiye'de de çocuğa yönelik yayınlara özel bir önem verilmiş ve bu husus bilim çevrelerinde de konu edilmiştir (Sınar, 2006: 175).

Türk edebiyatı, İslamiyet öncesi ve sonrası metinleriyle çocukları eğitmek ve eğlendirmek için başvurulacak kaynaklar bakımından oldukça zengindir. Bu hususta Oğuz Kağan Destanı, Bozkurt Destanı, Manas Destanı, Dede Korkut Hikâyeleri, Mevlâna'nın Mesnevî'si, Yusuf Has Hâcib'in Kutadgu Bilig'i, Sümbülzâde Vehbî'nin Lutfiyye'si, Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın Marifetnâme'si, Nâbi'nin Hayriyye'si, Şeyhî'nin Harnâme'si, Güvahî'nin Pendnâme'si ve çalışmamıza konu olan Âşık Paşa'nın Garibnâme'si ilk akla gelen eserlerdendir (Kurtoğlu, 2016).

Yine bu bağlamda çok çalışılmamış olan Ümmi İsâ'nın Mihr ü Vefa Mesnevîsi de çocuğa göreliğin, değerler eğitiminin, öğretilerin yer aldığı zengin bir eserdir.

Edebî Tür Olarak Mesnevî

Arapça "s n y" üçlü kökünden türemiş "mesnevî" sözü, kendi arasında kafiyeli mısralardan oluşmuş nazım şekli anlamında kullanılmıştır. Mesnevî, edebiyat terimi olarak ilk defa İran edebiyatında kullanılmış olmakla birlikte bu nazım şeklinin ilk örnekleri Arap edebiyatında görülmektedir. Araplar, kendi arasında kafiyeli beyitlerden oluşan bu nazım şekline müzdevice, aruzun "recez" bahri ile yazıldığı için recez ya

da çoğul olarak "urcûze" demişlerdir. Mesnevî terimi ve nazım şekli Türk edebiyatına İran edebiyatından geçmiş, XI-XIX. yüzyıllar arasında bu türde sayısız eserler yazılmıştır. Klâsik Türk edebiyatının en çok bilinen nazım türlerinden biri olan ve genellikle bir veya iç içe geçmiş birçok vak‟ayı hikâye eden mesnevîler, "anlatma esası"na dayalı metin olarak bakıldığında tam mânâsıyla olmasa bile Avrupaî tarzda bir roman gibi mütalâa edilebilir (Çelebioğlu, 1999: 20).

Edebî bir ıstılah olarak mesnevi, her mısra‟ı kendi arasında kafiyeli beyitlerden meydana gelen nazım şekline denilmiştir. Beyit sayısı bakımından bu şekil, iki üç beyitten binlerce beyte kadar olabilir (Çelebioğlu, 1999: 21).

Genelde mesnevîlerde üç ana bölüm bulunur: I. Giriş, II. Konunun işlendiği bölüm, III. Bitiş bölümü. Mesnevîlerin "giriş bölümü"nde sırasıyla besmele, tahmid, tevhîd, münâcât, na't, mi'râc, mu'cizât, din ululara övgü (Medh-i Çihâr-yâr-i Güzîn, Hz. Hamza ve Abbâs'a övgü, Hz. Hasan ve Hüseyin'e övgü), dört mezhep kurucusuna, 12 imama, diğer din büyüklerine, şairlere, padişaha, devlet büyüklerine övgü ve sebeb-i te'lîf bulunur (Aksoyak, 1998).

Konunun işlendiği, bölüm mesnevîlerin yazılış amacına matuf bölümlerdir. Hatime bölümü de denilen bitiş bölümü, mesnevî hikayesinin sona erdiği bölümdür. "Hâtime"si olmayan mesnevîlerde sadece son beyitte eserin sona erdiği dile getirilir. Bitiş bölümünde bulunan başlıklar şunlardır: Allah'a "hamd ü senâ" ve "dua, sultana övgü ve saltanatının devamı için dua, şairin eseriyle ve şairliğiyle övünmesi, tanınmış mesnevî şâirleri ve eserlerini anma, şâirin eserine verdiği ad, hasetçilere, acemi ve dikkatsiz müstensihlerle metni doğru dürüst okuyamayan okuyuculara yergi, bunların esere vereceği zarardan Allah'a sığınma, mesnevînin beyit sayısı, mesnevînin yazıldığıyla ilgili tarihler, şairin ismi, şair ve memleketi hakkında bilgi, okuyucudan hayır dua isteme, mesnevînin vezni, Hazret-i Peygamber'e "salât" ve "selâm" (Kartal, 2007).

Kısacası mesnevî, yazılı ve sözlü her metni, arz ettiği yapı ve muhteva hususiyetleri, varlık sebepleri dikkate alınarak gruplandırılmak istendiğinde, romanların yanında yer alan ve belirli bir tarihî devirde toplumun roman ihtiyacını karşılamış olan edebî türdür (Aktaş, 1983: 27/94).

Yüzyıllar boyunca gerçekleşen geleneksel çocuk edebiyatı birikimine dayanmadan ve bu edebiyatın türlerini çocuk dil dizgesi ve çocuğa göre yenilemeden yeni çocukluğun bu gelenekle ilişkisini kuramayız (Şirin, 2018).

Mesnevîlerin Çocuk Edebiyatı Ürünü Olarak Kullanılması

Geçmişten günümüze bir kültür mirası olarak gelen mesnevî şiir örneğinin güncel hayatın zorluklarıyla mücadelede her renkten, her ırktan ve her inanıştan insana kılavuzluk etmektedir. Bu nedenle, günümüz çocuklarının manevi donanım, felsefi düşünme kabiliyeti ve edebi zevk açısından gelişmelerini desteklemek amacıyla Mesnevi'nin ibret dolu hikayelerini okumaları büyük önem taşımaktadır. Bu hikâyeler, onları bugünün Mevlânâları olmaya hazırlayan önemli bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Mevlânâ'nın hikmetli hikâyeleri ve çeşitli konulardaki şiirleri, bireylerin kendi içsel deneylerini keşfetmelerine imkân tanır. Mesnevî, çocuklara sevgi dolu bir bakış açısıyla yaklaşır ve onları insanlık için bir ışık kaynağı olarak gören Kur'an'dan örnekler sunar (Kaş, 2024).

Mesnevi'de "çocuk" kelimesi farklı bağlamlarda kullanılmıştır. Bu bağlamlar arasında Novzâd (yeni doğan), Sabiye/Sabî (kız çocuğu/oğlan çocuğu), Beççe (çocuk), Velid (doğmuş) ve Tıfl (bebek) gibi terimler bulunmaktadır. Mevlânâ, irfân mektebine yeni başlayan sâlik için de kûdek (çocuk) ifadesini kullanır; çünkü bu birey de bir çocuk gibi öğrenmeye sıfırdan başlar.

Mesnevî'de, aziz insanların çocuklukla anlatılması, arayışçı insanların çocuk merakıyla karşılaştırılması, gösteriş ve taklidi sevenlerin çocukla benzeştirilmesi, dünya hayatında insanların dünyaya ısrarlı bağlanışları, dış görünüşe aldanan insanların çocukla ilişkilendirilmesi, kıt akıllı ve bilgisiz insanların çocukla betimlenmesi, açgözlü ve şüphelerine kapılmış insanların ve çocukça oyunların sembolü olarak çocukluk değerlendirilmektedir.

Mevlânâ'nın Mesnevî'de çocuk kelimesine yüklediği bu çeşitli anlamlar, insanın varoluşsal durumunu ve manevî gelişimini açıklamada önemli bir rol oynamaktadır. Bu anlam yüklemeleri, irfanî bir perspektiften bireyin ahlakî ve entelektüel yolculuğunu sembolik bir şekilde ifade eder (Kaş, 2024).

Hayriyye, Nâbî'nin aruz vezniyle yazdığı manzum bir öğüt kitabıdır. Nâbî, bir divân şairi olmasına rağmen, daha ziyade bu eseriyle tanınmıştır. Şair, edebiyatımızın ilk pedagoji eserlerinden sayılan Hayriyye‟yi oğlu Ebu›l-hayr Mehmed Çelebi adına yazar ve muhatabı da yine oğludur. Kitap kendi dönemi için olduğu kadar günümüz için de değişmez dersler, düşünceler ve nasihatlerle doludur. Kitabın diğer önemli yönü de, devrinin iç yüzünü ve sosyal hayatını yansıtması cihetiyle tarihî bir vesika oluşudur. Eser baştan sona incelendiğinde, günümüze ışık tutacak ve çocuklarımızın

karakterine olumlu yönde katkı sağlayacak beyitlerle donatılmış olduğu görülür.

Çocuk-edebiyat ilişkisi, bu ilişki çerçevesinde divan Şiirinin/Şairinin çocuğa bakışı ve bunun güzel bir örneği olarak da Nâbî'nin 7 yaşındaki oğlu Ebu'l -hayr Mehmed Çelebi için yazdığı Hayriyye, nasihat-nâme türünün edebiyatımızdaki en tanınmış örneğidir. İlk bakışta Şeyh Attar‟ın Pend-nâmesi'ni veya Kâbus-nâme'yi hatırlatan eser, gerçekte bunlardan tamamıyla farklıdır. Hayriyye, kalbe değil, akla hitâp etmektedir ve bu ilk mısralardan itibaren kendisini sezdirir.25 Yazıldığı dönemde Türk-İslam toplumunda geçerli olan davranış kurallarını ve ahlâk ilkelerini öğrenmek bakımından değer taşıyan eser; dil, konu ve psikoloji bakımından çocuklara hitap etmemesi nedeniyle, çocuk edebiyatıyla ilişkilendirilmese bile, çocuğu merkez alan ve onun mükemmel bir insan olması yolunda çabaları içermesi açısından dikkate alındığında bu edebiyatın oluşum sürecinde önemli bir misyon yüklenmiş olduğunu söylemek kanaatimizce yanlış değildir (Uludağ, 2009).

Âşık Paşa'nın *Garibnâme*'si, Türk hayat ve yaşayışını en iyi şekilde yansıtması, Türk kültürünü büyük ölçüde kendinde toplaması, genel anlamda devrinin sosyal yönünü vermesi ve hedefler göstermesi, ele alınan konuları çok açık ve sade bir şekilde anlatması, nasihat edebiyatımız içinde yer alması (Yavuz, 2000, akt. Kurtoğlu, 2016) gibi nitelikleriyle çocuk edebiyatında faydalanılabilecek bir eserdir. Bu eser, adeta kendi devrine kadar kaleme alınmış Türk kültür ve edebiyatına ait eserlerin bir sentezidir. Okuyucu bu eserde kimi zaman Orhun Abideleri, kimi zaman *Kutadgu Bilig*, kimi zaman Dede Korkut, kimi zaman da Mevlâna ve Yunus Emre okur gibidir (Günşen, 2006 akt. Kurtoğlu, 2016).

Âşık Paşa eserinde sosyal hayata dair pek çok hususa yer vermektedir. "Ekin ekmekten, oğul kız düşüncesinden, toplumda insanların durumlarından, çocuklara isim vermekten, kızları evlendirmekten, öksüzlerin ve itibardan düşenlerin hâllerinden ve cemiyet içindeki yerlerinden bahsettiği gibi, devri için önemli bir mesele olan ve bütün zamanlarda geçerliliğini koruyan hükümdarlığın; akıl, asalet, yiğitlik, ilim ve cömertlik gibi sağlam temeller üzerine kurulabileceğinden söz açar. Bunlar olmadan toplumu idare etmenin zorluğunu belirtir." (Yavuz, 2000, akt. Kurtoğlu, 2016)

1. Bu hikâyelerden çocuklara uygun olarak hazırlanacak kitaplar, muhteva itibariyle Kültür Bakanlığı ve Millî Eğitim Bakanlığı'nca çocuk edebiyatı ürünü olarak tavsiye edilebilecek nitelikte eserlerdir.

2. Bu hikâyelerden çocuklara göre hazırlanmış kitaplar sınıf, okul ve halk kü-

tüphanelerinde geniş okuyucu kitlesine sunulabilir.

3. Bu hikâyeler çok uzun metinler olmayıp kısa sürede okunabilmeleri ve çocuklara millî, manevi ve evrensel değerleri, eğlendirerek aktarabilme gibi özellikleriyle tamamı ya da belirli bölümleri Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı derslerinde işlenmeye müsaittir.

4. Bu hikâyeler örnek parça olarak seçildiklerinde metin altı sorular sorularak cevaplandırılmaya uygun metinlerdir.

5. Bu hikâyelerde ilmî, millî ve dinî kabullere ters düşen, Atatürk ilke ve inkılaplarıyla çelişen fikirler olmadığı gibi çocuğu, bu kabullere hazırlayan nitelikler mevcuttur.

6. Âşık Paşa'nın Garibnâme'si yetişkinlere iyi ve mutlu insan, iyi vatandaş, iyi devlet adamı olabilmek adına rehber olarak kabul edebileceğimiz bir kitap olmasının yanında ihtiva ettiği hikâyelerle bu erdemlerin kazandırılmasında her yaş grubundan insana hitabeden bir eserdir.

7. Hikâyeler, muhtevaları itibariyle çocukta okuma zevkini geliştirip okumayı faydalı bir alışkanlık hâline getirilebilecek akıcı, merak uyandırıcı, eğlendirici ve eğlendirirken de eğitici nitelikte metinlerdir. Bu amaçla ilgili bakanlıklar, anne-babalar, öğretmenler tarafından bu alışkanlığın kazandırılması hususunda tavsiye edilebilir.

8. Âşık Paşa'nın Garibnâme'sinde kullanılan dille günümüz Türkçesi arasında birtakım farklılıklar vardır. Bu sebeple metinler titiz bir şekilde günümüz Türkçesine uygun hale getirilerek çocuklara sunulmalıdır. Ancak bu şekilde anlaşılır, zevkli, eğitici bir çocuk edebiyatı ürünü olarak çocuk eğitiminde bu hikâyelerden faydalanılabilir.

9. Hikâyelerde işlenen konular çocuğun algılama gücüne ters düşen, onların dünyasına aykırı, ruhsal açıdan onlara zarar verebilecek; korkutan, ürküten, bıktıran nitelikte konular değil, aksine tamamen çocuğa göredir.

10. Bu hikâyeler Türkçe ve Türk Dili ve Edebiyatı derslerinin dışında konularıyla ilgili diğer derslerde de yardımcı metin olarak işlenebilir. Bunlar çocuğu resim yapmaya, yazı yazmaya, deney ve gözlem yapmaya sevk edebilecek nitelikte hikâyelerdir. Mesela Resim derslerinde hikâyedeki mekân ve kişilerin çizimi yaptırılabilir, Fen Bilgisi derslerinde "çakmak taşı" ve "kav"dan bahsedilebilir; Tarih ve Coğrafya derslerinde olayların geçtiği zaman, mekân ve sosyal olaylara değinilebilir.

11. Bu hikâyeler dil öğretiminde uygulamanın önemine binaen çocuklar arasında rol dağılımı yapılarak okutulmaya ve dramatizasyon tekniğine uygun hikâyelerdir.

12. Bu hikâyeler senaryolaştırılarak, kaliteli çizgi filmler hâlinde çocuk ve genç izleyiciye sunulabilir.

13. Bilindiği gibi çocuk edebiyatı ürünleri sadece çocuğu eğlendiren, iyi vakit geçirmesini sağlayan ürünler değildir. Bu ürünler aynı zamanda hayatın içinden, hayatın gerçeklerini uygun bir dozda çocuğa verebilecek türde ürünler olmalı ve çocuğu içinde bulunduğu topluma yabancı kılmamalıdır. Çalışmamıza konu olan hikâyeler bu anlamda çocuğa uygun hikâyelerdir (Kurtoğlu, 2016).

Mihr Ü Vefâ Mesnevisi

Mihr ü Vefâ mesnevisi Türk edebiyatında en az söz edilen mesnevilerdendir. Hakkında verilmiş olan bilgilerin bir kısmı yanlış diğer kısmı ise birbirinin tekrarı mahiyetindedir. Mihr ü Vefâ mesnevisinin ilk örnekleri İran Edebiyatı'nda görülmektedir. "Sâlim" mahlasını kullanan Abdulfet Bey'in oğlu Muhammed Bey'in "Manzume-i Mihr u Vefâ" isimli bir mesnevisi vardır. IX. asır şairi Arşî-yi Dehlevî'nin ve kardeşi Mir Muhammed Mü'min-i Arş'ın Mihr ü Vefâ manzumeleri vardır. Mir Muhammed'in Mihr ü Vefâ'sının bir nüshası Paris Milli Kütüphane Supp. 1100 numarada kayıtlıdır. Blochet, bu Mihr ü Vefâ'yı Tahmasb'a isnad eder. Mir Muhammed'in ve Tahmasb'ın her ikisinin de adında "Arşî" kelimesinin bulunması Blochet'i yanıltmıştır. Arşî, "Mihr ü Vefâ"sını hezec bahrinde yazmıştır. Nizamî'nin Hüsrev ü Şirin mesnevisine nazire olarak yazılmış bu mesnevi 2200 beyittir. Şair Mihr ü Vefâ konusunun ilk olarak kendisi tarafından yazıldığını iddia etmektedir. Devletşah, Tezkiresinde Reşîdî-i Semerkandî'nin Mihr ü Vefâ'sından dolayı "o destanda hakikaten sözün hakkını vermiştir" deniliyor (Ece, 1996: 8). Şu'ûrî Kâşânî'nin Farsça kaleme aldığı Mihr ü Vefâ mesnevisinin 1432 beyit olduğu kayıtlarda mevcuttur (Uçak, 2015).

Ümmi İsa'nın Mihr Ü Vefâ Mesnevisi

Ümmî İsa›ya ait 706 beyittik kısa bir Mihr û Vefâ mesnevisi vardır. Bu mesnevinin birkaç nüshası tespit edilmiştir. Eserin konusu Mihr ile Vefâ arasındaki aşktır. Eser, halk hikâyesi motifleriyle yazılmıştır. Mihr ile Vefâ'nın aşkları için çektikleri çileler, Mihr'in dillere destan güzelliği, Vefâ'nın aşka sadakati ile zorlu mücadelelerden sonra kavuşmaları konu edinir. Eserde sembolik herhangi bir yön bulunmamaktadır. Eser, Eski Anadolu Türkçesinin özelliklerini taşımaktadır.

Ana karakterler Mihr ile Vefâ'dır. Bu iki karakterle beraber; padişâh, dâye, cadu, bağbân, seyis gibi fon karakterler de vardır. Olay örgüsü basit bir sistematikle kurulmuştur. Ana olay etrafında şekillenen bir anlatı vardır (Uçak, 2015).

Mihr Ü Vefâ Mesnevisinin Olay Örgüsü

Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi günümüz Anadolu Türkçesinde de Mihr ü Vefâ hikâyesinin anlatılmakta olduğu görülmektedir. Vehbi Cem Aşkun'un derleyip Sivas Folklorunda yayımladığı Mihr ü Vefâ hikâyesinin, en eski Türkçe Mihr ü Vefâ metni olan Ümmi İsâ›nın eserine konu, karakter, olay örgüsü vb. açılardan çok benzemesi dikkat çekicidir. Sadece hikâyenin masalsı öğeleri Anadolu motifleri ile yer değiştirmiştir. Mesela Mihr ü Vefâ mesnevisinde Vefa'ya Mihr'in varlığımı haber veren ve remmâl olarak adlandırılan falcı, günümüz Mihr ü Vefâ hikâyesinde yerini rüyada görülen ve konuşan bir ördeğe bırakır. Ümmi 'İsâ›nın metnine çok benzeyen bu Anadolu masalı aşağıdaki şekildedir:

"Rum melikinin üç oğlu vardır. Bunlardan küçük oğul Vefâ, babası ölünce payına düşen paraları yoksullara dağıtır. Beş parasız kalan Vefâ kardeşlerinden ayrılarak gurbet yollarına düşer. Yolda bir remilciyle karşılaşıp ona remil çözdürür. Remilci ona, aşk uğruna uzun bir süre çile çekeceğini söyler. Vefâ, daha sonra rüyasında Umman padişahı kızı olan Mihr'i görür ve ona âşık olur. Bir gün ava çıkan Vefâ, bir ördek avlar. Ördek dile gelip: "Yedi yıldır yüzü duvaklı bir gelin seni bekliyor. Beni avlayacağına git onu avla." der. Bunun üzerine oradan ayrılan Vefâ, ayağına demir çarığını giyip eline demir asasını alarak dere tepe demeden Mihr'i aramaya başlar. Sivas'a gelen Vefâ, Paşa fabrikası civarında bulunan bir konağın ışığını görüp konağın kapısını çalar. Kapıyı Mihr açar ve Vefâ onun rüyasında gördüğü kız olduğunu görünce şaşırır. Kız, onu içeri alır ve hikâyesini dinler. Daha sonra Hızır gelerek bunların nikâhını kıyar, böylece evlenirler.

Konakta kırk tane oda vardır. Mihr Vefa'ya bu odalara ait olan otuz dokuz anahtar" verir ve şöyle der: "Sakın kırkıncı odayı açmaya çalışma, orası sana yasaklanmıştır." Bir gün Vefâ, başını dizine koyup uyuyan Mihr'in saçlarını okşarken, tesadüfen onun saçları arasındaki kırkıncı odanın küçük anahtarını bulur. Anahtarı alır ve gizlice kırkıncı kapıyı açar. Kapıyı açınca bir gül bahçesi ile karşılaşır. Bahçe, çeşit çeşit kokan güllerle doludur. Vefa, güllerden birinin dalında iki gömleğin asılı olduğunu görür ve birini almak için uzanır. Vefa'nın elinin değmesiyle gömleğin uçup oradan uzaklaşması bir olur. O, bu olay üzerine bahçeden çıkıp kapıyı kapatır. Bu sırada uyanan Mihr, onun bahçeye girdiğini anlar ve ağlamaya başlar. Vefâ neden ağladığını sorunca, Mihr: "Gömlek uçtu, şayet gömlek padişahın eline geçerse, o beni bulur ve senden ayırır. Onun için ağlıyorum." der. Bunun üzerine konağa hiçbir yabancıyı almama kararı alırlar.

Bahçeden uçan gömlek çift süren bir çiftçinin sabanına takılır. Çiftçi gömleği alır ve bunun çok değerli bir şey olduğunu anlar. Gömleği götürüp kâhyasına verir. Kâhya gömleği görünce ona hayran kalır ve çiftçiye sürdüğü tarlayı armağan edip, gömleği doğru paşaya götürür. Paşa gömleği görünce kâhyaya o köyü bağışlar ve gömleği alıp padişaha götürür.

Padişahın huzuruna alınan paşa gömleği ona verir. Padişah gömleği görünce onun güzelliği karşısında ne yapacağını bilemez ve paşalık rütbesinin ebediyen paşanın sülalesinde kalmasını buyurur.

Gömleği alan padişah bu gömleğin sahibinin bulunmasını emreder. Bir cadı karısı onu bulabileceğini söyleyerek padişahtan bir küp altın alır ve küpe binip doğruca Mihr'in bulunduğu konağa gelir. Cadı karısı yorgun ve aç olduğunu söyleyerek Vefâ 'yı kandırıp konağa girmeyi başarır. Gece onlar uyurken Vefâ 'nın boğazını keserek Mihr'i küpe bindirip padişahın sarayına getirir. Padişah hemen onunla evlenmek isterse de Mihr, kırk gün kocasının yasını tutacağını söyleyerek ondan mühlet ister. Padişah da bu teklifi kabul eder ve düğün hazırlıklarını başlatır.

Vefâ 'yı merak eden kardeşleri, onu aramaya çıkarlar ve günün birinde konağa gelip kardeşlerini bulurlar. Bakarlar ki Vefâ öldürülmüş. Bu esnada Hızır ortaya çıkar ve elini Vefâ'nın kesik boğazına sürerek onu tekrar diriltir. Kendine gelen Vefâ, kardeşlerinin bütün ısrarlarına rağmen, memleketine dönmeyi kabul etmeyip bahçeden topladığı gülleri de yanına alarak Mihr'i aramaya koyulur.

Vefa, Mihr'i kaçırtan padişahın sarayını bulur ve sarayın bahçıvanının yanında çırak olarak çalışmaya başlar. Bir gün bahçeden topladığı güllerin arasına konaktan aldığı gülleri de koyarak Mihr'e gönderir. Mihr, güllerin kokusundan bunların kendi bahçesine ait olduğunu ve bunları Vefâ 'nın gönderdiğini anlar. Hizmetçilerine, bu gülleri getirene şerbet göndermelerini söyler ve şerbet tasının içine de yüzüğünü atar. Vefâ şerbeti içerken yüzüğü fark eder ve Mihr'in sarayda olduğundan emin olur. Mihr ve Vefâ bahçıvanın da yardımıyla bir gece atlara binerek saraydan kaçarlar.

Mihr ile Vefâ, uzun bir süre at koşturduktan sonra, bir kasabaya gelip yaşlı bir kadına misafir olurlar. Yaşlı kadın bunların maceralarını dinler ve kızı komşu düğününe götürmek bahanesiyle evden alıp sarrafın evine getirerek Mihr'i para karşılığında ona satar. Sarraf çok güzel olan Mihr'i evden dışarı çıkarmaz.

Mihr'in kaçırıldığını anlayan Vefâ, çerçilik yaparak onu aramaya başlar. Sokaklarda bağırarak dolaşan Vefâ 'nın sesini tanıyan Mihr, pencereden bir sepet sal-

layıp içine de yüzüğünü koyar. Vefâ, yüzüğü görünce Mihr'in orada olduğunu anlar ve gece olunca kaçmak için anlaşırlar. Mihr'i bir handa bekleyen Vefâ, yorgunluktan uyuyakalır. Gece erkek elbiseleri giyerek evden çıkan Mihr, o sırada oradan geçmekte olan bir hırsızı Vefâ sanıp, onun yedeğindeki ata binerek peşine düşüp sabaha kadar at koşturur. Mihr, sabah gün aydınlanınca peşine düştüğü kişinin Vefâ olmadığını anlayıp, hırsıza vurup onu attan düşürerek oradan uzaklaşır.

Bir şehre gelen Mihr, dinlenmek için bir hana gidip yatar. Meğerse o şehrin padişahı öldüğü için, o gün padişah belirlemek üzere devlet kuşu uçuracaklarmış. Halk bu sebeple meydanda toplanır ve kuşu uçururlar. Devlet kuşu uçar ve hanın üzerine konar. "Olmadı", deyip kuşu tekrar uçururlar, kuş yine hana konar. Üçüncül tekrarda da kuş hana konunca, burada kim var, diye halk içeri girer ve Mihr'i erkek kıyafetiyle yatarken bulurlar. Bunun üzerine onu padişah seçerler. Mihr, kız olduğunu söyleyemez ve görevi kabul eder.

Mihr ülkeye padişah olunca, ilk iş olarak şehrin girişine bir çeşme yaptırır ve çeşmenin üzerine kendi resmini çizdirir. Çeşmenin başında her gün bir askerin beklemesini ve buradan su içip de resme bakınca "Oh!" diyenlerin yakalanıp hapse atılmasını emreder.

Bu arada Mihr'i aramaya çıkan padişah, sarraf, hırsız ve Vefâ değişik vakitlerde bu çeşmeye gelip su içerler ve Mihr'in çeşmenin üzerindeki resmini görerek "Oh!" çekerler.

Bunun üzerine askerler onları yakalayıp hapse atar. Askerler, Mihr'e gelerek emri üzerine bazı yabancıları yakaladıklarını haber verirler. Onları huzuruna çağıran Mihr, padişahı, sarrafı ve hırsızı atların kuyruğuna bağlatıp parçalatır, Vefâ 'yı ise yanına çağırarak ona kendini tanıtır.

Bunun üzerine elbiselerini değiştiren Mihr, halkına kendisinin bir kadın olduğunu, eğer isterlerse bir padişah oğlu olan kocasının padişahlık görevini yürüteceğini söyler. Onlar da bu teklifi kabul eder, böylece muratlarına ermiş olurlar.

Mihr ile Vefâ hikâyesinin günümüz Anadolu Türkçesinde anlatılmasının yanı sıra Sivas'ın Paşa fabrikası bölgesinde bulunan çıkan suya "Mihr ü Vefâ" suyu denmesi, bu hikâyede geçen çeşmeden esinlenerek ortaya çıkmış olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Yılmaz Önder, 2013).

Ümmi İsa'nın Mihr Ü Vefâ Mesnevîsinin Çocuk Kitabı Haline Getirilmesi İçin

Yapay Zekâ Kullanımıyla Oluşturulabilecek Görseller

Toplumsal değişim ve dönüşüm kaçınılmaz bir şekilde ve hızla devam etmektedir. Başta yapay zekâ olmak üzere teknolojik gelişmeler ışığında "Endüstri 3.0" toplumları, "Endüstri 4.0" toplumlarına doğru evrilmektedir. Birçok ülkede ve akademik camiada daha şimdiden bir sonraki dönüşüm olacak Endüstri 5.0 konuşulmaya başlamıştır. Her geçen gün hem yeni teknolojiler ortaya çıkmakta hem de bilinen teknolojilerde önemli gelişmeler söz konusu olabilmektedir. İnsanoğlu insansız sistemlerin yaygın olarak kullanıldığı bir dünyaya doğru durmak bilmeden adeta sürüklenmektedir. Kitabın bu bölümünde dijital dönüşüm ve onun temel dinamiklerine dikkat çekilerek özellikle yapay zekâ teknolojisinin bu dönüşüm sürecinde toplum üzerindeki etkisi değerlendirilmekte ve insanlığın geleceğini şekillendirmede yapay zekânın rolü tartışılmaktadır (Öztemel, 2020).

Yapay zekâ, makinelerin insan zihnini model alarak düşünme, öğrenme ve karar verme gibi karmaşık süreçleri yerine getirmesine olanak tanıyan disiplinler arası bir bilim ve teknoloji alanıdır (Chakir vd., 2024 akt. İşcan ve Kaygısız, 2024).

Yapay zekâ teknolojilerinin hızlı gelişimi hem akademik dünyada hem de toplum genelinde büyük bir ilgi odağı haline gelmiştir. Ekonomik, sosyal ve teknolojik alanlarda yarattığı etkiler, bu teknolojinin gelecekteki potansiyelini anlamayı ve tartışmayı zorunlu kılmaktadır. Yapay zekâya ilişkin mevcut tartışmalar, insanların eleştirel düşünme ve yaratıcılık gibi yetkinliklerdeki üstünlüğünü vurgulamakla birlikte (Gil ve Selman, 2019 akt. İşcan ve Kaygısız, 2024), bu yetkinliklerin giderek yapay zekâ tarafından da başarılı bir şekilde gerçekleştirilebileceğini gösteren çalışmaların artması, bu tartışmaları daha da derinleştirmiştir. Örneğin, OpenAI tarafından geliştirilen modellerin eleştirel düşünme ve akıl yürütme testlerinde gösterdiği başarı (OpenAI, 2023; Bubeck vd., 2023 akt. İşcan ve Kaygısız, 2024), yapay zekâdaki hızlı ilerlemeyi açıkça ortaya koymaktadır. Benzer şekilde, ChatGPT ve DALL-E gibi araçların karmaşık problem çözme ve özgün içerik oluşturma konularında sergilediği performanslar (Roose, 2022; Martinengo vd., 2022 akt. İşcan ve Kaygısız, 2024), yapay zekânın insanlar tarafından "özgünlük" ve "duygusal algı" gerektiren görevlerde bile etkili olabileceğini göstermektedir.

OLAY ÖRGÜSÜ VE SAHNELERİN YAPAY ZEKÂ İLE CANLANDIRILMASI

1.Ümmi İsa'nın Mihr Ü Vefâ Mesnevisi Genel Kapak Görseli



Şekil 1. ***Kapak görseli,*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.2. Vefâ'nın Yola Çıkışı ve Remilci ile Karşılaşması:

Sahne: Vefâ, derviş kıyafetleri içinde, elinde demir asası ve ayağında demir çarığıyla yola koyulmuş halde. Arka planda uçsuz bucaksız gurbet yolları ve dağlar.



Şekil 2. ***1.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.3. Vefâ'nın Rüyasında Mihr'i Görmesi ve Ördekle Konuşması:

Sahne: Vefâ, bir ağacın altında uyurken rüyasında Mihr'i görüyor. Mihr, masalsı bir bahçede, etrafında güller ve kuşlarla. Diğer sahnede Vefâ, avladığı ördekle konuşuyor.



Şekil 3. ***2.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.4. Vefâ'nın Mihr'i Bulması ve Nikahları:

Sahne: Vefâ, Sivas'ta konağın kapısını çalıyor ve kapıyı Mihr açıyor. Vefâ'nın rüyasında gördüğü kızın o olduğunu anladığı an. Diğer sahnede Hızır, çiftin nikahını kıyıyor.



Şekil 4. ***3.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.5. Yasak Oda ve Uçan Gömlek:

Sahne: Mihr, Vefâ'ya anahtarları veriyor, ancak kırkıncı odanın anahtarını saklıyor. Vefâ, uykusunda Mihr'in saçındaki anahtarı buluyor ve kapıyı açıyor. Güller ve gömlekler. Gömleğin elinden kaçması.



Şekil 5. ***4.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.6. Gömleğin Yolculuğu ve Cadı Karısı:

Sahne: Çiftçinin sabanına takılan gömlek. Kâhyaya, paşaya ve padişaha verilmesi. Gömleğin güzelliği karşısında hayranlık. Diğer sahnede cadı karısının küpe binip konağa gelmesi.



Şekil 6. ***5.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.7. Vefâ'nın Öldürülmesi ve Canlanması:

Sahne: Cadı karısı Vefâ'yı öldürüyor ve Mihr'i kaçırıyor. Kardeşleri Vefâ'yı buluyor ve üzülüyorlar. Hızır'ın gelip Vefâ'yı diriltmesi.



Şekil 7. ***6.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.8. Vefâ'nın Mihr'i Araması ve Sarayda Buluşması:

Sahne: Vefâ, bahçıvan kılığında padişahın sarayına giriyor. Mihr'e güller gönderiyor. Mihr'in güllerden Vefâ'yı tanıması ve yüzüğünü şerbete atması.



Şekil 8. ***7.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.9. Kaçış, Satış ve Tekrar Kavuşma:

Sahne: Mihr ve Vefâ saraydan kaçıyorlar. Yaşlı kadın tarafından sarrafa satılmaları. Vefâ'nın çerçilik yaparken Mihr'in sesini tanıması.



Şekil 9. ***8.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.10. Mihr'in Padişah Seçilmesi ve Çeşme:

Sahne: Devlet kuşu Mihr'in başına konuyor ve padişah seçiliyor. Mihr erkek kılığında padişahlık yapıyor. Şehrin girişine çeşme yaptırıyor ve resmini çizdiriyor.



Şekil 10. ***9.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

1.11. Kötülerin Sonu ve Mutlu Son:

Sahne: Padişah, sarraf ve hırsız çeşmeye geliyor ve yakalanıyorlar. Mihr onları cezalandırıyor. Vefâ ile kavuşuyor ve halka kendini tanıtıyor. Vefâ padişah oluyor.



Şekil 11. ***10.sahne görseli*** Google Gemini (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli] ile oluşturulmuştur.

Tartışma

Bu çalışmada elde edilmiş olan bulgular, klasik Türk edebiyatı ürünlerinden biri olan mesnevîlerin, özellikle de Mihr ü Vefâ mesnevisi örneğinin çocuk edebiyatında değerlendirilebilecek önemli bir potansiyele sahip olduğunu göstermiştir. Verilerde, mesnevilerin tarihi ve edebi metin olmanın yanı sıra değerler eğitiminde, kültürel aktarımda ve estetik olarak gelişimde çocuklar için nitelikler taşıdığını ortaya koymaktadır.

Alan yazında görüldüğü gibi çocuk edebiyatı "çocuğa görelik" ilkesi üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda mesneviler incelendiğinde olay örgüleri, eğitsel içerikleri ve değer aktarımı temalarıyla çocuk edebiyatı için kullanılabilecek metinler olduğu görülmüş, Garibnâme ve Hayriyye gibi eserlerin de çocuk edebiyatına katkı sağlayabilecek yönleri önceki çalışmalarda vurgulanmış ve bu bulguyu destekler niteliktedir.

Özellikle Mihr ü Vefâ mesnevisi üzerinde yapılan inceleme, eserin sade dil yapısı, açık ve sürükleyici olay örgüsü, iyi-kötü, sabır, sadakat ve sevgi gibi temel değerleri içermesi bakımından çocuk edebiyatına uyarlanabilir olduğunu göstermektedir.

Araştırmanın diğer basamağı ise yapay zekâ teknolojisinin çocuk edebiyatı için destekler nitelikte entegrasyonudur. Bu kapsamda kullanılmış olan uygulama

metnin görselleştirilmesinde yardımcı olmuş, soyut anlatının çocuğa göre somut hale getirilmesinde kullanılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Çalışmada klasik Türk edebiyatı ürünlerinden olan mesnevilerin çocuk edebiyatı kapsamında değerlendirilip yapay zekânın da destekleyici bir araç olarak kullanılabileceği ortaya konmuştur. Özellikle Mihr ü Vefâ mesnevisi örneği, sade dili, kolay ve sürükleyici olay örgüsü, değerler eğitimi açısından çocuk edebiyatına uyarlanabilir bir metin olduğunu göstermektedir.

Elde edilen bulgularda çocuk edebiyatının yalnızca modern ya da batı edebiyatıyla sınırlı olmadığı, geleneksel ürünlerin de uygun düzenlemeler sonucunda bu alana kazandırılabildiği ortaya koyulmuş; kültürel mirasın yüz çevrilmeyip yeni nesillere aktarılması açısından da önemli bir fırsat olduğu görülmüştür.

Ayrıca yapay zekânın görselleştirilmede çocuk edebiyatı için somutlaştırma, öğrenme sürecine kazandırma gibi katkılar sağlayabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Klasik Türk edebiyatına ait mesneviler için yapılan çalışmalar arttırılıp, çocuk edebiyatında kullanılması desteklenmeli, eğitim programlarına geleneksel edebi metinlerin modern teknolojilerle desteklenerek harmanlanıp eklenmelidir.

Çocuk edebiyatında çalışan araştırmacılar yapay zekâ kullanımının eğitim süreçlerine entegrasyonu üzerine çalışabilir bu alanda kullanılabilecek yeni yapay zekâ araçları geliştirilebilir.

Mihr ü Vefâ mesnevîsi üzerine daha detaylı bir akademik çalışma yapılıp çocuk kitabı haline getirilebilir.

Kaynakça

Aktaş, Ş. (1983), *Roman Olarak Hüsn ü Aşk*, Türk Dünyası Araştırmaları.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27-40. (Erişim: 20.01.2026 https://www.researchgate.net/publication/240807798_Document_Analysis_as_a_Qualitative_Research_Method)

Çelebioğlu, A. (1999).*Türk Edebiyatında Mesnevi*, Kitabevi.

Enginün, İ. (1998). *"Çocuk Edebiyatında İdeoloji", 99 Soruda Çocuk Edebiyatı* (Haz. M. Ruhi Şirin), Çocuk Vakfı Yayınları.

Google. (2026). *Gemini* (Nano Banana 2 sürümü) [Büyük dil modeli]. https://gemini.google.com/

İ. Hakkı Aksoyak, "Mesnevîlerin Giriş Bölümünde 'Din Ululârına Övgü', *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 1998, s. 213-221.

İpekdal, A. (2013). *Mesnevilerde aile ve çocuk* [Yüksek lisans tezi, On dokuz Mayıs Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

İşcan, H., & Durgun, A. (2024). Yapay Zekâ: Alt Dalları ve Uygulama Alanları. *Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 16*(4), 201-234. https://doi.org/10.52791/aksarayiibd.1574207

Karasar, N. (2005). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayın Dağıtım.

Kartal, A. (2007). Eski Türk Edebiyatında Mesnevî. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 10*, 353-432. https://izlik.org/JA43AL67AL

Kaş, A. (2024). Mevlânâ Tabiriyle Çocuk: Mesnevî'de Çocuk Hikâyeleri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi. 11*(73) s. 625-650.

Kurtoğlu, F. S. (2016). Çocuk Edebiyatında Tarihî Metinlerden Yararlanma: Âşık Paşa'nın Garibnâme'si. *Milli Eğitim Dergisi, 45*(211), 161-186. https://izlik.org/JA89WU75MY

Nas, R. (2002). *Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Ezgi Kitabevi Yayınları.

Oğuzkan, A. F. (2000). *Çocuk Edebiyatı*, Anı Yayınları.

Yılmaz Önder, S. (2013). *Ümmi İsa'nın Mihr ü Vefâ Mesnevisi.* Efeakademi Yayınları.

Öztemel, E. (2020). Yapay Zekâ ve İnsanlığın Geleceği. M. Şeker vd. (Ed.). *Bilişim Teknolojileri ve İletişim: Birey ve Toplum Güvenliği.* Türkiye Bilimler Akademisi. Erişim: https://www.tuba.gov.tr/tr/yayinlar/suresiz-yayinlar/bilim-ve-dusunce/bilisim-teknolojileri-ve-iletisim-birey-ve-toplum-guvenligi-1/yapay-zek-ve-insanligin-gelecegi

Sınar, A. (2006). "Türkiye'de Çocuk Edebiyatı Çalışmaları", *Türkiye Araştırmaları Literatür* Dergisi, *4*/7: 175-225).

Sınar, A. (2006). Türkiye'de Çocuk Edebiyatı Çalışmaları. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 7*, 175-226. https://izlik.org/JA87KW33JN

Şirin, M. R. (1994). *Çocuk Edebiyatı*, Çocuk Vakfı Yayınları.

Şirin, M. R. (2018). Kültür ve Medeniyet Temelli Çocuk Edebiyatı. *Çocuk ve Medeniyet, 3*(6), 5-7. https://izlik.org/JA72NZ73CL

Tuncer, H ve Yardımcı, M. (2000). *Anadolu Öğretmen Liseleri İçin Çocuk Edebiyatı*, MEB Yayınları, Ankara.

Uludağ, E., (2009). Çocuk Edebiyatı ve Klâsik Dönem Örneğinde Nâbî nin Hayriyye si Hayriyye of Nabi in Children Literature and in The Sample of Classical Period. *Turkish Studies, vol.4*, no.7, 774-795.

Yörükoğlu, A. (1992). *Aile ve Çocuk*, Özgür Yayınları.

EK-1 Yapay Zekâ ile Görsel Üretiminde Kullanılan Promptlar

Kapak görseli

Kapak görseli için olay örgüsü tümüyle yz aracına eklenmiş ve "Mihr ile Vefâ'nın hikâyesi için görsel oluşturur musun?" promptu verilmiştir.

1. Vefâ'nın Yola Çıkışı ve Remilci ile Karşılaşması:

Sahne: Vefâ, derviş kıyafetleri içinde, elinde demir asası ve ayağında demir çarığıyla yola koyulmuş halde. Arka planda uçsuz bucaksız gurbet yolları ve dağlar.

Görsel Detaylar: Vefâ'nın kararlı ama hüzünlü ifadesi, Remilci'nin gizemli duruşu ve remil taşları. Belki de remil taşlarının üzerinde geleceğe dair ipuçları (aşk, çile, kavuşma gibi semboller).

Çocuklar için: Vefâ'nın cesareti ve bilgelik arayışı vurgulanabilir. Remilci'nin gizemli dünyası ilgi çekici olabilir. Bunun için görsel oluştur.

2. Vefâ'nın Rüyasında Mihr'i Görmesi ve Ördekle Konuşması:

Sahne: Vefâ, bir ağacın altında uyurken rüyasında Mihr'i görüyor. Mihr, masalsı bir bahçede, etrafında güller ve kuşlarla. Diğer sahnede Vefâ, avladığı ördekle konuşuyor.

Görsel Detaylar: Rüyadaki fantastik öğeler, Mihr'in güzelliği, Vefâ'nın şaşkınlığı. Ördeğin dile gelişi ve Vefâ'ya öğüt verişi.

Çocuklar için: Rüya dünyasının büyüsü, hayvanlarla konuşmanın mümkün olduğu fikri ve kadere inanış temaları işlenebilir.

3. Vefâ'nın Mihr'i Bulması ve Nikahları:

Sahne: Vefâ, Sivas'ta konağın kapısını çalıyor ve kapıyı Mihr açıyor. Vefâ'nın rüyasında gördüğü kızın o olduğunu anladığı an. Diğer sahnede Hızır, çiftin nikahını kıyıyor.

Görsel Detaylar: Konağın görkemi, Mihr ve Vefâ'nın ilk karşılaşmadaki duyguları. Hızır'ın nurani görünümü ve nikah töreninin kutsallığı.

Çocuklar için: Aşkın ve kavuşmanın mutluluğu, Hızır›ın yardımıyla gelen mucize. bu sahne için görsel oluştur.

4. Yasak Oda ve Uçan Gömlek:

Sahne: Mihr, Vefâ'ya anahtarları veriyor, ancak kırkıncı odanın anahtarını saklıyor. Vefâ, uykusunda Mihr'in saçındaki anahtarı buluyor ve kapıyı açıyor. Güller ve

gömlekler. Gömleğin elinden kaçması.

Görsel Detaylar: Gizemli oda, Vefâ'nın merakı ve korkusu. Uçan gömleğin sihirli görünümü, Mihr'in üzüntüsü.

Çocuklar için: Merakın getirdiği sonuçlar, sır tutmanın önemi, kaybetme korkusu. bunu görsel oluştur.

5. Gömleğin Yolculuğu ve Cadı Karısı:

Sahne: Çiftçinin sabanına takılan gömlek. Kâhyaya, paşaya ve padişaha verilmesi. Gömleğin güzelliği karşısında hayranlık. Diğer sahnede cadı karısının küpe binip konağa gelmesi.

Görsel Detaylar: Çiftçinin şaşkınlığı, gömleğin padişaha sunuluşu. Cadı karısının korkutucu görünümü ve sinsi planları.

Çocuklar için: Güzelliğin gücü, hırs ve kötülük temaları. Bu sahneyi görselleştir

6. Vefâ'nın Öldürülmesi ve Canlanması:

Sahne: Cadı karısı Vefâ'yı öldürüyor ve Mihr'i kaçırıyor. Kardeşleri Vefâ'yı buluyor ve üzülüyorlar. Hızır'ın gelip Vefâ'yı diriltmesi.

Görsel Detaylar: Dramatik bir sahne, Vefâ'nın cansız bedeni, kardeşlerin acısı. Hızır'ın mucizesi ve Vefâ'nın uyanışı.

Çocuklar için: Kötülüğün sonuçları, sevginin ve mucizenin gücü, umut temaları. Bu sahne için görsel oluştur.

7. Vefâ'nın Mihr'i Araması ve Sarayda Buluşması:

Sahne: Vefâ, bahçıvan kılığında padişahın sarayına giriyor. Mihr'e güller gönderiyor. Mihr'in güllerden Vefâ'yı tanıması ve yüzüğünü şerbete atması.

Görsel Detaylar: Padişahın sarayı, bahçıvanın bahçesi, güllerin güzelliği. Mihr'in umudu ve planı.

Çocuklar için: Zekâ ve sabırla gelen çözüm, sevginin engelleri aşması. Bu sahne için görsel oluştur.

8. Kaçış, Satış ve Tekrar Kavuşma:

Sahne: Mihr ve Vefâ saraydan kaçıyorlar. Yaşlı kadın tarafından sarrafa satılmaları. Vefâ'nın çerçilik yaparken Mihr'in sesini tanıması.

Görsel Detaylar: Kaçışın heyecanı, satışın dramı. Vefâ'nın çerçilik yaparken ki hali, Mihr'in pencereden yüzüğü atması.

Çocuklar için: Zorluklar karşısında dayanıklılık, umudu kaybetmeme, zekâ. Bu sahne için görsel oluştur.

9. Mihr'in Padişah Seçilmesi ve Çeşme:

Sahne: Devlet kuşu Mihr'in başına konuyor ve padişah seçiliyor. Mihr erkek kılığında padişahlık yapıyor. Şehrin girişine çeşme yaptırıyor ve resmini çizdiriyor.

Görsel Detaylar: Devlet kuşunun uçuşu, Mihr'in padişahlık hali, çeşmenin güzelliği.

Çocuklar için: Şansın ve kaderin beklenmedik dönemeçleri, adalet ve yönetim temaları. Bu sahne için görsel oluştur.

10. Kötülerin Sonu ve Mutlu Son:

Sahne: Padişah, sarraf ve hırsız çeşmeye geliyor ve yakalanıyorlar. Mihr onları cezalandırıyor. Vefâ ile kavuşuyor ve halka kendini tanıtıyor. Vefâ padişah oluyor.

Görsel Detaylar: Kötülerin cezalandırılması, Mihr ve Vefâ'nın mutluluğu. Halkın sevinci.

Çocuklar için: Kötülüğün mutlaka cezalandırılacağı, iyiliğin kazanacağı teması, adalet ve sevginin zaferi. Bu sahne için görsel oluştur.

VAKFİYELERDE KUR'ÂN ÂYETLERİNİN İKTİBASLARI: USUL VE PROBLEMLER

Dilek Uysal*

Özet

Arşiv kaynakları arasında önemli bir yer tutan vakfiyeler, yalnızca hukuki ve tarihi bir belge olma niteliğiyle sınırlı kalmayıp şehrin mekânsal yapısına, toplumsal ilişkilerine ve dini-kültürel zihniyetine dair önemli veriler sunmaktadır. Vakfiyelerin yapısal olarak dinî referanslarla inşa edilmiş metinler olmasından hareketle Kur'ân âyetlerine, malını bağışlamanın faziletine dair hadis-i şeriflere, vakfın caizliği hakkında mezhep imamlarının görüşlerine yer verilmektedir.

Vakfiyeler, kadı onayından geçmiş ve şahitler huzurunda düzenlenmiş hukukî belgeler olmalarına rağmen, yazma nüshalarda müellif, müstensih veya kâtip kaynaklı olarak âyetlerin Kur'ân'daki lafzıyla çeşitli farklılıklar bulunmaktadır. Ancak burada asıl dikkat çekilmesi gereken husus, söz konusu farklılıkların metin neşirlerinde nasıl değerlendirileceği ve hangi yöntemle dipnotlarda gösterileceği meselesidir.

Bu çalışmada, model teşkil edebilecek yedi vakfiye üzerinden inceleme yapılmıştır. Bu yedi vakfiyede yer alan âyet iktibasları tespit edilerek Kur'ân-ı Kerîm ile karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Ardından vakfiye metinlerinde değiştirilmiş olduğu belirlenen âyet-i kerîmeler benzer nitelikleri doğrultusunda tasnif edilmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, metin neşirlerinde uygulanabilecek standartlaştırma yöntemlerinin mahiyeti örnekler üzerinden ortaya konulmuştur. Böylece metin neşirlerinde birlik ve tutarlılığın sağlanmasına katkıda bulunmak için ortak bir usulün oluşturulmasına zemin hazırlamak hedeflenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kur'ân, Âyet, Vakfiye, Metin Neşri, Metodoloji

* Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Doktora Öğrencisi Türkiye, uysaldiilek@gmail.com, 0000-0002-3139-9304

Qur’anic Quotations in Waqf Deeds: Methods and Problems

Waqf deeds, which hold a significant place among archival sources, are not limited to their status as legal and historical documents; they also provide important insights into the city’s spatial structure, social relations, and religious-cultural mindset. Given that vakfiyes are texts structurally built upon religious references, they include verses from the Qur’an, hadiths regarding the virtue of donating one’s property, and the opinions of the imams of the various schools of Islamic jurisprudence on the permissibility of endowments.

Although waqf deeds are legal documents that have been approved by a qadi and drawn up in the presence of witnesses, the manuscript copies contain various discrepancies from the exact wording of the verses in the Qur’an, stemming from the author, the copyist, or the scribe. However, the main point to note here is the question of how these differences should be evaluated in published editions of the text and by what method they should be indicated in footnotes.

In this study, an analysis was conducted based on seven waqfiyyas that could serve as models. The quotations from the Qur’an found in these seven waqfiyyas were identified and evaluated in comparison with the Qur’an itself. Subsequently, the verses identified as erroneous were classified according to their similar characteristics. Based on the data obtained, the nature of standardization methods that can be applied in textual editions was demonstrated using examples. Thus, consistency and coherence in textual editions.

Keywords: Qur’an, Verse, Waqf Deed, Critical edition, Methodology

GİRİŞ

Vakfiyeler, kadı onayından geçmiş ve şahitler huzurunda düzenlenmiş hukukî belgelerdir. Şahitler arasında molla, müderris, muallim, hatip, kâtip, müezzin ve imam gibi dinî ilimlerde temayüz etmiş dönemin ilim ehli kimseleri de yer almaktadır. Buna rağmen vakfiye metinlerinde yer alan âyet iktibaslarında müellif, müstensih veya kâtip kaynaklı olduğu düşünülen bazı yanlışlıklarla karşılaşılmaktadır.

Kur'ân âyetleri, vakfiye metinlerinde hukukî metni destekleyen dinî referanslar olmanın yanı sıra metnin anlam dünyasını şekillendiren temel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu sebeple metin neşrinde âyetlerin doğru şekilde tespit edilmesi kadar, tespit edilen âyet iktibaslarının ortak bir usul çerçevesinde aktarılması da önem taşımaktadır. İncelenen metin neşirlerinde Kur'ân âyetlerine yapılan atıflarda, sûre ve âyet numaralarının gösteriminde, dipnotlandırma usulünde ve özellikle kısmî iktibasların meâllerinin verilmesinde ortak bir uygulamanın bulunmadığı görülmektedir.

Vakfiye metinlerinde, noksan, ilaveli veya değiştirilmiş âyet iktibasları ile farklı âyet parçalarının birleştirilmesiyle oluşmuş ibarelerle karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte, bağlamın gerektirdiği şekilde değiştirilerek aktarılan âyet lafızlarına da rastlanmaktadır. Bu metinlerin neşrinde ise söz konusu tasarrufların çoğu zaman herhangi bir açıklama yapılmaksızın aynen aktarıldığı ya da açıklama yapılan örneklerde standart bir dipnotlandırma sistemi bulunmadığı görülmektedir. Konu, özellikle Kur'ân âyeti olduğunda, amaç yalnızca kaynağı göstermekten ibaret olmamalıdır. Âyet lafzının doğru biçimde aktarılması ve metindeki farklılıkların bilimsel yöntemlerle açıklanması aynı derecede önem arz etmektedir.

Tespit edilebildiği kadarıyla vakfiye metinlerinde yer alan Kur'ân âyeti iktibaslarının metin neşrine ilişkin usullerini müstakil olarak ele alan bir çalışma bulunmamaktadır. Mevcut neşirlerde yer yer açıklamalar yapılmakla birlikte, âyet iktibaslarının gösterimi ve dipnot sistemine yönelik standart bir yöntem önerilmemiştir.

Bu çalışma, vakfiye metinlerinde yer alan Kur'ân âyeti iktibaslarında karşılaşılan problemleri tespit etmeyi, bu problemleri örnekler üzerinden değerlendirmeyi ve uygulanabilir bir dipnotlandırma usulü önererek bu alandaki ilmî çalışmalara katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bu amaç doğrultusunda, vakfiye metinlerinde tespit edilen örneklerin belirli bir yöntem çerçevesinde değerlendirilmesi mühimdir. Nitekim, "Bütün bilimsel çalışmalarda kaynaklar ve ileri sürülen tezler kadar önemli olan bir diğer unsur da o

bilime has usuldür. Her bilim dalının kendi mahiyetine göre çalışma ve araştırma, yani doğru, yeterli ve tutarlı bilgiye ulaşma usulleri vardır" (Çıkla, 2009, s.190-191). Bu çerçevede, vakfiye metinlerinde yer alan Kur'ân âyeti iktibaslarındaki yanlışlıkların neşirde nasıl gösterileceği, bu yanlışlıkların dipnotlarda belirtilme usulü, kısmî iktibasların meâllerinin verilmesi ve sûre ile âyet numaralarının gösterimi hususlarının ortak bir usul çerçevesinde değerlendirilmesi gerekmektedir.

Âyetler transkribe edilirken asıl kaynak olan Kur'ân'a müracaat edilmemesi metin neşrinin ilmî sıhhatini doğrudan etkilemektedir. Çünkü Kur'ân'ı Kerîm'in lafzının aslî şekliyle muhafaza edilmesi, İslam geleneğinde büyük bir hassasiyetle benimsenen temel bir ilkedir. Bu hassasiyet, Kur'ân-ı Kerîm'de de açıkça vurgulanmaktadır. Nitekim Hicr sûresinin 9. âyetinde "Şüphesiz o Zikr'i (Kur'ân'ı) biz indirdik biz! Onun koruyucusu da elbette biziz." (Altuntaş ve Şahin, 2011, s. 2809)* buyrularak Kur'ân'ın ilahi koruma altında olduğu bildirilmektedir. Bununla birlikte İslam geleneğinde bu ilahi teminat, Kur'ân'ın korunmasına yönelik beşerî sorumluluğu ortadan kaldırmamıştır. Zira Hz. Peygamber döneminden itibaren vahiy, hem ezberlenerek (sadırlarda) hem de vahiy kâtipleri tarafından yazıya geçirilerek (satırlarda) büyük bir titizlikle muhafaza edilmiş lafzının asli şekliyle sonraki nesillere eksiksiz aktarılması için gerekli tedbirler alınmıştır. Önce dağınık olan yazılı malzemeler toplanmış (cem'), daha sonra bu malzemeler bir kitap/mushaf haline getirilmiş (tertip), son olarak da ümmetin Kur'ân kıraatındaki birliğini sağlamak için bu mushaf, İslam beldelerine dağıtılmıştır (Keleş, 2001, s.103). Bu tarihî muhafaza anlayışı, Kur'ân âyetlerini ihtiva eden metinlerin neşrinde de aynı hassasiyetin gösterilmesini gerekli kılmaktadır.

1. VAKFİYELERDE KUR'ÂN ÂYETLERİNİN YERİ VE İŞLEVİ

Vakıf sözlükte; alıkoymak, durdurmak (hapsetmek) demektir (el-Mûsılî, 2009, s. 513). Terim olarak bir malın mâliki tarafından dinî, içtimaî ve hayrî bir gayeye ebediyen tahsis edilmesi şeklinde özetlenebilecek hukukî bir işlemle kurulan ve İslâm medeniyetinin önemli unsurlarından birini teşkil eden hayır müessesesini ifade etmektedir (Yediyıldız, 2012, s. 479). Vakıf tasarrufunun sürekliliğinin sağlanması ve belirlenen şartların muhafaza edilmesi, bu işlemin yazılı olarak kayıt altına alınmasını gerekli kılmıştır. Bu ihtiyacın bir sonucu olarak ortaya çıkan vakfiyeler, vakfa dair şart ve hükümleri ihtiva eden resmî belge niteliği taşımaktadır. Nitekim vakfiye, "vakfedilen şeyin vasıfları ve vakfedilme şartlarını ihtiva eden ve kadı tarafından tasdik edilen bir belgedir. Başka bir ifade ile vakıf tasarrufunun senet ve hücceti, vakıf hükmî şah-

* Çalışmada yer verilen diğer âyet mealleri de aynı kaynaktan alınmış olup ilgili atıf sonraki örneklerde tekrar edilmeyecektir.

siyetinin nizamnâmesidir" (Kütükoğlu, 2018, s. 359).

Vakfiyelerin ortaya çıkışı, vakıf müessesesinin tarihî gelişimiyle yakından ilişkilidir. İlk dönemlerde vakıfların sözlü olarak tesis edildiği anlaşılmaktadır. Ancak zamanla uygulamada karşılaşılan sorunlar sebebiyle vakıf şartlarının yazılı olarak tespit edilmesine ihtiyaç duyulmuş, bu durum vakfiyelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Özgüdenli, 2012, s. 465-466). Bunun sonucunda vakfiyeler, kendine has bir yazım geleneği etrafında kaleme alınmaya başlanmıştır.

Vakfiyelerin giriş kısmında Allah'a hamd, Hz. Muhammed'e, ailesine ve ashâbına salât u selâm ifadelerine yer verilmektedir. Çoğunlukla uzun tutulan bu giriş bölümü, bazı vakfiyelerde birkaç cümle ile de sınırlandırılabilmektedir. Hukukî bir zorunluluk taşımamakla birlikte bu bölüm, klasik metin geleneğinin önemli unsurlarından biri niteliğindedir. Bu, Allah'ın nimetlerine şükür için mukaddime kabilinden olup vakfiyenin hukukî bünyesinden değildir (Berki, 2006, s. 5). Bu kısımda, Allah'ın kudreti, yarattığı düzenin mükemmelliği ve kullarına bahşettiği nimetlerin büyüklüğü vurgulanmakla birlikte insanların sahip oldukları serveti Allah rızası için hayır yolunda harcamalarının ve muhtaçları gözetmelerinin önemi üzerinde durulmaktadır.

Vakfiyeler, vakıf şartlarını kayıt altına alan hukukî ve şer'î niteliğe sahip resmî belgelerdir. Kadı huzurunda düzenlenerek tasdik edilen bu metinler, yalnızca vakfa dair idarî ve hukukî hükümleri değil aynı zamanda vakıf işleminin meşrûiyetini temellendirmek, hayır ve infak düşüncesini desteklemek, dua ve temenni ifadelerini kuvvetlendirmek gibi işlevleriyle dinî, kültürel ve edebî anlayışı da yansıtmaktadır. Nitekim Osmanlı eğitim, sağlık ve bilim kurumlarının kuruluşlarını belgeleyen ve çalışma esaslarını tespit eden vakfiyelerde (Tak, 2009, s.186) Kur'ân âyetlerine sıkça müracaat edilmiş tam yahut kısmî iktibaslara geniş ölçüde yer verilmiştir.

Vakfiyelerde yer alan Kur'ân âyeti iktibasları, vakıf anlayışının dinî ve ahlâkî temellerini ortaya koyan önemli unsurlardır. Nitekim vakıf, "en geniş ve temelli sosyal yardım ve öngörü hareketi" olarak nitelendirilmiş millî vicdandan doğan iyilik, hayır ve şefkat anlayışının kurumsal bir tezahürü olarak değerlendirilmiştir (Kunter, 1939, s. 6). Bu yönüyle vakfiyeler, atalarımızın ruh dünyasında yer eden merhamet, yardımlaşma, diğerkâmlık ve hayır anlayışının yazılı tezahürleri niteliğindedir. Bu iktibaslar aracılığıyla infâk, adalet, ahiret inancı ve sâlih amel gibi vakıf düşüncesinin temelini oluşturan kavramlar dinî referanslarla temellendirilmiştir. Bu çerçevede infâk, (Bakara sûresi, 274); adâlet, (Nahl sûresi, 90); ahiret inancı, (Tevbe sûresi, 18)

ve sâlih amel, (Nahl sûresi, 97) temalarına vurgu yapan âyetler aracılığıyla insanları hayır işlemeye, salih amele ve ahiret inancına teşvik eden bir söylem oluşturulmuştur. Bunun yanında vakfiyelerde, vakıf anlayışının dinî ve ahlâkî temellerini destekleyen farklı muhtevalardaki birçok âyet iktibasına da yer verilmiştir. Söz konusu âyetlerin vakfiye metinlerinde yer alması klasik belâgatın önemli sanatlarından biri olan iktibas kapsamında değerlendirilmektedir.

1.1. Vakfiyelerde İktibas Kavramı ve Metin Neşri

Lügat anlamı "ateş almak" olan iktibas, terim olarak şiir veya nesirde Kur'ân âyetlerinin ya da hadis-i şeriflerin tamamının veya bazı kelimelerinin alıntılanmasıdır (Saraç, 2007, s. 274). Klasik belâgat kaynaklarında, âyet ve hadis iktibaslarında metnin tamamının alıntılanması "tam iktibas", yalnızca bir kısmının alıntılanması ise "nâkıs iktibas" olarak adlandırılmıştır (Ziyâeddin İbnü'l-Esîr, 1995, 2:323).

Klasik Türk-İslâm eserlerinde tarih, edebiyat, din, hukuk ve benzeri farklı alanlara ait metinlerde anlamı desteklemek ve dini referanslarla metni güçlendirmek ve anlatımı zenginleştirmek amacıyla âyet ve hadis iktibaslarına sıklıkla yer verilmiştir. İktibas, İslâm kültüründe erken dönemlerden itibaren başvurulan bir ifade biçimi olmuştur. Nitekim "İslâm'ın ilk dönemlerinden beri iktibas bilinmektedir. Resûl-i Ekrem dualarında, hutbelerinde Kur'ân'dan iktibaslar yapmıştır. Kur'ân'la süslenmeyen hitabelere 'betrâ' (güdük, hayırsız) adı verilmiştir" (Durmuş, 2000, s. 52). Ancak bu iktibasların işlevi, metnin türüne ve kullanım amacına göre farklılık göstermektedir. İnceleme konusunu oluşturan vakfiyelerde âyet iktibasları, hukukî metin özelliği gösteren vakfiyeleri dinî referanslarla destekleme gayesi taşımaktadır.

Metin neşrine ilişkin çalışmalar son yıllarda önemli ölçüde artmış ve bu alanda çeşitli ilkeler ortaya konulmuştur. Ancak vakfiye metinlerinde iktibas edilen Kur'ân âyetlerinin kullanımlarına yönelik ortak bir usul henüz oluşturulamamıştır. Bu durum, âyet iktibaslarının yazma nüshalardaki farklılıklarının neşirde nasıl değerlendirileceği konusunda uygulama birliğinin sağlanamamasına yol açmaktadır. Batı'da ise filolojik metin neşri, Kitâb-ı Mukaddes ve klasik eserlerin aslî şekillerini tespit etme ihtiyacından doğmuş ve zamanla metin tenkidinin temel ilkelerini oluşturmuştur (Ateş, 2010, s. 253-254). Metnin aslî şekline ulaşmayı ve onu muhafaza etmeyi esas alan bu yaklaşım, Kur'ân âyetlerini ihtiva eden vakfiye metinlerinin neşrinde de âyetlerin Kur'ân-ı Kerîm'deki lafzı esas alınarak tashih edilmesini gerekli kılmaktadır.

Arap harfli metinlerin Latin harflerine aktarılmasında, metnin konusu veya

metni neşredenin çalışma alanı ne olursa olsun uyulması gereken ortak ilke ve esaslar bulunmaktadır. Bu ortak usul ve esaslar bütünü, metin neşri olarak adlandırılmaktadır (Köksal, 2012, s. 180). Metin neşrinde esas olan, yazma nüshada yer alan metni aslına uygun biçimde aktarmak ve gerekli görülen müdahaleleri açıkça göstermektir. Ancak konu Kur'ân âyetleri olduğunda bu hassasiyet daha da belirginleşmektedir.

Vakfiye metinleri incelendiğinde, Kur'ân-ı Kerîm'den yapılan iktibaslarda zaman zaman kelime düzeyinde değişiklikler yapıldığı, bazı ibarelerin noksan veya ilaveli biçimde aktarıldığı yahut farklı âyet parçalarının birleştirildiği görülmektedir. Bunun yanı sıra, yazma nüshalarda tespit edilen bu farklılıkların neşirde nasıl gösterileceği, kısmî âyet iktibaslarında dipnotta meâlin nasıl verileceği ve sûre ile âyet bilgilerinin dipnotta nasıl gösterileceği konusunda ortak bir usulün bulunmaması, uygulamada farklılıklara yol açmaktadır.

2. VAKFİYE METİNLERİNDE DEĞİŞTİRİLMİŞ ÂYET İKTİBASLARI

Kur'ân-ı Kerîm, nüzûlünden itibaren gerek hıfz yoluyla gerekse yazılı nüshalar aracılığıyla büyük bir titizlikle muhafaza edilmiş lafzının korunmasına ve doğru biçimde nakledilmesine İslâm ilim geleneğinde hususî bir önem atfedilmiştir. Buna rağmen vakfiye metinlerinde yer alan âyet iktibaslarında zaman zaman Kur'ân lafzından ayrılan uygulamalarla karşılaşılmaktadır. Aşağıda bu farklılıklar, kelime, zamir, fiil ve isim değişiklikleri, noksan veya ilaveli aktarımlar ile farklı âyet parçalarının birleştirilmesi başlıkları altında örnekleriyle incelenmiştir. Her örneğin ardından, bu çalışmada önerilen dipnotlandırma usulüne uygun örnek bir dipnot da verilmiştir.

Bu çalışmanın amacı, söz konusu farklılıkların hangi sebeplerle ortaya çıktığını tartışmak değil, bunların metin neşirlerinde nasıl ele alınması gerektiğine ilişkin bir usul önermektir. Zira yazma nüshalarda görülen bu tür farklılıkların neşirlerde herhangi bir açıklama yapılmaksızın aynen aktarılması ya da problemli kısımları açıklama yapmadan düzenlemek okuyucuda **âyet** lafzının aslının bu şekilde olduğu izlenimini doğurabilmektedir.

2.1. Zamir ve Kelime Değişiklikleri

İncelenen vakfiyelerin bazılarında iktibas edilen âyetlerde, Kur'ân-ı Kerîm'deki aslî lafızdan farklı kelime ve zamir kullanımlarına rastlanmaktadır.

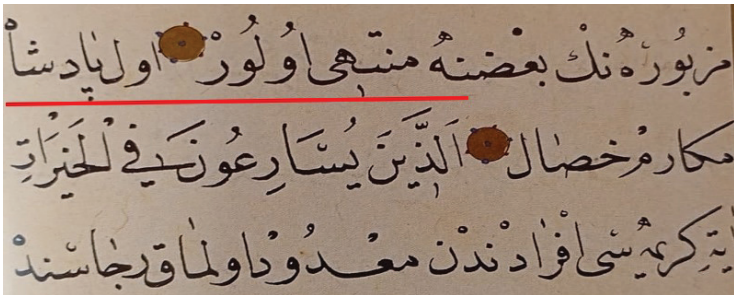
Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fâtih Sultan Mehmed, 1432 yılında Edirne'de II. Murad'ın dördüncü oğlu olarak dünyaya gelmiş, 1451'de tahta çıkmış otuz yıl hüküm sürdükten sonra 1481'de

Hünkârçayırı'nda vefat etmiş, Fâtih Camii'nin hazîresindeki türbesine defnedilmiştir (İnalcık, 2003, ss. 395,405). 1453'te İstanbul'u fetheden Fâtih (1451-1481), fethin ardından şehrin imar ve iskânına büyük önem vermiştir. Kendisi vakıflar kurmakla birlikte, bey ve paşalarına da İstanbul'un çeşitli mahallelerinde vakıflar kurmalarını ve buralarda hayır müesseseleri tesis etmelerini emretmiştir. Bu doğrultuda takip ettiği sosyal politika, fetihten sonra İstanbul'daki yeni yerleşim ve yaşam düzeninin şekillenmesine katkı sağlamış; şehrin ilim, kültür, inanç ve sosyal hayatının gelişmesinde etkili olmuştur (Kala, 2020, s. 101).

"Fatih Sultan Mehmed, siyasi ve askeri faaliyetlerinin yanında, İstanbul başta olmak üzere fethedilen her bölgede oraları yurt yapacak büyük bir imar ve iskân faaliyeti başlattı" (Öztoprak, 2021, s. 22). İstanbul'un fethinden sonra başta Fâtih Külliyesi olmak üzere çeşitli cami, medrese, imaret ve hayır müesseseleri yaptırmış bunların hizmetlerini sürdürebilmeleri için geniş vakıflar tesis etmiştir. Fethettiği diğer şehirlerde de aynı sistemi uygulayarak oraların da vakıf medeniyeti çerçevesinde gelişmesini hedeflemiştir.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi yazmasının 43. sayfasında, Mü'minûn sûresi 61. âyetten yapılan kısmî iktibasta "ülâ'ike yüsâri'ûne fi'l-hayrât" ibaresindeki "ülâ'ike" işaret zamiri (ism-i işaret) olup "işte onlar" anlamına gelmekte ve belirli bir grubu vurgulamaktadır. Buna karşılık yazma metinde kullanılan "ellezîne" ise ilgi zamiri (ism-i mevsûl) olup "o kimseler ki" anlamını vermekte ve bir topluluğu tanımlamaktadır.



Görsel 1.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 43*

Vakfiye metninde, öncesine konulan vakıf işareti ile âyete dâhil edilen "ellezî-

* VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

ne" kelimesi, metin neşrinde Kur'ân-ı Kerîm'deki aslî lafza uygun olarak "ülâ'ike" şeklinde tashih edilmeli ve dipnotta belirtilmelidir. Ayrıca âyet, vakfiyede kısmen iktibas edilmiş olmakla birlikte iktibas edilen bölüm tek başına bir yargı bildirdiğinden, yalnızca bu kısmın meâlinin verilmesi yeterlidir. Bunun yanında, iktibasın kısmî olduğu belirtilerek "Âyetin tamamının meâli şöyledir:" ifadesiyle âyetin tam meâlinin verilmesi de tercih edilebilecek diğer bir yöntemdir.* Mevcut örnekte iktibas âyetin baş tarafından yapıldığından, meâlin sonunda üç nokta (…) konularak âyetin devam ettiği gösterilmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

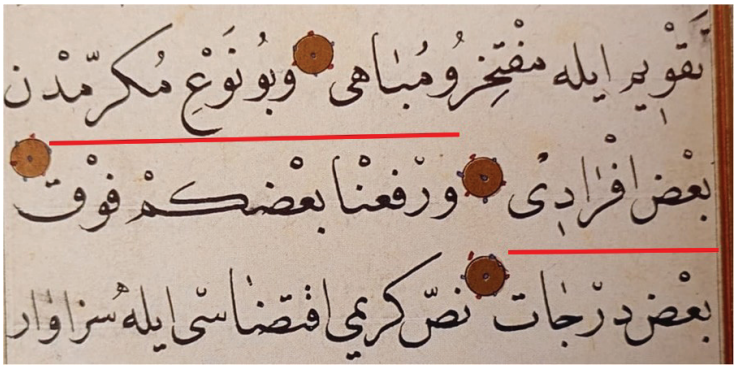
Kur'ân-ı Kerím Mü'minûn sûresi 61. âyetten kısmi iktibas, "İşte onlar, hayır işlerine koşuşurlar…" Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *ülâ'ike* kelimesi yerine *ellezîne* yazılmıştır.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi'nin 2. sayfasında yer alan kısmî iktibasın, En'âm sûresi 165. âyet veya Zuhruf sûresi 32. âyete işaret ettiği anlaşılmaktadır. Ancak yazma metinde âyet lafzında bir değişiklik bulunmaktadır. Zira En'âm sûresi 165. âyette geçen "ve rafe'a ba'zaküm", Zuhruf sûresi 32. âyette ise "ve rafe'nâ ba'zahüm" lafzı yer almaktadır. Vakfiyede ise bu iki ifadenin birleştirilmesi sonucu "ve rafe'nâ ba'zaküm" şeklinde Kur'ân metninde bulunmayan bir ifade yer almaktadır. En'âm sûresi esas alındığında fiil, Zuhruf sûresi esas alındığında ise zamir farklılaşmıştır. Bu durum, iktibasın iki âyet lafzının birbirine karışmış olabileceğini düşündürmektedir.

Ayrıca, vakfiye metninde yer alan "…ve refe'nâ ba'zaküm fevka ba'zin derecât…" ifadesinin, Bakara sûresi 253. âyetindeki "…ve refe'a ba'zahüm derecât…" ibaresiyle de benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Her iki ifadede yer alan "refe'a/refe'nâ", "ba'z" ve "derecât" kelimeleri, vakfiye metnindeki bu değişikliğin Kur'ân'daki benzer ifade kalıplarının birbirini çağrıştırmasından kaynaklanmış olabileceği ihtimalini güçlendirmektedir.

* Bk. Bu husus, "2.4. Vakfiyelerde İktibasların Meâlinin Verilmesi Usulü ve Dipnotta Gösterilmesi" başlıklı ilgili bölümde örnekleriyle ele alınmıştır.



Görsel 2.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 2*

Bu çerçevede, vakfiye metninde yer alan "ve rafe'nâ ba'zaküm" ibaresinin hangi âyete işaret ettiği kesin olarak tespit edilemediğinden, bu husus neşirde dipnotta açıkça belirtilmelidir. Ayrıca, âyetten kısmî iktibas yapıldığı için dipnotta meâl, iktibasın âyet içerisindeki konumunu belirtecek şekilde başına ve sonuna üç nokta (…) eklenerek verilmelidir.

Teklif edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Zuhruf sûresi 32. âyetten kısmi iktibas, "…Kimini kimine, derece derece üstün kıldık…" veya En'am sûresi 165. âyetten kısmi iktibas, "(Allah) …bazınızı bazınıza, derece derece üstün kılandır…". Yazma metinde Zuhruf sûresi esas alındığında âyet lafzında yer alan *ba'zahüm* kelimesi yerine *ba'zaküm;* En'an sûresi esas alındığında *ve refe'a* ibaresi yerine *ve refa'nâ* yazılmıştır.

Süleymaniye Vakfiyesi

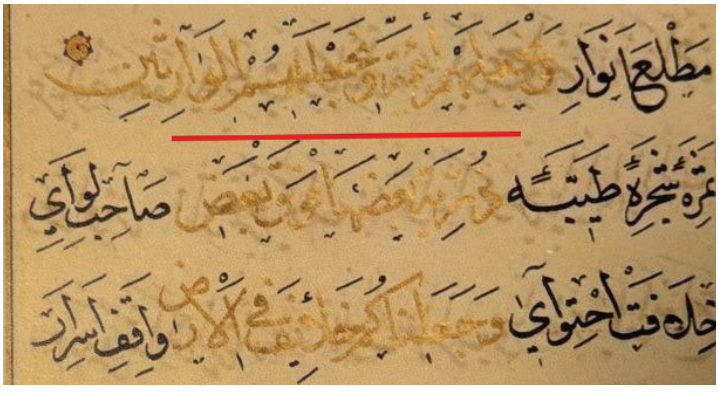
Kanûnî Sultan Süleyman, 6 Kasım 1494 tarihinde Trabzon'da doğmuş 1520 yılında Osmanlı tahtına geçmiştir. Kırk altı yıl süren saltanatıyla Osmanlı tarihinin en uzun hüküm süren padişahı olmuştur (Emecen, 2022, s.11–13). Saltanatı döneminde (1520-1566), Osmanlı Devleti siyasî, askerî, hukukî ve kültürel alanlarda en parlak dönemlerinden birini yaşamıştır. Devlet idaresindeki başarısının yanı sıra ilim, sanat ve mimariye de büyük önem veren Kanûnî Sultan Süleyman, başta Mimar Sinan'a inşa ettirdiği Süleymaniye Camii ve Külliyesi olmak üzere çok sayıda hayır eseri yaptırmıştır. Bu eserlerle hem dinî ve sosyal hizmetlerin devamlılığını sağlamayı hem de imparatorluğun ihtişamını

* VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

yansıtmayı hedeflemiştir (Çiftçi, 2018, s. 23). Kanûnî Sultan Süleyman, Zigetvar Seferi sırasında 20-21 6-7 Eylül 1566 gecesi vefat etmiş, naaşı İstanbul'a getirilerek Süleymaniye Camii Hazîresi'ndeki türbesine defnedilmiştir (Emecen, 2022, s. 63, 639).

Süleymaniye Vakfiyesi, Kanûnî Sultan Süleyman adına Mimar Sinan tarafından inşa edilen Süleymaniye Külliyesi'ne ait olup 1557 tarihinde tanzim edilmiştir. Süleymaniye Vakfiyesi üzerine bugüne kadar iki neşir ve bir müstakil inceleme çalışması yapılmıştır. Vakfiyenin ilk neşri Kemâl Edib Kürkçüoğlu tarafından gerçekleştirilmiştir (Kürkçüoğlu, 1962). Yasin Yılmaz, "Kanûnî Vakfiyesi Süleymaniye Külliyesi" adlı eserinde vakfiyeyi müstakil olarak ele almıştır (Yılmaz, 2008). Son olarak Fatih Yıldız tarafından vakfiye yeniden neşredilmiştir (Yıldız, 2024).

Süleymaniye Vakfiyesi'nin 15. sayfasında Âl-i İmrân sûresinin 34. âyetinde yer alan *min* edatı yerine *fevka* lafzının kullanıldığı görülmektedir. Râgıb el-İsfahânî, *min* edatının bir şeyin başlangıcını, menşeini, bir kısmını ve açıklanmasını ifade ettiğini; *fevka* lafzının ise yükseklik, üstte bulunma ve derece bakımından üstünlük anlamlarında kullanıldığını belirtmektedir (İsfahânî, 2012, ss. 812, 1016). Bu değişiklik, nahiv bakımından da farklılık meydana getirmektedir. Zira *min* harf-i cer iken *fevka* mekân zarfı olarak kullanılan bir isimdir. Her ne kadar her iki kullanımda da kendisinden sonraki isim mecrûr geldiği için cümlenin i'râbı korunmuş olsa da *min* yerine *fevka* lafzının kullanılması, âyette vurgulanan nesep ve menşe ilişkisini ortadan kaldırarak ifadeye üstünlük ve derecelenme anlamı kazandırmaktadır. Dolayısıyla bu kullanım, yalnızca kelime düzeyinde bir farklılık olmayıp âyetin delâlet ettiği anlamı da değiştirmektedir.



Görsel 3.

Süleymaniye Vakfiyesi, s.15*

* VGMA, D.1390, Kasa 135, Yeni Tasnif 52.

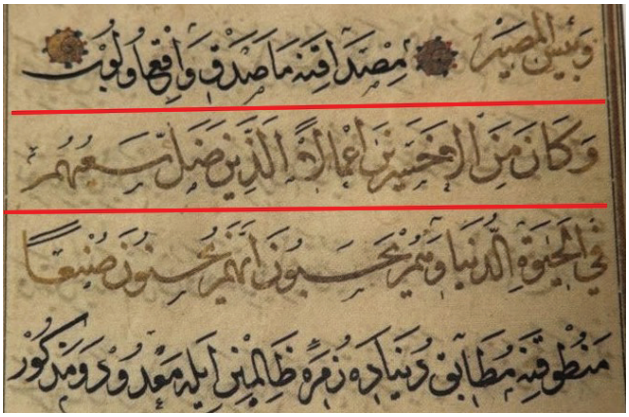
Vakfiye metninde “fevka” şeklinde yazılan kelime, metin neşrinde âyetin aslına uygun olarak “min” şeklinde tashih edilmeli ve bu tashih dipnotta açıkça belirtilmelidir. Ayrıca âyet, vakfiyede kısmen iktibas edilmiş olmakla birlikte, iktibas edilen bölüm tek başına anlam bütünlüğü sağlamadığından, bir önceki âyetle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. İktibas, âyetin baş kısmından yapıldığından meâlin devamına üç nokta (…) eklenerek âyetin devam ettiği gösterilmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur’ân-ı Kerîm, Âl-i İmran sûresi 34. âyetten kısmi iktibas, “(Şüphesiz Allah, Âdem’i, Nûh’u, İbrahim ailesini ve İmran ailesini) birbirinden gelmiş birer nesil olarak seçip âlemlere üstün kıldı…” Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *min* kelimesi yerine *fevka* yazılmıştır.

Süleymaniye Vakfiyesi

Vakfiyenin 205. sayfasında Kehf sûresi’nin 103 ve 104. âyetlerinin birlikte iktibas edildiği görülmektedir. Ancak 104. âyet Kur’ân lafzına uygun biçimde aktarılmışken, 103. âyetin ilk cümlesi değiştirilmiştir. Âyetin aslî lafzında yer alan “Kul hel nünebbiüküm bi-” ibaresi yerine vakfiye metninde bağlam gereği kullanılan “ve kâne min-” ibaresinin âyetle aynı renkte yazılması, bunun âyetin bir parçası olduğu izlenimini oluşturmuştur.



Görsel 4.

Süleymaniye Vakfiyesi, s. 205*

Bu tür bağlama dayalı kelime düzeyindeki farklılıklarda metin neşrinde âyetin

* VGMA, D.1390, Kasa 135, Yeni Tasnif 52.

Kur'ân-ı Kerîm'deki aslî lafzı olan "Kul hel nünebbiüküm bi-" ibaresi belirtilip yazma nüshada "ve kâne min-" şeklinde geçtiği dipnotta açıklanmalıdır. Ayrıca Kehf sûresi'nin 103. âyetinin meâline dipnotta eksiksiz şekilde yer verilmelidir.

Teklif edilen Dipnotlandırma

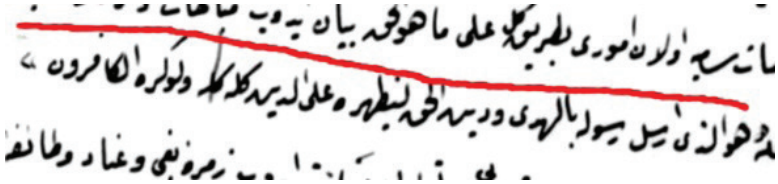
Kur'ân-ı Kerîm, Kehf sûresi 103. âyet, "(Ey Muhammed!) De ki: size, amelce en çok ziyana uğrayanları haber verelim mi?". Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *Kul hel nünebbiüküm bi-* ibaresi yerine *ve kâne min* yazılmıştır.

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi

Mimar Sinan, (1489/1490) yılında Kayseri'nin Ağırnas köyünde doğmuş, Yavuz Sultan Selim döneminde İstanbul'a getirilerek Yeniçeri Ocağı'na alınmıştır. Katıldığı seferlerde mimarlık kabiliyetini göstermiş ve 1539 yılında mimarbaşılığa getirilerek yaklaşık 35 yıl bu görevde bulunmuştur (Aslanapa, 1988, s. 655). Mimarî eserlerinin yanı sıra hayır faaliyetlerine de önem veren Sinan, sahip olduğu mal ve servetin önemli bir kısmını sosyal, dinî ve kültürel amaçlarla vakfetmiştir. Vakfiyesinden, ailesi ve yakınlarının yanında ihtiyaç sahiplerini ve doğduğu Ağırnas halkını gözettiği, hatta yaptırdığı çeşmeden su içmeye gelen hayvanların dinlenmesi için dahi alan vakfettiği anlaşılmaktadır (Ateş, 1990, s.10–11). 1588 yılında vefat eden Mimar Sinan'ın mezar kitâbesi, "Geçti bu demde cihandan pîr-i mi'mârân Sinân" mısraıyla sona ermektedir. Mezarı Süleymaniye Külliyesi'nin bir köşesinde yer almaktadır (Mülayim, 2009, s. 226).

İbrahim Ateş, Mimar Sinan›ın vefatının 400. yılı münasebetiyle 1990 yılında *Mimar Sinan Vakfı* adlı eserini kaleme almıştır. Ateş, bu çalışmasında Mimar Sinan'ın vakfı ve vakfiyesini çeşitli yönleriyle incelemiştir (Ateş, 1990, s. 9–12).

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi'nin 1. sayfasında, Tevbe sûresinin 33. âyeti ile Saff sûresinin 9. âyetinde aynı lafızlarla yer alan âyet iktibas edilmiştir. Ancak her iki âyette de geçen "müşrikûn" lafzı, yazma metinde "kâfirûn" şeklinde kaydedilmiştir. İktibasın bu iki âyetten hangisine ait olduğu kesin olarak belirlenememekle birlikte, yazmadaki metnin Kur'ân lafzından farklı olduğu açıktır. Bu değişiklik, ifadenin anlamını ve işaret ettiği muhatap kitlesini farklılaştırmaktadır. Zira, "müşrikûn", sözlükte "Allah'a ortak koşan" anlamına gelirken (Kâmûs-ı Türkî), "kâfirûn" ise "Allah'ı inkâr eden" anlamını taşımaktadır (Kâmûs-ı Türkî). Dolayısıyla "müşrikûn" yerine "kâfirûn" lafzının kullanılması, âyetin ifade ettiği anlamın değişmesine yol açmaktadır.



Görsel 5.

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi, s. 1*

Bu sebeple metin neşrinde âyet, Kur'ân-ı Kerîm'deki aslî lafzına uygun olarak "müşrikûn" şeklinde yazılmalı ve yazma metinde yer alan "kâfirûn" kelimesi ise dipnotta belirtilmelidir. Ayrıca âyet vakfiyede tam olarak iktibas edildiğinden dipnotta meâline de eksiksiz olarak yer verilmelidir.

Teklif edilen Dipnotlandırma

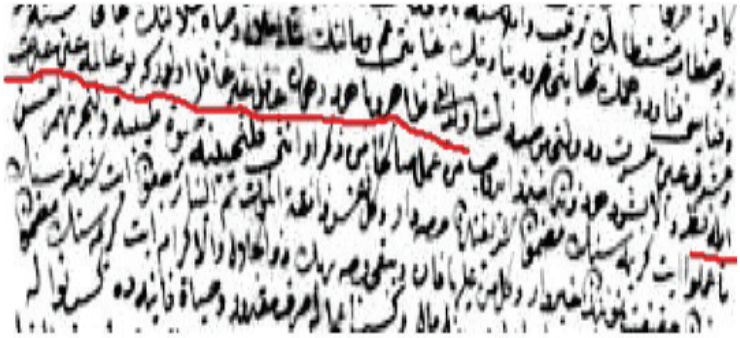
Kur'ân-ı Kerîm, Tevbe sûresi 33; Saff sûresi 9. âyet, "O, Allah'a ortak koşanlar hoşlanmasalar bile dinini, bütün dinlere üstün kılmak için, peygamberini hidayetle ve hak dinle gönderendir." Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *müşrikûn* kelimesi yerine *kâfirûn* yazılmıştır.

Hacı Mehmed Said Ağa Belen Camii Vakfı Vakfiyesi

Hacı Mehmed Said Ağa (ö?), Minaslı Abdülaziz Ağa'nın en büyük oğludur. Babası ve kardeşleriyle kurduğu vakıflarda mütevelli olarak görev yapmış ve Abdülaziz Ağa'nın vefatından sonra ailenin idaresini üstlenmiştir. Milas'ta Belen Camii, Belen Camii Medresesi yaptırmış ve 1752-1753 yıllarında Beypınar suyunu şehre getirterek çeşmeler inşa ettirmiştir. (Nohut, 2018, s. 40–43).

Hacı Mehmed Said Ağa'nın ihyâ eylediği Belen Camii Vakfı'na (1751) ait vakfiyenin 1. sayfasında yer alan Nahl sûresi'nin 97. âyetinde "kânû ya'melûn" ibaresi yazmada "'amilû" şeklinde kaydedilmiştir. Doğru lafız olan "kânû ya'melûn" ifadesi *kâne* fiiliyle birlikte muzâri sigasında kullanılarak süreklilik ve devamlılık anlamı taşırken, yazmada yer alan "'amilû" mâzî fiili tamamlanmış bir eylemi ifade etmektedir. Böylece fiilin çekiminde meydana gelen değişiklik, âyetin anlamında da farklılaşmaya yol açmaktadır. Ayrıca bu âyette kelime eksiklikleri de bulunmaktadır.**

* VGMA, Defter nr. 576 (7/1), s. 23–28.
** Bk. 2.2. Noksan ve İlaveli Âyet İktibasları



Görsel 6.

Hacı Mehmed Said Ağa Vakfı Vakfiyesi, s.1*

Bu sebeple metin neşrinde yazmada geçen "'amilû" yerine âyetin doğru lafzı olan "kânû ya'melûn" yazılmalı ve dipnotta ise âyetin meâli eksiksiz verilerek "Yazma metinde kânû ya'melûn yerine 'amilû yazılmıştır" açıklamasına yer verilmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Nahl sûresi 97. âyet, "Erkek veya kadın, kim mü'min olarak iyi iş işlerse, elbette ona hoş bir hayat yaşatacağız ve onların mükâfatlarını yapmakta olduklarının en güzeli ile vereceğiz". Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *kânû ya'melûn* ibaresi yerine *amilû* yazılmıştır.

2.2. Noksan ve İlaveli Âyet İktibasları

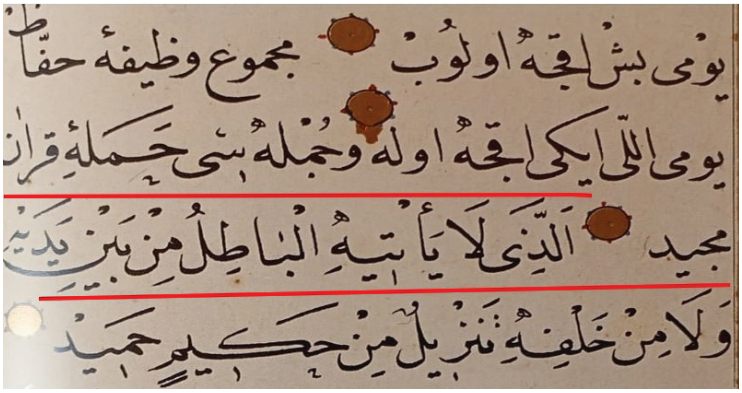
Vakfiye metinlerinde karşılaşılan önemli tasarruflardan biri de Kur'ân âyetlerinin noksan veya ilaveli biçimde iktibas edilmesidir. Örnek olarak incelenen vakfiyelerde bazı âyetlerde harf veya kelimelerin yazılmadığı bazı örneklerde ise Kur'ân metninde yer almayan harf veya kelimelerin âyet lafzına ilave edildiği görülmektedir. Bu tür tasarruflar, vakfiye metnindeki âyet iktibasının anlamını değiştirmektedir. Özellikle eksik aktarımlar, aslında tam iktibas olan bir âyetin kısmî iktibas olduğu yönünde yanlış bir kanaatin oluşmasına yol açabilmektedir.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi'nin 253. sayfasında, Fussilet sûresi'nin 42. âyeti tam olarak iktibas edilmiştir. Ancak yazma metinde, Kur'ân metninde yer almayan "ellezî" kelimesinin vakıf işaretinden sonra âyetin başına eklendiği ve âyetin bir parçası gibi harekelendirildiği görülmektedir. Hâlbuki Kur'ân-ı Kerîm'de

* VGMA, Kayıt: 585/2, Defter: 738/0, Sayfa: 265-266, Sıra No: 0156.

âyet “Lâ ye’tîhi’l-bâtılu...” lafzıyla başlamaktadır.*



Görsel 7.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 253**

Yazma metinde yer alan ve âyete dâhil olmayan “ellezî” kelimesi, metin neşrinde âyetin bir parçası olarak aktarılmamalıdır. Kur’ân metni esas alınarak âyet aslî lafzıyla neşredilmeli ve yazma nüshada yer alan bu ilave dipnotta belirtilerek söz konusu kelimenin Kur’ân metnine ait olmadığı açıklanmalıdır.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur’ân-ı Kerîm, Fussilet sûresi 42. âyet, “Ona (Ku’ân’a) ne önünden ne de ardından batıl gelemez. O, hüküm ve hikmet sahibi, övülmeye lâyık olan Allah tarafından indirilmiştir”. Yazma metinde, âyet lafzında yer almayan *ellezî* kelimesi âyete dâhil edilmiştir.

Pîr Ahmed bin Mehmed Bey Çelebi bin Ali Bey Vakfı Vakfiyesi

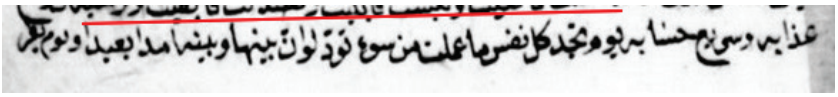
6 Mart 1478 tarihli vakfiyede Pir Ahmed Bey (ö?), Mehmed Bey’in oğlu olarak zikredilmekte; himmeti yüce, melek ahlâklı, iyilik ve güzelliklerin kaynağı olan büyük emir şeklinde övgü dolu ifadelerle tanıtılmaktadır. Bunun dışında vakfiyede Pir Ahmed Bey›in hayatına veya şahsiyetine dair başka bir bilgiye yer verilmemektedir (Okudan, 2018, s. 93).

Pîr Ahmed bin Mehmed Bey Çelebi bin Ali Bey Vakfiyesi’nin 115. sayfasında Âl-i İmrân sûresi 30. âyetten yapılan kısmi iktibasta, âyetin “min hayrin muhdaran

* Fussilet sûresinin 42. âyetinde, “Ona (Kur’ân’a) ne önünden ne de ardından bâtıl gelemez. O, hüküm ve hikmet sahibi, övülmeye lâyık olan Allah tarafından indirilmiştir.” buyrulmaktadır. Bu âyet, Kur’ân-ı Kerîm’in Allah’ın korumasında olduğunu ve ilâhî kelâma herhangi bir bâtılın karışmasının mümkün olmadığını vurgulamaktadır. Dikkat çekici olan husus ise, Kur’ân’ın korunmuşluğunu konu edinen bu âyetin vakfiye metinlerindeki bir iktibasında dahi Kur’ân’ın lafzında bulunmayan bir ilavenin yer almasıdır.

** VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

ve mâ ‘amilet” ibaresinin vakfiye metninde yer almadığı görülmektedir. Bu eksiklik sebebiyle âyetin anlamı tam olarak metne yansımamıştır.



Görsel 8.

Pîr Ahmed bin Mehmed Bey Çelebi bin Ali Bey Vakfı Vakfiyesi, s.115*

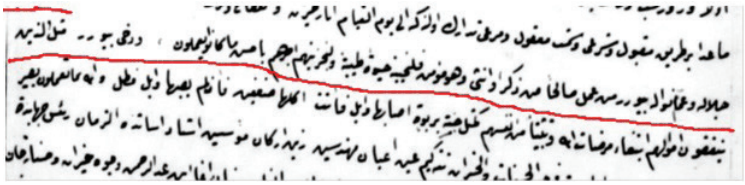
Bu sebeple metin neşrinde vakfiye sûretinde eksik bırakılan “min hayrin muhdaran ve mâ ‘amilet” ibaresi köşeli parantez içerisinde tamamlanmalı ve yapılan bu müdahale dipnotta belirtilmelidir. Ayrıca iktibas, âyetin baş kısmından yapıldığı için meâlin devam ettiğini göstermek amacıyla sonuna üç nokta (…) konulmalıdır.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur’ân-ı Kerîm, Âl-i İmrân sûresi 30. âyetten kısmî iktibas, “Herkesin yaptığı iyiliği ve yaptığı kötülüğü hazır bulacağı günde kişi, kötülükleri ile kendi arasında uzak bir mesafe bulunmasını ister...” Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *min hayrin muhdaran ve mâ ‘amilet* ibaresi yazılmamıştır.

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi’nin 1. sayfasında Bakara sûresi 265. âyetten yapılan iktibasta, âyetin başında yer alan *vav* harfinin yazma metinde yer almadığı görülmektedir.



Görsel 9.

Mimar Sinan Vakfı Vakfiyesi, s.1**

Söz konusu eksikliğin, Bakara sûresi 261. âyetinin “vav” harfiyle başlamaması ve her iki âyetin de başlangıç kısmının “Meselü’l-lezîne yunfikûne emvâlehum” iba-

* VGMA. Mf. 482, s. 114-115/2.
** VGMA, Defter nr. 576 (7/1), s. 23–28.

resine kadar büyük ölçüde benzerlik göstermesi sebebiyle meydana gelmiş olabileceği düşünülebilir. Arapçada vav, kendisinden önceki hükümle sonraki ifade arasında anlam ilişkisi kuran bir atıf harfidir. Hem tam hem de nakıs cümlelerde kullanılabilen bu harf, özellikle tam cümlelerde bağlaç görevi üstlenerek iki hükmü birbirine bağlar ve anlam bütünlüğü sağlar (Dursun, 2023, s.178). Nitekim Bakara sûresinin 264. âyetinde malını gösteriş için infak edenlerin durumu anlatıldıktan sonra hemen ardından gelen 265. âyet vav harfiyle başlayarak Allah rızasını gözeterek infakta bulunan kimselerin örneğini önceki hükümle bağlamaktadır. Vakfiyenin yazma metnindeki âyette vav harfinin bulunmaması, iki âyet arasındaki anlam irtibatını zayıflatmakta ve metin neşrinde iktibasın doğru değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Bununla birlikte yalnızca vav harfinin eksik olması, söz konusu iktibasın kısmî iktibas olarak değerlendirilmesini gerektirmez. Ancak metin neşrinde bu eksiklik gösterilmeden âyet, yazma metindeki şekliyle aktarılırsa, iktibasın mahiyeti yanlış değerlendirilerek tam iktibas olduğu halde kısmî iktibas olduğunu düşündürebilir. Bu sebeple metin neşredilirken eksik olan vav harfi köşeli parantez içerisinde [ve] şeklinde metne ilave edilmeli dipnotta ise bu harfin yazma nüshada bulunmadığı açıkça belirtilmelidir. Ayrıca âyet tam iktibas edildiğinden meâli de eksiksiz olarak verilmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

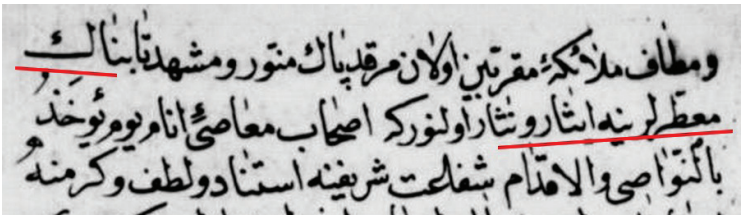
Kur'ân-ı Kerîm, Bakara sûresi 265. âyet, "Allah'ın rızasını kazanmak arzusuyla ve kalben mutmain olarak mallarını Allah yolunda harcayanların durumu, yüksekçe bir yerdeki güzel bir bahçenin durumu gibidir ki, bol yağmur alınca iki kat ürün verir. Bol yağmur almasa bile ona çiseleme yeter. Allah, yaptıklarınızı hakkıyla görendir". Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *vav* harfi yazılmamıştır.

Abdülazîz Ağa Medrese ve Camii Vakfı Vakfiyesi

Abdülazi Ağa (ö?), XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Milas'ta yaşamış, Menteşe bölgesinin ayanlarından ve hayır sahiplerinden biridir. Vakfiyesinde "Peçin kazasına bağlı Milas kasabasının Ahmed Çavuş Mahallesi sakinlerinden Abdullah oğlu Abdülaziz Ağa" olarak tanıtılmaktadır. Ailesi daha sonraki dönemlerde Abdülaziz Ağaoğulları, Milaslızâdeler veya Abdülaziz Ağazadeler adıyla anılmıştır. Oğulları Mehmed Said Efendi, Abdullah Efendi ve Ömer Efendi'dir. İnşa ettiği eserlerden birinin 1719-1720 tarihli olması ve 1740 tarihli vakfiyede kendisinden "merhum" diye bahsedilmesi en azından I. Mahmud devrinde yaşadığını göstermektedir. Abdülaziz Ağa, Çöllüoğlu Hanı, Ağa Cami ve Yanık Han gibi hayır eserleriyle Milas'ın gelişimine katkı sağlamıştır (Nohut, 2018, s. 31-32).

Abdülazîz Ağa'nın bina eylediği medrese ve camii vakfına ait 5 Haziran 1737 tarihli vakfiyenin 2. sayfasında Rahmân sûresi 41. âyetten yapılan kısmî iktibasta geçen "yü'hazü" kelimesinin başında bulunması gereken "fe" harfi yazma metinde yer almamaktadır. Hâlbuki Kur'ân-ı Kerîm'de ilgili ifade "fe-yü'hazü" şeklindedir. Arapçada geniş bir kullanım alanına sahip olan "fe" atıf edatı, bağlama göre Türkçeye "arkasından", "hemen sonra", "peşinden" ve bazı durumlarda "sebebiyle" şeklinde aktarılmıştır. Burada "fe" atıf harfi tertîb (sıralama) ve ta'kîb (hemen ardından gerçekleşme) anlamı ifade ederek kendisinden önce zikredilen hüküm ile sonraki fiil arasında ardışıklık ilişkisi kurmaktadır.

Nitekim âyette önce "suçlular"ın simalarından tanınacağı bildirilmiş hemen ardından ise perçemlerinden ve ayaklarından yakalanacakları ifade edilmiştir. Bu sebeple "fe" harfinin metinden çıkarılması, âyetin kurduğu anlam ilişkisini zayıflatmaktadır. Yazma metinde "yevme" zaman zarfının kullanılması, "fe" atıf harfinin hazfını gerektirmemektedir.



Görsel 10.

Abdülazîz Ağa Medrese ve Camii Vakfı Vakfiyesi, s. 2*

Yazma metinde bulunmayan "fe" harfi, metin neşrinde köşeli parantez içerisinde [fe] şeklinde metne ilave edilmeli ve bu harfin yazma nüshada bulunmadığı dipnotta açıkça belirtilmelidir. Ayrıca iktibas âyetin son kısmından yapıldığı için mealin başına üç nokta (...) konulmalı ve yargıyı tamamlayan "suçlular" ifadesi ise parantez içinde verilmelidir.

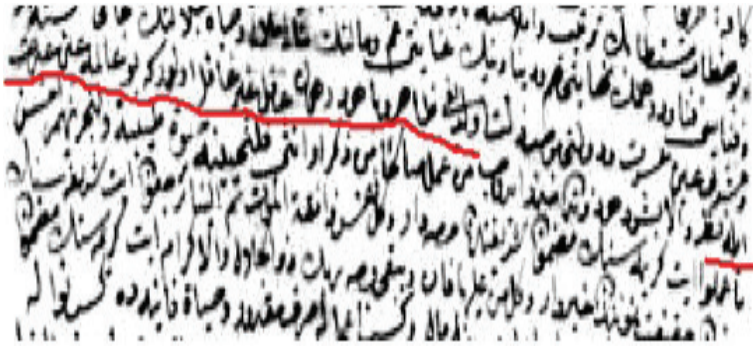
Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Rahmân sûresi 41. âyetten kısmî iktibas, "(Suçlular) ... Perçemlerinden ve ayaklarından yakalanırlar". Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *fe* harfi yazılmamıştır.

Hacı Mehmed Said Ağa Belen Camii Vakfı Vakfiyesi

* VGMA, Kayıt: 88/1, Defter: 735/0, Sayfa: 207- 210, Sıra No: 0101.

Hacı Mehmed Said Ağa'nın ihyâ eylediği Belen Camii Vakfı'na ait vakfiyenin 1. sayfasında Nahl sûresi'nin 97. âyeti iktibas edilmiştir. Ancak âyet lafzında bulunan "ve hüve mü'minün" ve "ecrehüm bi-" ibareleri yazma metinde bulunmamaktadır. Nitekim müfessirler, "ve hüve mü'minün" lafzının, salih amelin Allah katında kabulünün iman şartına bağlı olduğunu; "ecrehüm bi-" ifadesinin ise Allah'ın müminleri, işledikleri salih amellerin karşılığı olarak en güzel şekilde mükâfatlandıracağını belirtmektedir (İbn Kesîr, 2011, s. 259). Bu sebeple her iki ibarenin yazma metinde yer almaması, âyetin anlamının eksik aktarılmasına yol açmaktadır.



Görsel 11.

Hacı Mehmed Said Ağa Belen Camii Vakfı Vakfiyesi, s.1*

Yazma metinde yer almayan "ve hüve mü'minün" ve "ecrehüm bi" ibareleri metin neşrinde köşeli parantez içinde tamamlanmalı ve yapılan bu müdahale dipnotta açıkça belirtilmelidir. Ayrıca âyetten yapılan iktibas tam olduğundan, dipnotta âyetin meâline de eksiksiz şekilde yer verilmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Nahl sûresi 97. âyet, "Erkek veya kadın, kim mü'min olarak iyi iş işlerse, elbette ona hoş bir hayat yaşatacağız ve onların mükâfatlarını yapmakta olduklarının en güzeli ile vereceğiz". Yazma metinde, âyet lafzında yer alan *mü'minün* ve *ecrehüm bi* ibareleri yazılmamıştır.

2.3. Farklı Âyet Parçalarının Birleştirilmesi

Vakfiye metinlerinde karşılaşılan problemlerden bir diğeri de farklı âyetlerden alınan kelime veya ibarelerin bir araya getirilerek tek bir âyet gibi verilmesidir. Bu

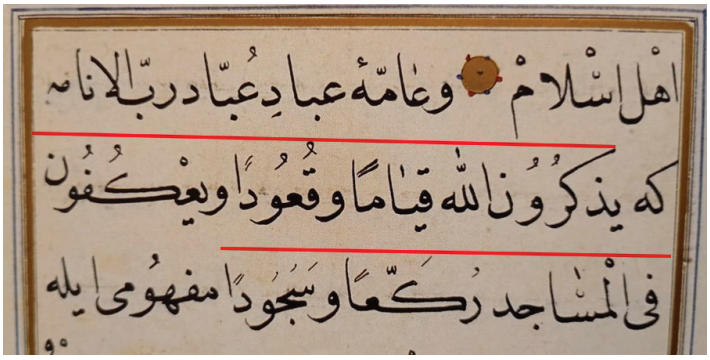
* VGMA, Kayıt: 585/2, Defter: 738/0, Sayfa: 265-266, Sıra No: 0156.

tür iktibas edilen lafızlar Kur'ân-ı Kerîm'de ayrı sûre ve âyetlerde yer almakta, ancak metinde herhangi bir ayırım yapılmaksızın art arda verildiğinden tek bir âyet izlenimi oluşturmaktadır. Bu durum, metin neşrinde ifadenin tek bir âyete aitmiş gibi değerlendirilmesine yol açmaktadır.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi'nin 58. sayfasında Âl-i İmrân sûresi 191. âyetten kısmen iktibas edilen "yezkurûne'llâhe kıyâmen ve ku'ûden" lafzının ardından Kur'ân metninde yer almayan "ve ya'küfûne fi'l-mesâcidi rükkâ'an ve sücûden" ifadesinin eklendiği görülmektedir. Böylece Kur'ân'a ait olmayan bu ibare, vakfiye metinde harekelenerek âyetin devamıymış izlenimi vermektedir.

"Ve ya'küfûne fi'l-mesâcidi" ibaresi bu âyetin devamında yer almadığı gibi Kur'ân'da bu şekliyle bir âyet lafzı olarak da bulunmamaktadır. Bununla birlikte Bakara sûresi 187. âyette "âkifûne fi'l-mesâcid" şeklinde benzer bir ibare yer almaktadır. Ardından gelen 'rükkâ'an ve sücûden' ibaresi de Kur'ân'ı Kerîm'de bu şekliyle bulunmamakla birlikte, Fetih sûresi 29. âyette "rükke'an sücceden" şeklinde yer almaktadır. Dolayısıyla vakfiyedeki 'rükkâ'an ve sücûden' ifadesi, Fetih sûresi 29. âyetteki lafızla benzerlik göstermekle beraber onunla birebir örtüşmemektedir. Nitekim "rükke'an" Kur'ân lafzında mevcutken, vakfiyede yer alan 'sücûden' biçimi söz konusu âyette veya farklı bir âyette bulunmamaktadır.


اهل اسلام وعامّه عباد عبّاد ربّ الانام
كه يذكرون الله قيامًا وقعودًا ويعكفون
في المساجد ركّعًا وسجودًا مفهومي ايله

Görsel 12.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 58*

Yazma metinde âyete eklenen "ve ya'kufûne fi'l-mesâcidi rükkâ'an ve sücûden" ibaresi ise Kur'ân âyetinin bir parçası olarak değerlendirilmemeli ve bunun

* VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

Kur'ân metnine ait olmayan ilave bir ifade olduğu dipnotta açıkça belirtilmelidir. Ayrıca iktibas, âyetin orta kısmından yapıldığı için meâlin başına ve sonuna üç nokta (…) konulmalıdır.

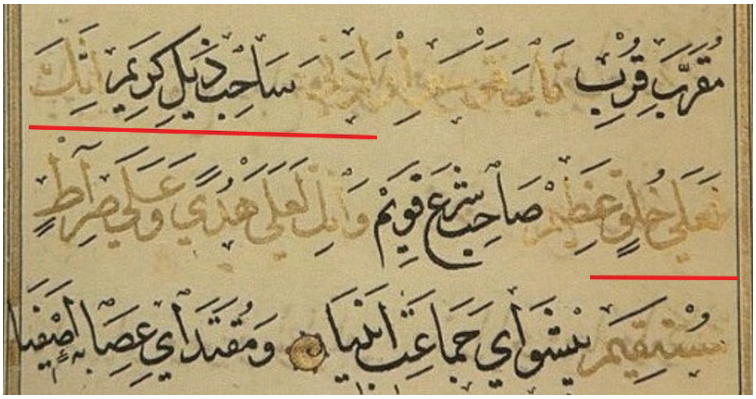
Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Âl-i İmrân sûresi, 191. âyetten kısmî iktibas, "… ayaktayken ve otururken Allah'ı anarlar …". Yazma metinde âyetin devamı olarak verilen "ve ya'kufûne fi'l-mesâcidi rükkâ'an ve sücûden" ifadesi âyetin parçası değildir.

Süleymaniye Vakfiyesi

Süleymaniye Vakfiyesi'nin 5. sayfasında, yer alan "ve inneke le'alâ hüdâ ve 'alâ sırâtın müstakîm" ifadesinin, Kur'ân-ı Kerîm'den iktibas amacıyla kaleme alındığı anlaşılmaktadır. İfade, üç farklı âyet parçalarından alınan kelime ve ibarelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ayrıca bu parçaların herhangi bir işaret veya açıklama yapılmaksızın bitişik şekilde verilmesi, metnin tek bir âyetmiş gibi algılanmasına yol açabilecek niteliktedir.

Bu bağlamda "hüdâ" lafzı Bakara sûresi 2 ve 5. âyetler ile Âl-i İmrân 73. âyet başta olmak üzere birçok âyette yer almaktadır. Benzer şekilde "'alâ sırâtın müstakîm" ibaresi de En'âm sûresi 39, Zuhruf sûresi 43, Yâsin sûresi 4. ve Mülk sûresi 22. âyetlerde geçmektedir. Vakfiye metninde ise bu farklı lafızlar bir araya getirilerek Kur'ân'da bu şekliyle bulunmayan yeni bir ifade oluşturulmuştur.



Görsel 13.

Süleymaniye Vakfiyesi, s. 5*

* VGMA, D.1390, Kasa 135, Yeni Tasnif 52.

Yazma metinde böyle bir kullanım tercih edilmiş olsa da metin neşrinde bunun tek bir âyet olmadığı ve farklı âyetlerden alınan lafızların bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu dipnotta açıkça belirtilmelidir. Nitekim Süleymaniye Vakfiyesi neşrinde Kürkçüoğlu da bu meseleye dikkat çekmiştir.*

Teklif Edilen Dipnotlandırma

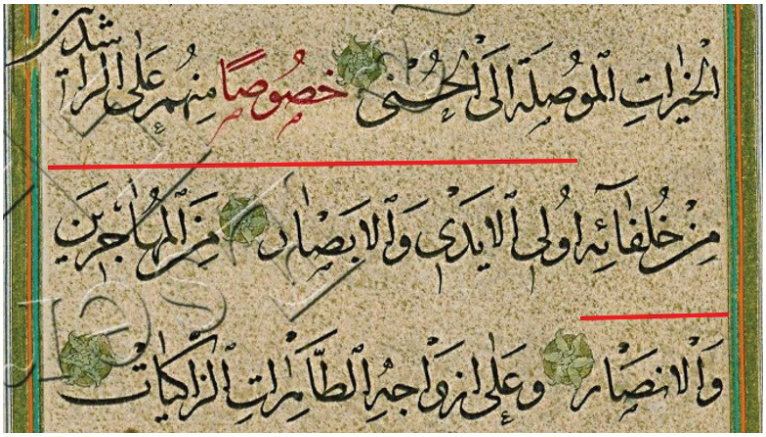
Kur'ân-ı Kerîm'den müteşekkil bu ifade tek bir âyete ait olmayıp farklı âyet parçalarından alınan lafızların birleştirilmesiyle oluşturulmuştur.

Hatice Turhan Sultan Vakfı Vakfiyesi

Hatice Turhan Sultan (ö. 1683), Rus asıllı olup küçük yaşta esir edilerek Osmanlı sarayına getirilmiştir. Sultan İbrahim'in hasekisi olmuş, 1642 yılında IV. Mehmed'i dünyaya getirmiştir. Oğlunun 1648'de tahta çıkmasıyla Valide Sultan unvanını almıştır. Sahip olduğu gelirleri hayır işlerine tahsis eden Hatice Turhan Sultan, başta Yeni Valide Külliyesi; (Yeni camii, Mısır çarşısı, sıbyan mektebi, türbe, sebil) olmak üzere Çanakkale Boğazı'nda inşa ettirdiği iki kale ile çeşitli vakıf eserleri ve hayır kurumları yaptırmıştır. Hatice Turhan Sultan Vakfı Vakfiyesi 7 Mart 1663 tarihinde düzenlenmiştir (Şafak, 2017, s. 15–47).

Hatice Turhan Sultan Vakfı Vakfiyesi'nin 9. sayfasında, Sâd sûresi 45. âyetten kısmen iktibas edilen "ulî'l-eydî ve'l-ebsâr" ifadesi ile Tevbe Sûresi 100. âyette geçen "mine'l-muhâcirîne ve'l-ensâr" ibaresi, vakıf işareti ile birbirinden ayrılmış olmakla birlikte metinde art arda yazılması sebebiyle aynı âyetin devamıymış izlenimi uyandırmaktadır. Hâlbuki bu iki ibare, farklı sûrelerde yer alan iki ayrı âyetten iktibas edilmiştir.

* Kürkçüoğlu, Süleymaniye *Vakfiyesi* neşrinde bu ifadenin tek bir âyet olmayıp farklı âyet parçalarının birleştirilmesiyle meydana geldiğini belirtmiş ve "Cümle, âyet parçalarından terekkübetmekle beraber, bu hâliyle Kur'ân'dan sayılmaz. Âyet yerinde îrâd edilmiş olması cidden hayrete şâyândır." değerlendirmesinde bulunmuştur (Kürkçüoğlu, 1962, s.14).



Görsel 14.

Hatice Turhan Sultan Vakfı Vakfiyesi, s. 9*

Bu sebeple metin neşrinde her iki iktibas ayrı dipnotlarda gösterilmeli ve kaynakları müstakil olarak belirtilmelidir. Sâd sûresi 45. âyetten yapılan iktibas, âyetin son kısmından alındığı için meâlin başına üç nokta (…) konulmalıdır. Tevbe sûresi 100. âyetten yapılan iktibas ise âyetin orta kısmında yer aldığından meâlin hem başına hem de sonuna üç nokta (…) konulmalıdır.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

- Kur'ân-ı Kerîm, Sâd sûresi, 45. âyetten kısmî iktibas, "…Güçlü ve basiretli kullarımız (İbrahim, İshâk ve Yakup'u da an)".
- Kur'ân-ı Kerîm, Tevbe sûresi 100. âyetten kısmi iktibas, "(İslâm'ı ilk önce kabul eden) …muhâcirler ve ensar ile…".

2.4. Vakfiyelerde Âyet İktibaslarının Meâlinin Verilmesi Usulü ve Dipnotta Gösterilmesi

Kısmî âyet iktibaslarında meâlin nasıl verileceği ayrı bir dikkat gerektirmektedir. Metinde âyetin yalnızca belirli bir bölümü yer aldığı hâlde dipnotta doğrudan âyetin tamamının meâlinin verilmesi, iktibas edilen lafız ile verilen meâl arasında bir uyumsuzluğa yol açabileceği için âyetin kısmen iktibas edildiği belirtilmelidir.

Özellikle tek başına yargı bildirmeyen bir âyet parçasının iktibas edildiği durumlarda, meâlde anlam bütünlüğünü sağlamak amacıyla **âyet** lafzında yer almakla

* Süleymaniye Kütüphanesi, Turhan Valide bölümü, nr. 150.

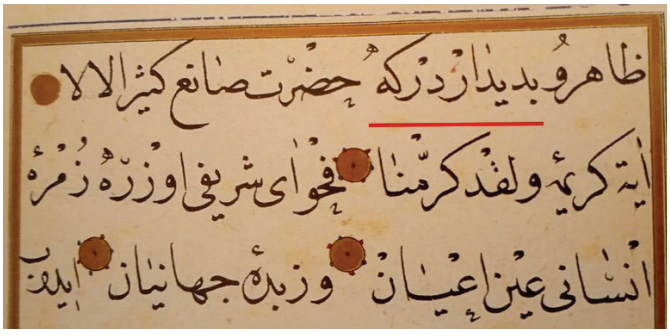
birlikte iktibas edilmeyen ve hükmü tamamlayan ifadelerin parantez içinde verilmesi uygun olacaktır. Buna karşılık, âyet lafzında yer almayan ancak iktibas edilen kısmın daha doğru anlaşılmasını sağlamak amacıyla yapılan açıklayıcı ilaveler köşeli parantez içinde gösterilmelidir.

Bununla birlikte bir veya iki kelimeden oluşan âyet lafızlarının yargı bildirecek ölçüde meâllendirilmesinin mümkün olmadığı durumlarda**,** iktibas edilen lafızların âyete telmih niteliğinde olduğu belirtilip ardından "Âyetin tamamının meâli şöyledir:» ifadesiyle âyetin tam meâli de verilebilir. "Sübhâne'llezî esrâ" iktibası bu yöntemin uygulanmasına örnek teşkil etmektedir.

Ayrca kısmî âyet iktibaslarının dipnotta gösteriminde, iktibasın âyetin hangi bölümünü kapsadığı üç nokta (…) kullanılarak gösterilmelidir. Buna göre âyetin baş kısmından yapılan iktibaslarda meâlin sonuna, son kısmından yapılan iktibaslarda başına, orta kısmından yapılan iktibaslarda ise hem başına hem de sonuna üç nokta (…) konulmalıdır. Böylece iktibas edilen kısmın âyet içerisindeki konumu okuyucu tarafından açıkça görülebilecektir.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi'nin 11. sayfasında İsrâ sûresi'nin 70. âyetten yapılan kısmî iktibasta, "ve lekad kerremnâ" lafzına yer verilmiştir. Ancak âyetin mef'ûlü olan "Benî Âdeme" ibaresi yazma metinde bulunmadığından iktibas, anlam bakımından eksik kalmaktadır. Zira bu durumda "Neyi şerefli kıldık?" sorusunun cevabı metinde yer almamakta ve tek başına anlam bütünlüğü oluşturmamaktadır.



Görsel 15.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 11*

* VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

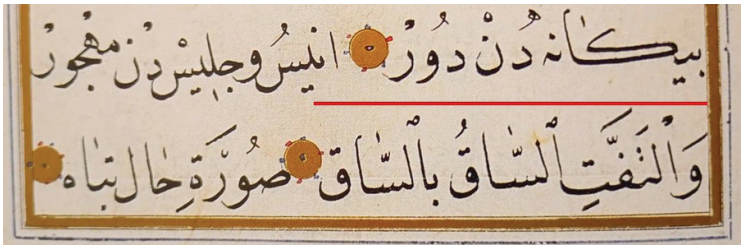
Bu sebeple dipnotta öncelikle bunun İsrâ sûresi 70. âyetten yapılmış kısmî bir iktibas olduğu belirtilmelidir. Meâlde ise âyetin mef'ûlü olan (Benî âdem/insanoğlu) ifadesi parantez içerisinde verilmeli ve iktibas âyetin baş kısmından yapıldığı için meâlin sonuna üç nokta (…) eklenmelidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, İsrâ sûresi, 70. âyetten kısmi iktibas," Andolsun, biz (insanoğlunu) şerefli kıldık…".

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi'nin 2. sayfasında bulunan Kıyâmet sûresi 29. âyette yer alan "ve'lteffeti's-sâku bi's-sâk", "bacakların birbirine dolandığı zaman" ifadesi, müstakil bir âyet olmakla birlikte tek başına anlamı tamamlanan bağımsız bir yargı bildirmemektedir. Zira bu ifade, anlamını kendisinden sonra gelen "ilâ rabbike yevme'izini'l-mesâk" "işte o gün sevk ediliş, Rabbinedir." şeklindeki 30. âyetle birlikte kazanmaktadır. Nitekim Kur'ân-ı Kerîm'de bazı âyetler, anlam bakımından kendilerinden önceki veya sonraki âyetlerle irtibatlı olup hüküm ancak bu bütünlük içerisinde tamamlanmaktadır. Kıyâmet sûresinin 29 ve 30. âyetleri de bu duruma örnek teşkil etmektedir.



Görsel 16.

Fatih Sultan Mehmed Han Vakfı Vakfiyesi, s. 20*

Bu sebeple dipnotta, "ve'lteffeti's-sâku bi's-sâk" ifadesinin meâli verildikten sonra, anlamı tamamlayan 30. **â**yetteki "ilâ rabbike yevme'izini'l-mesâk" ibaresinin meâli parantez içerisinde eklenmelidir. Ayrıca, bu iki âyetin anlam bakımından birbirini tamamlayan bir bütün oluşturduğu dipnotta belirtilmelidir.

* VGMA, Anadolu Vakfiye Defteri, No/28, s. 27-51.

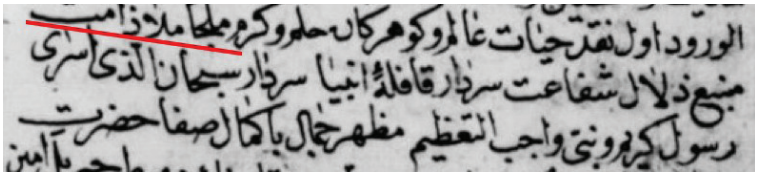
Teklif Edilen Dipnotlandırma

Kur'ân-ı Kerîm, Kıyâmet sûresi, 29. âyet, "ve bacaklar birbirine dolaştığında, (İşte o gün sevkedilen yer sadece rabbinin huzurudur)", 29-30. âyetlerinin meâli birlikte değerlendirilir.

Abdülazîz Ağa Medrese ve Camii Vakfı Vakfiyesi

Abdülazîz Ağa'nın bina eylediği medrese ve camii vakfına vakfiyenin 1. sayfasında İsrâ sûresi 1. âyetten "Sübhâne'llezî esrâ" şeklinde kısmî iktibas yapılmıştır. Bu iktibas, Hz. Muhammed'in Mescid-i Harâm'dan Mescid-i Aksâ'ya götürülmesi ve ardından Mi'rac ile ilâhî huzura kabul edilmesi hadisesine telmihte bulunmakta ve vakfiyede yer alan "serdâr-ı Sübhâne'llezî esrâ" ifadesiyle Hz. Peygamber'i öven bir sıfat olarak kullanılmaktadır.

Ancak metin neşrinde yalnızca "Götüren Allah'ın şanı yücedir" şeklinde bir meâlin verilmesi, iktibasın metin içerisindeki işlevini tam olarak yansıtmamaktadır. Çünkü bu kullanımda asıl vurgu, Allah'ın kulunu, yani Hz. Muhammed'i gece yürüyüşüne çıkarması hadisesidir. İktibas edilen lafzın tek başına tercüme edilmesi, telmih yoluyla kurulan anlamın ve metnin bağlamının yeterince anlaşılmasını güçleştirmektedir.



Görsel 17.

Abdülazîz Ağa Medrese ve Camii Vakfı Vakfiyesi, s. 1*

Bu çerçevede, "Kendisine âyetlerimizden bir kısmını gösterelim diye kulunu bir gece Mescid-i Haram'dan çevresini bereketlendirdiğimiz Mescid-i Aksa'ya", kısmı parantez içinde, kulunu ifadesiyle kastedilen kişinin Hz. Muhammed olduğunu göstermek amacıyla eklenen açıklama ise [Hz. Muhammed] şeklinde köşeli parantez içerisinde verilmelidir. Ayrıca, iktibas âyetin baş kısmından yapıldığı için meâlin sonuna üç nokta (…) eklenerek âyetin devam ettiği gösterilmelidir.

Bir diğer yöntem ise anlam bütünlüğünü sağlamak amacıyla meâli parantez içinde tamamlama yöntemine alternatif olarak, hükme ulaşmanın ayrıntılı açıklamalar gerektirdiği durumlarda, iktibas edilen lafızların âyete telmih olduğunu belirterek "Âyetin

* VGMA, Kayıt: 88/1, Defter: 735/0, Sayfa: 207- 210, Sıra No: 0101.

tamamının meâli şöyledir:" ifadesinin ardından âyetin tam meâlinin verilmesidir.

Teklif Edilen Dipnotlandırma

1) Kur'ân-ı Kerîm, İsrâ sûresi, 1. âyettten kısmi iktibas, "(Kendisine âyetlerimizden bir kısmını gösterelim diye kulunu [Muhammed'i] bir gece Mescid-i Haram'dan çevresini bereketlendirdiğimiz Mescid-i Aksa'ya) götüren Allah'ın şanı yücedir...".

2) Kur'ân-ı Kerîm, İsrâ sûresi, 1. âyete telmih, âyetin tamamının meâli şöyledir: "Kendisine âyetlerimizden bir kısmını gösterelim diye kulunu [Muhammed'i] bir gece Mescid-i Haram'dan çevresini bereketlendirdiğimiz Mescid-i Aksa'ya götüren Allah'ın şanı yücedir. Hiç şüphesiz O, hakkıyla işitendir, hakkıyla görendir."

2.5. Âyet ve Sûre Atıflarının Dipnotta Gösterimi

Kur'ân âyeti iktibaslarının neşrinde karşılaşılan bir diğer mesele de âyet ve sûre atıflarının dipnotta gösterimidir. İncelenen vakfiyelerin neşirlerinde atıfların farklı şekillerde verildiği görülmüştür. Bazı çalışmalarda atıflarda "Kur'ân-ı Kerîm" ve "Kur'ân" veya doğrudan sûre adı ve âyet numarasının kullanıldığı farklı uygulamalar tercih edilmiştir. Bunun yanında virgül, nokta ve eğik çizgi (/) gibi noktalama işaretlerinin kullanımında ayrıca "sûre" ve "âyet" kelimelerinin baş harflerinin büyük ya da küçük yazılmasında birlik bulunmamaktadır.

Bazılarında ise sûre adıyla birlikte ayrıca sûre numarasına da yer verilmiştir. Ancak sûre adı yazıldıktan sonra sûre numarasının tekrar verilmesi yeni bir bilgi sağlamamaktadır. Zira "Bakara" zaten Kur'ân'ın ikinci sûresini ifade etmektedir. Bu mükerrer bilgi, özellikle ilk bakışta "2" ve "181" rakamlarından hangisinin sûre, hangisinin âyet numarasını gösterdiği konusunda karışıklığa da sebep olabilir. Bu nedenle âyet atıflarının dipnotta "Kur'ân-ı Kerîm, Bakara sûresi, 181. **âyet**" biçiminde gösterilmesi hem uygulama birliği sağlayacak hem de daha sade ve anlaşılır bir atıf yöntemi sunacaktır. *

Söz konusu farklılıkları göstermek amacıyla aşağıda farklı vakfiye neşirlerinden seçilen örneklere yer verilmiştir. Örneklerde, vakfiye metinlerinde en sık iktibas edilen Bakara sûresinin 181. âyeti gösterilmiştir.

- Kur'ân-ı Kerîm, Bakara sûresi, (2) 181. âyet.
- Kur'ân-ı Kerîm, Bakara sûresi, 181. âyet.

* Âyetlerin metin neşirlerinde gösterilmesine ilişkin bir çalıştay düzenlenerek bu hususta standart bir atıf sisteminin oluşturulması gerekmektedir.

- Kur’ân, Bakara sûresi, (2) 181. âyet.
- Kur’ân, Bakara sûresi, 2/181. âyet.
- Kur’ân-ı Kerîm, Bakara/181.
- Kur’ân-ı Kerîm, Bakara,181.
- Sûre-i Bakara, âyet 181.
- Bakara sûresi, âyet 181.
- Bakara sûresi 181. âyet.
- Bakara sûresi, 2/181.
- Bakara (2), 181.
- Bakara, 2/181.
- Bakara 181.

2.6. Vakfiye Neşirlerinde Kur’ân Âyeti İktibaslarına İlişkin Neşir İlkeleri

Yazma metinlerin neşrinde Kur’ân-ı Kerîm’den yapılan iktibasların doğru tespit edilmesi ve neşir sırasında ortaya çıkabilecek problemlerin önüne geçilebilmesi amacıyla aşağıdaki hususların dikkate alınması önerilmektedir:

- Yazmalardaki âyet iktibaslarının doğruluğu Kur’ân-ı Kerîm esas alınarak dikkatlice kontrol edilmelidir.
- Vakfiye metninde yer alan eksiklik, ilave veya diğer farklılıklar metinde sessizce düzeltilmemeli; dipnotta ayrıca belirtilmelidir.
- Tam iktibaslarda âyetin meâli eksiksiz olarak verilmelidir.
- Âyet kısmen iktibas edildiğinde, dipnotta bunun kısmî bir iktibas olduğu belirtilmelidir.
- Kısmî iktibaslarda, iktibasın âyetin hangi bölümünden yapıldığı üç nokta (…) kullanılarak gösterilmelidir. Buna göre âyetin baş kısmından yapılan iktibaslarda sona, son kısmından yapılan iktibaslarda başa, orta kısmından yapılan iktibaslarda ise hem başa hem de sona üç nokta (…) eklenmelidir.
- Kısmî iktibaslarda meâl, yalnızca iktibas edilen kısmı karşılayacak şekilde verilmelidir. Şayet iktibas edilen bölüm tek başına yargı bildirmiyorsa,

âyet lafzında yer almakla birlikte yazma metinde bulunmayan kısımlar, meâlde anlam bütünlüğünü sağlamak amacıyla parantez ( ) içerisinde; âyet lafzında bulunmayan ancak meâlin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla yapılan açıklayıcı ilaveler ise köşeli parantez [ ] içerisinde gösterilmelidir.

- Bir veya iki kelimeden oluşan âyet lafızlarının yargı bildirecek ölçüde meâlinin verilmesinin mümkün olmadığı durumlarda ise iktibas edilen lafızların âyete telmih niteliğinde olduğu belirtilerek "Âyetin tamamının meâli şöyledir:» ifadesiyle âyetin tam meâlinin verilmesi de mümkündür.

SONUÇ

Vakfiye metinlerinde Kur'ân âyetlerinin iktibasına ilişkin tespit edilen sorunlar, metin neşri ve dipnot usulü süreçlerinde metodolojik bazı eksikliklerin bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, âyetlerin doğru tespiti, Kur'ân Kerîm metniyle karşılaştırarak kontrol edilmesi ve dipnot usulünde ortak bir yöntemin benimsenmesi gerekmektedir.

Çalışmada İstanbul, Tokat ve Milas gibi farklı coğrafyalara ait, padişahlar ile Anadolu›nun çeşitli yerel eşrafı tarafından tesis edilen vakıflara ait Türkçe ve Arapça yazılmış vakfiyeler incelenmiş böylece farklı dönem ve sosyal çevreleri temsil eden bir örneklem üzerinden değerlendirme yapılmıştır. İnceleme sonucunda vakfiye metinlerinde Kur'ân âyetlerinin noksan veya ilaveli aktarılması, farklı âyet parçalarının birleştirilmesi, âyetlerin parçalanarak iktibas edilmesi, kelime ve harf düzeyinde değişiklikler yapılması gibi metin neşri açısından dikkatle ele alınması gereken çeşitli iktibas biçimleri tespit edilmiştir.

Bu örneklerden hareketle, söz konusu farklılıkların metin neşirlerinde nasıl gösterilmesi gerektiğine ilişkin bir yöntem önerisi ortaya konulmuştur. Vakfiye metnini neşreden (nâşir) Kur'ân-ı Kerîm'in lafzını esas alarak metni tashih etmeli; yazma nüshadaki farklılıkları ve metne yaptığı müdahaleleri ise dipnotta açıkça belirtmelidir. Böylece hem yazma nüshanın özgünlüğü korunacak hem de metindeki farklılıklar okuyucuya açık ve şeffaf bir şekilde gösterilmiş olacaktır.

Özellikle noksan ve ilaveli lafızların gösterimi, kısmî iktibasların dipnotlandırılması, meâllerin iktibas edilen lafızla uyumlu biçimde verilmesi, anlam bütünlüğünü sağlayan ifadelerin parantez, açıklayıcı ilavelerin ise köşeli parantez içerisinde gösterilmesi gibi hususlarda belirli esaslar teklif edilmiştir.

Bunun yanında, incelenen vakfiye neşirlerinde âyet meâllerinin dipnotta göste-

riliş biçimi bakımından ortak bir uygulamanın bulunmadığı da görülmüştür. Nitekim bazı neşirlerde kısmî iktibas olmasına rağmen bunun dipnotta belirtilmeksizin âyetin tam meâline yer verilmiş, bazılarında ise üç nokta (…) kullanılmış olmakla birlikte bu kullanım iktibasın âyet içerisindeki konumunu yansıtacak şekilde sistematik olarak uygulanmamıştır. Bu durum, iktibasın âyetin başından, ortasından veya sonundan yapıldığının dipnottan anlaşılmasını güçleştirmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, vakfiye metinlerinde Kur'ân âyetlerinin tespiti, neşirde aktarımı ve dipnotlandırılmasına ilişkin metodolojik problemlere dikkat çekmekte ve bu problemlerin giderilmesine yönelik uygulanabilir neşir ilkeleri teklif etmektedir. Önerilen yöntemin, yalnızca vakfiye neşirlerine değil, Kur'ân iktibaslarının yer aldığı diğer yazma metinlerin neşrine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Tek Yazarlı Kitap

Ateş, İ. (1990). *Mimar sinan vakfı.* Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Emecen, F. M. (2022). *Kanuni sultan süleyman ve zamanı*. Türk Tarih Kurumu.

El-Mûslî. (2009). *el-İhtiyâr li ta'lîli'l-muhtâr.* II, 513. Şerikatü'r-Risaleti'l-Alemiyye.

Kunter, H. B. (1939). *Türk vakıfları ve vakfiyeleri üzerine mücmel bir etüd*. Cumhuriyet Matbaası.

Kürkçüoğlu, K. E. (1962). *Süleymaniye vakfiyesi*. Resimli Posta Matbaası.

Kütükoğlu, M. S. (2018). *Osmanlı belgelerinin dili (Diplomatik).* Türk Tarih Kurumu.

Nohut, S. (2018). *Vakfiyeleri ışığında milaslı Abdülaziz Ağa ve ailesi*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları.

Öztoprak, N. (2021). *Avnî Fatih Sultan Mehmet.* İdeal Kültür Yayıncılık.

Saraç, M.A.Y. (2007). *Klasik edebiyat bilgisi (Belagat).* 3F Yayınevi.

Şafak, N. (2017). *Hayırsever bir Osmanlı Valide Sultanı: Hatice Turhan Sultan ve Vakfiyesi.* Fatih Sultan Mehmed Vakıf Üniversitesi Yayınları.

Şemseddin Sami. (1317). *Kāmûs-ı Türkî*. İstanbul: İkdam Matbaası.

İki Yazarlı Kitap

Altuntaş, H. & Şahin, M. (2011). *Kur'ân-ı Kerîm meâli*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Tek Yazarlı Çeviri Kitap

Ebü'l-Fidâ İsmâîl b. Ömer b. Kesîr ed-Dımaşkî. (2011). *Tefsîru'l-Kur'âni'l-'Azîm. Tahkik: Abdurrezzâk el-Mehdî*. (M. Beşir Eryarsoy - Savaş Kocabaş, Çev.). Karınca Kitap.

İbnü'l-Esîr Ebu'l-Feth Ziyâeddin Nasrullah b. Muhammed b. Muhammed. (1995). *el-Meselü's-sâir fî edebi'l-kâtibi ve'ş-şâ*'ir, 2 c., (Muhammed Muhyiddîn Abdülhâmîd. Çev.). el-Mektebü'l-'Asriyye.

Râgıb el-İsfahânî. (2012). *Müfredât: Kur'ân kavramları sözlüğü*. (Abdülbaki Güneş, Mehmet Yolcu, Çev.). Çıra Yayınları.

Türkçe Makale

Ateş, A. (1942). Metin tenkidi hakkında. *Türkiyat Mecmuası,* 7: 253–267**.**

Dursun, H. (2023). Arapça atıf harflerinin İslam hukuku ihtilaflarındaki fonksiyonu ve önemi, *Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, 17, 171–206.

Kala, E. S. (2020). Fatih külliyesi ve Ayasofya-i Kebir vakfı (Hayır müesseseleri, hizmetleri, görevlileri ve yönetimi). *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (15), 99-130.

Keleş, A. (2001). Kur'ân'ın cem'i ve tertibi: Kur'ân âyetlerinin tevkîfîliği konusundaki Buhârî hadislerine ve Kur'ân ilimlerindeki rivayetlere eleştirel bir yaklaşım. *İslâmî Araştırmalar Dergisi,* 14/1, 103.

Köksal, M. F. (2012). Metin neşrinin ana esasları. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*, XXXI, 179-209.

Okudan, M. (2018). XV. yüzyılın ikinci yarısında Tokat'ta kurulan vakıflar. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 8/15, 88-104.

Bildiri Kitabında Basılan Bildiri

Çiftçi, C. (2021). Kanunî Sultan Süleyman›ın biyografisi. İçinde, Uluslararası Kanuni Sultan Süleyman Sempozyumu Kitabı (15 Şubat 2018) (ss. 3-26). Bursa Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.

Yayınlanmamış Lisansüstü Öğretim Tezleri

Tak, E. (2009). Diplomatik bilimi bakımından XVI. XVII. yüzyıl kadı sicilleri ve bu sicillerin ihtiva ettiği belge türlerinin form özellikleri. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Ansiklopedi Maddesi

Aslanapa, O. (1988). Sinan, *İslam ansiklopedisi*. C. 10, s. 655-661. Milli Eğitim Basımevi.

Durmuş, İ. (2000). İktibas. *TDV İslâm ansiklopedisi*. C. 22, s. 52. TDV Yayınları.

İnalcık, H. (2003). Mehmed II. *TDV İslâm ansiklopedisi.* C. 28, s. 395-407. TDV Yayınları.

Mülayim, S. (2009). Sinan. *TDV İslâm ansiklopedisi*. C. 37, s. 224-227. TDV Yayınları.

Özgüdenli, O. G. (2012). Vakfiye. *TDV İslâm ansiklopedisi*. C. 42, s. 465-467. TDV Yayınları.

Yediyıldız, B. (2012). Vakıf. *TDV İslâm ansiklopedisi.* C. 42, s. 479–486. TDV Yayınları.

TÜRK VE AZERBAYCAN ÖYKÜCÜLÜĞÜNDE KÜÇÜK İNSANIN YALNIZLIĞI: SAİT FAİK ABASIYANIK'IN "SARNIÇ"I VE ANAR RIZAYEV'İN "GEÇEN YILIN SON GECESİ"

Öğr. Gör. Dr. Ebru DEĞE GÜVEN*

Özet

Modernleşme süreci, bireyin toplumsal yaşamla kurduğu ilişkileri dönüştürerek yalnızlığı modern insanın temel varoluş sorunlarından biri hâline getirmiştir. Bu dönüşüm, Türk ve Azerbaycan öykücülüğünde toplumun alt ve orta katmanlarını temsil eden küçük insan tipinin de değişmesine yol açmış; ekonomik ve toplumsal sorunlarla tanımlanan küçük insan, zamanla psikolojik çözülmeleri, aidiyet kaybı, yabancılaşma ve kimlik arayışıyla öne çıkan modern bir özneye dönüşmüştür. Bu bağlamda Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" ve Anar Rızayev'in "Geçen Yılın Son Gecesi" adlı öyküleri, modernleşmenin küçük insanın yalnızlığı üzerindeki etkileri bakımından karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Öykülerde yalnızlık; iletişimsizlik ve içe kapanma, aidiyet kaybı ve yabancılaşma ile bellek ve geçmişe sığınma temaları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Her iki öyküde de yalnızlık, fiziksel tek başınalıktan çok bireyin çevresiyle kurduğu bağların zayıflaması ve kendisini ait hissedebileceği alanların giderek daralmasıyla belirginleşmektedir. Sait Faik'te yalnızlık, bireyin iç dünyasında derinleşen varoluşsal bir deneyim olarak şekillenirken; Anar'da aile kurumundaki çözülme, kuşaklar arasındaki mesafe ve kolektif hafızanın dönüştürücü işlevi üzerinden anlam kazanmaktadır. Böylece Türk ve Azerbaycan öykücülüğünün ortak modernleşme deneyiminden beslenmekle birlikte, küçük insanın yalnızlığını kendi toplumsal ve kültürel dinamikleri doğrultusunda farklı anlatı stratejileriyle yorumladığı ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Türk Öykücülüğü, Azerbaycan Öykücülüğü, Küçük İnsan, Yalnızlık, Sait Faik Abasıyanık, Anar Rızayev.

* Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, Ankara/ Türkiye, ebru.dege@gmail.com, 0000-0002-0880-5642

The Loneliness of the 'Little Man' in Turkish and Azerbaijani Short Stories: Sait Faik Abasıyanık's Sarnıç and Anar Rızayev's "Geçen Yılın Son Gecesi"

Abstract

The modernization process has transformed individuals' relationships with society, making loneliness one of the fundamental existential problems of modern life. This transformation has also reshaped the representation of the "little man" in Turkish and Azerbaijani short fiction. Initially portrayed as a figure oppressed by economic hardship and social inequality, the little man gradually evolved into a modern subject characterized by psychological fragmentation, loss of belonging, alienation, and the search for identity. Within this framework, Sait Faik Abasıyanık's *The Cistern* and Anar Rzayev's *The Last Night of the Previous Year* are comparatively examined in terms of the impact of modernization on the loneliness of the little man. Loneliness in these stories is explored through the themes of lack of communication and introversion, loss of belonging and alienation, and memory as a refuge in the past. In both stories, loneliness emerges not merely as physical isolation but as the weakening of individuals' social bonds and the gradual disappearance of spaces to which they feel they belong. While in Sait Faik's story loneliness is presented as an existential experience deepening within the individual's inner world, in Anar's story it gains meaning through the disintegration of the family, the growing distance between generations, and the transformative function of collective memory. Although Turkish and Azerbaijani short fiction share a common experience of modernization, they interpret the loneliness of the little man through distinctive narrative strategies shaped by their own social and cultural dynamics.

Keywords: Turkish Short Story, Azerbaijani Short Story, The Little Man, Loneliness, Sait Faik Abasıyanık, Anar Rzayev.

GİRİŞ

19. yüzyıldan itibaren etkisini artıran modernleşme, yalnızca toplumsal yapıyı değil, bireyin kendisini ve dünyayı algılayış biçimini de köklü biçimde değiştirmiştir. Sanayileşme, kentleşme ve bireyselleşme süreçleriyle birlikte geleneksel yaşam biçimleri çözülmüş; birey, sürekli değişen toplumsal koşullar içinde yeni bir varoluş mücadelesi vermek zorunda kalmıştır. Modern yaşam, bireye yeni imkânlar ve özgürlükler sunarken aynı zamanda sahip olduğu değerleri ve kimliği tehdit eden çelişkili bir deneyimdir. Coğrafi, etnik, ulusal ve ideolojik sınırları aşarak insanları ortak bir deneyimde buluşturan modernlik, paradoksal biçimde bireyi parçalanma, belirsizlik ve güvensizlik duygusuyla da karşı karşıya bırakmaktadır (Berman, 2013: 27).

Modernleşmenin en belirgin sonuçlarından biri bireyselleşmedir. Bauman'a göre bireyselleşme bir tercih değil, bireye yüklenen kaçınılmaz bir yazgıdır. Modern toplumda işsizlik, yoksulluk ve geleceğe ilişkin belirsizlik gibi toplumsal sorunlar bireysel başarısızlıklar olarak görülmekte, bunlarla baş etme sorumluluğu bireye bırakılmaktadır. Böylece ortak sorunların kolektif bir mücadeleye dönüşmesi zorlaşırken birey kendisini giderek daha yalnız ve çaresiz hissetmektedir (Bauman, 2018: 66-67).

Modern dünyanın çelişkili yapısı en belirgin biçimde büyük kent yaşamında belirginleşir. Bireye geleneksel toplulukların denetiminden uzaklaşarak bağımsız hareket edebilme olanağı sunan metropol, özgürlüğün bedelini yalnızlık ve yabancılaşmayla ödetir. Kalabalık içinde fiziksel yakınlık artmasına rağmen insanlar arasındaki zihinsel ve duygusal mesafenin büyümesi, bireyin metropolün yoğun kalabalığında kendisini hiç olmadığı kadar yalnız hissetmesine neden olur (Simmel, 1991: 90). Modernleşmenin küçük toplulukların ve geleneğin sağladığı koruyucu çerçeveyi zayıflatması ve büyük, kişisel olmayan örgütlenmeleri ön plana çıkarması, bireyin aidiyet ve güven duygusunu besleyen bağların çözülmesine yol açar; "Birey, daha geleneksel ortamların sağladığı psikolojik desteklerden ve güven duygusundan yoksun olduğu bir dünyada kendisini kaybolmuş ve yalnız hisseder" (Giddens, 2010: 52).

Edebiyat, toplumsal yaşamda meydana gelen değişimleri insan üzerinden yansıtan başlıca anlatı alanlarından biridir. 19. yüzyılda modernleşme süreciyle birlikte bireye yönelik bakış açısının değişmesi, daha önce anlatıların merkezinde yer almayan sıradan insanı edebî eserlerin temel öznesi hâline getirmiştir. Böylece gündelik yaşamın içinde var olmaya çalışan, toplum tarafından çoğu zaman fark edilmeyen ve modern yaşamın yalnızlaştırıcı etkilerini derinden hisseden bireyin yaşamı, yalnızlığı ve

varoluş mücadelesi edebiyatın temel izlekleri arasına girmiştir. Bu yöneliş, toplumsal hiyerarşinin alt basamaklarında yer alan, ekonomik ve sosyal bakımdan güçsüz, bürokratik düzen içinde görünmezleşen sıradan bireyin edebî temsillerde daha belirgin biçimde yer almasını sağlamış; bu karakter tipi edebiyat araştırmalarında küçük insan olarak adlandırılmıştır. İngilizce literatürde *the little man* terimiyle karşılanan küçük insan, toplumsal yaşamın kıyısında var olma mücadelesi veren, sıradanlığı, görünmezliği ve güçsüzlüğüyle öne çıkan bireyi ifade etmektedir.

19. yüzyıldan günümüze değin edebiyatta sıklıkla karşımıza çıkan, kimi çalışmalarda küçük adam olarak da adlandırılan küçük insan tipi, adını kahramanın fiziksel özelliklerinden değil, toplum içindeki konumundan ve kendisine atfedilen toplumsal değerden alır. Edebiyat araştırmalarında bu tipe "küçük" sıfatının verilmesi, kahramanın toplumsal statüsü, içinde bulunduğu sosyal çevre ve toplumun ona yüklediği değerle ilişkilidir. Toplumdan topluma değişmekle birlikte bu karakterler genellikle gündelik ve sıradan uğraşlar içinde yaşayan, dar bir çevreye sıkışmış bireyler olarak karşımıza çıkar (Karslı, 2026: 18). Çoğunlukla emir altında çalışan ve üstlerinin beklentilerini yerine getiren bu kahramanların küçüklüğü, yalnızca kişisel özelliklerinden değil, içinde bulundukları siyasal, toplumsal ve kültürel koşullardan da kaynaklanmaktadır.

Küçük insan tipinin ilk örnekleri, 19. yüzyılda Rus edebiyatının demokratikleşme süreci içinde toplumsal adaletsizliklerin ve sınıfsal eşitsizliklerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Rus yazarlar, düşük toplumsal statülü, mütevazı ve savunmasız bireylerin yoksulluk, aşağılanma ve dışlanma karşısındaki çaresizliğini gözler önüne sererek toplumun adaletsiz yapısını eleştirmiş; çoğu zaman görmezden gelinen bu insanların yaşamlarını trajik bir yazgı içinde işlemişlerdir (Sultanova, Akhmadzhonov, 2023: 52). Küçük insan tipinin ilk temsilcisi Aleksandr Puşkin'in *Stantsionny Smotritel* (*Posta Memuru / Menzil Bekçisi / İstasyon Şefi*, 1831) adlı öyküsünde karşımıza çıkar. Puşkin, küçük insanın toplumda başarısız olmasının nedenini onun sınırlı toplumsal imkânları ve bireysel yetersizlikleriyle ilişkilendirmiştir.

Puşkin'in ardından Nikolay Gogol, *Shinel* (*Palto / Kaput*, 1842) öyküsünde küçük insanın manevi dünyasını görünür kılarak okuyucunun merhamet duygusuna seslenmiştir. İnsandaki çirkinlikleri eserlerinde eleştiren Gogol, ideale ulaşmanın yolunun anti-idealin mizah yoluyla aşılmasından geçtiğini savunur. Dostoyevski ise *Bednyye Lyudi* (*İnsancıklar*, 1846) romanında küçük insanın yalnızca toplumsal konumuna değil, psikolojik derinliğine de odaklanmıştır (İmaməliyeva, 2015: 166-167).

Çehov da durum ve kesit öykülerinin büyük bölümünde sıradan bireyin gündelik yaşamını, ruh hâlini ve varoluş sorunlarını merkeze taşıyarak Puşkin, Gogol ve Dostoyevski ile gelişen küçük insan geleneğini yeni bir boyuta ulaştırmıştır.

Rus edebiyatında ortaya çıkan küçük insan tipi zamanla ulusal sınırları aşarak dünya edebiyatında evrensel bir karakter modeline dönüşmüştür. Farklı toplumların tarihsel ve kültürel koşullarına bağlı olarak yeniden biçimlenen bu tip, modernleşme sürecinin etkisiyle önemli değişimler geçirmiştir. Rus edebiyatının ilk örneklerinde bürokratik düzen karşısında ezilen, daha çok ekonomik yoksunluğu ve düşük toplumsal statüsüyle öne çıkan küçük insan, Türk ve Azerbaycan edebiyatlarında her toplumun kendine özgü tarihsel ve toplumsal gerçeklikleri doğrultusunda yeniden şekillenmiştir. Her iki edebiyatın modernleşme deneyimleri farklı tarihsel dinamikler içinde gelişmiş olsa da geleneksel yaşam biçimlerinin çözülmesi, kentleşmenin hız kazanması ve bireyin giderek yalnızlaşması, küçük insan tipinin benzer temalar etrafında gelişmesine zemin hazırlamıştır.

Bu dönüşümle birlikte küçük insan, yalnızca toplumsal konumu ve ekonomik yetersizlikleriyle tanımlanan bir tip olmaktan çıkmış; modern bireyin ruhsal ve toplumsal sorunlarını yansıtan çok katmanlı bir anlatı kişisine dönüşmüştür. Böylece sıradan insanın iç dünyası ve psikolojik derinliği edebiyatın temel ilgi alanlarından biri hâline gelmiştir (Veliyeva, 2025: 23). Türk ve Azerbaycan öykücülüğünde küçük insan da modern yaşamın birey üzerinde yarattığı bu deneyimlerin edebî temsilcisi olarak öne çıkmaktadır. Çalışmanın inceleme nesnesini Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" ile Anar Rızayev'in "Geçen Yılın Son Gecesi" adlı öyküleri oluşturmaktadır. Her iki metin de küçük insan tipinin toplumsal bir figür olmanın ötesine geçerek modern bireyin varoluşsal sorunlarını taşıyan psikolojik bir anlatı kişisine dönüşümünü yansıtmaları bakımından karşılaştırmalı incelemeye elverişlidir. Bu çalışma, söz konusu öyküler üzerinden Türk ve Azerbaycan öykücülüğünde küçük insan tipinin psikolojik yalnızlık ekseninde nasıl yeniden biçimlendiğini ortaya koymayı; bu dönüşümün iki edebiyatın modernleşme deneyimleri bağlamında ortaya çıkan ortak ve farklı yönlerini karşılaştırmalı bir bakışla değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

1. Türk ve Azerbaycan Edebiyatlarında Küçük İnsan

1.1. Türk Öykücülüğünde Küçük İnsanın Dönüşümü

Türk edebiyatında küçük insan tipi, Tanzimat Dönemi'nden itibaren görülmeye başlanmıştır. Bu tipin ilk örnekleri arasında Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* (1888)

romanındaki Dilber ile *Küçük Şeyler* (1891) adlı öykü kitabındaki çoğu isimsiz bırakılan kişiler sayılabilir. Özellikle *Küçük Şeyler*'de yer alan "Pandomima" öyküsünün başkişisi Paskal, toplumsal hiyerarşideki alt konumu, sıradan yaşamı ve trajik yazgısıyla Türk edebiyatındaki küçük insan tipinin erken örneklerinden biri olarak dikkat çeker.

Servet-i Fünûn Dönemi'nde ise gerçek yaşamı bütün yönleriyle yansıtmayı amaçlayan yazarlar, eserlerinde küçük insana daha geniş bir yer ayırmıştır. Bu dönemde kaleme alınan roman ve öykülerde küçük insan; karşılıksız aşklar, yoksulluk, hastalık, hayal kırıklıkları ve gündelik yaşamın sıkıntıları içinde ele alınmış; bireyin iç dünyasına yönelik ilgi giderek artmıştır. Aynı dönemde Batı edebiyatından yapılan çeviriler de bu dönüşümü desteklemiştir. Özellikle Baudelaire'nin modern kent yaşamında bireyin yalnızlığını, yabancılaşmasını ve varoluşsal sıkıntılarını konu edinen *Paris Kasveti* adlı eserinden yapılan çeviriler, modern bireyin edebî temsiline yönelik yeni bir bakış açısının oluşmasına katkı sağlamıştır (Çoruk, 2020: 24).

Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde temelleri atılan küçük insan tipi, Cumhuriyet Dönemi›nde özellikle öykü türünde belirginleşerek farklı yazarların eserlerinde çeşitlenmiştir. Memduh Şevket Esendal, küçük insanı gündelik hayatın doğal akışı içinde yalın ve gözleme dayalı bir anlatımla öykünün merkezine taşırken; Sabahattin Ali, onu yoksulluk, toplumsal adaletsizlik ve sınıfsal eşitsizlik bağlamında değerlendirmiştir. Böylece küçük insan, yalnızca bireysel dramların değil, toplumsal yapının ürettiği sorunların da temsilcisi hâline gelmiştir.

Küçük insan tipinin Cumhuriyet dönemi öyküsünde belirginleşmesinde dönemin toplumsal ve tarihsel koşulları önemli rol oynamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında değişen ekonomik ve toplumsal yapı, Türk öyküsünün kasaba ve şehir yaşamına yönelmesini hızlandırmış; gündelik hayatın sıradan bireyi edebiyatın merkezinde daha görünür bir yer edinmiştir. Bu dönemin küçük insanı, ekonomik güçlükler ve gündelik kaygılarla mücadele etmesine rağmen yaşama bağlılığını büyük ölçüde koruyan bir karakter olarak çizilir. Ancak 1950'li yıllardan itibaren modernleşme ve kentleşmenin hız kazanmasıyla birlikte küçük insan tipi de önemli bir dönüşüm geçirir; toplumsal sorunların temsilcisi olmanın yanı sıra psikolojik yönü ağır basan modern bireye dönüşür. Böylece yalnızlık, yabancılaşma, umutsuzluk ve melankoli gibi temalar küçük insanın anlatımında daha belirgin bir yer edinmeye başlar (Oktay, 1993: 123-124).

Bu dönüşümün Türk öykücülüğündeki en önemli temsilcilerinden biri Sait Faik Abasıyanık'tır. Sait Faik; balıkçı, işçi, hamal, kahveci, garson ve amele gibi top-

lumun alt kesimlerinde yaşayan sıradan insanları öykülerinin merkezine yerleştirirken onları yalnızca ekonomik ve toplumsal konumlarıyla değil, duygu dünyaları ve bireysel deneyimleriyle de ele almıştır. Böylece küçük insan tipini toplumsal gerçekçiliğin sınırlarının ötesine taşıyarak ona psikolojik ve estetik bir derinlik kazandırmıştır. Ona göre öykünün asıl odağında yaşam ve geçim mücadelesinin doğurduğu çatışmalar değil bu mücadelenin ötesinde varlığını sürdüren yaşama sevinci olmalıdır. Öykülerinde küçük insanın hayata karşı geliştirdiği tutumu ve direnme gücünü sevgi ve umut ekseninde sunmuştur (Şahin, 2006: 47). Zengin ve üst kesim insanlardan hoşlanmayan Sait Faik küçük insanlarla dostluk kurmuş, öykülerinde onlara yer vermiştir; "yaşamaktan zevk alan küçük insanları sevmiş, hikâyelerinde onları anlatmıştır: balıkçı Varbet, balıkçı Kalafat, duvarcı Barba Antimos, boyacı Yani Usta, Mercan Usta, kestaneci Ahmet projektörcü vb..." (Cevdet Kudret, 1990: 96).

Sait Faik'in küçük insan anlayışı, Cumhuriyet dönemi öyküsünde bireyin iç dünyasına yönelen yeni anlatım anlayışının önemli örneklerinden birini oluşturur. Onun öykülerinde küçük insan, yalnızca toplumsal konumu ile tanımlanan bir tip olmaktan çıkar; duygu dünyası, bireysel deneyimleri ve yaşama bakışıyla çok yönlü bir karaktere dönüşür. Bu yaklaşım, Türk öykücülüğünün sonraki dönemlerinde küçük insan tipinin psikolojik derinliğinin artmasına önemli katkılar sağlamıştır.

1.2. Azerbaycan Öykücülüğünde Küçük İnsanın Dönüşümü

Türk edebiyatı gibi Azerbaycan edebiyatında da küçük insan tipi, toplumsal ve tarihsel dönüşümlere paralel olarak gelişmiş; başlangıçta toplumsal eşitsizliklerin ve gündelik yaşamın temsilcisi olarak ele alınırken zamanla psikolojik yönü ağır basan modern bireye dönüşmüştür. Azerbaycan edebiyatında "kiçik adam" olarak karşılanan bu tipin izleri, yazılı edebiyattan önce folklor geleneğinde görülmektedir. Halk masalları, destanlar ve fıkralarda sıradan halkı temsil eden kişiler, çoğu zaman zulme, haksızlığa ve otoriteyi temsil eden güçlere karşı mücadele eden kahramanlar olarak kurgulanmıştır. Klasik Azerbaycan edebiyatında Nizami Gencevi'nin eserlerinde halkın içinden gelen sıradan insanın ahlaki ve toplumsal işlevi öne çıkarken, 19. yüzyılda Mirza Fetali Ahundzade ile birlikte küçük insan daha gerçekçi ve toplumsal bir bakış açısıyla ele alınmaya başlanmıştır. Bu çizgi, 19. yüzyılın başlarında Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde belirginleşmiş; yazar, küçük insanı eleştirel realizmin temel anlatı kişilerinden biri hâline getirmiştir (İmaməliyeva, 2015: 167-168).

Celil Memmedkuluzade'nin "Poçt Qutusu" (Posta Kutusu, 1906) ve "Usta Zeynal" (1906) gibi öykülerinde küçük insan; bilgisizliği, korkuları ve edilgenliğiyle

dönemin toplumsal yapısını yansıtan bir karakter olarak kurgulanmıştır. Böylece bireysel bir yazgının ötesinde, sosyal düzenin aksayan yönlerini görünür kılan bir anlatı kişisine dönüşmüştür. Ancak Sovyet döneminde sosyalist realizm anlayışının egemen hâle gelmesiyle birlikte edebiyatta kolektif idealler ön plana çıkmış; bunun sonucunda küçük insanın bireysel ve psikolojik yönü geri planda kalırken, toplumcu ideolojiyi temsil eden örnek kahraman tipi ağırlık kazanmıştır.

Azerbaycan öykücülüğünde küçük insanın yeniden görünürlük kazanması ise 1960'lı yıllarda yaşanan toplumsal ve kültürel değişimlerle mümkün olmuştur. Stalin döneminin sona ermesinin ardından ortaya çıkan görece özgürlük ortamı, bireyin yeniden edebiyatın merkezine taşınmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde Anar Rızayev, İsa Hüseyinov, Sabir Ahmedov, Elçin Efendiyev, Ekrem Eylisli ve İsi Melikzade gibi yazarlardan oluşan; "Yeni Nesir", "1960 Nesri" veya "Altmışıncılar" olarak adlandırılan kuşak, Azerbaycan öykücülüğünde yeni bir anlatım anlayışı geliştirmiştir. İnsan psikolojisini, gündelik yaşamı ve bireyin iç dünyasını merkeze alan bu kuşağın ortaya çıkışı, Azerbaycan edebiyatının en önemli kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir (Adıgüzel, 2007: 26).

Altmışıncılar kuşağı yazarları, sıradan insanın gündelik yaşamını, iç dünyasını ve manevi arayışlarını estetik bir duyarlılıkla ele alarak, 20. yüzyılın başında Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde belirginleşen küçük insan tipini yeniden edebiyatın merkezine taşımıştır. Habibeyli'nin ifadesiyle, "küçük adamın edebiyatın büyük kahramanına dönüşmesi" bu kuşağın en önemli başarılarından biridir (2024: 265). Böylece küçük insan, yalnızca toplumsal sorunların temsilcisi olarak değil; bireysel deneyimleri, psikolojik çatışmaları ve modern yaşamın yarattığı varoluşsal sorunlarla şekillenen çok boyutlu bir anlatı kişisi olarak Azerbaycan öykücülüğünde merkezi bir konum kazanmıştır. Milli kimliğin taşıyıcısı ve kültürel mirasla bağ kuran bir figür olarak öne çıkan küçük insan, geleneksel değerler ile modern yaşam arasında sıkışarak aidiyet ve kimlik sorunları ile uyumsuzluk yaşayan bireye evrilmiştir (Veliyeva, 2026: 94).

Bu kuşağın önde gelen temsilcilerinden biri olan Anar Rızayev, küçük insan tipinin dönüşümünde önemli bir yere sahiptir. Yazar, ilk dönem öykülerinden itibaren sıradan bireyi anlatılarının merkezine yerleştirmiş; onu tek boyutlu bir karakter olarak değil, iç çatışmaları, ahlaki ikilemleri ve psikolojik derinliğiyle ele almıştır. "Bayram Həsrətində (1960) ve "Keçən İlin Son Gecəsi" (Geçen Yılın Son Gecesi, 1960) gibi ilk öykülerinden itibaren bireyin gündelik yaşamını, aile ilişkilerini ve iç dünyasını lirik-psikolojik bir anlatımla işlemesi, Azerbaycan öykücülüğünde küçük insan tipine

yeni bir estetik boyut kazandırmıştır (Memmedov, 2022: 645). Anar'ın öyküleriyle birlikte küçük insan, toplumsal koşulların pasif bir mağduru olmaktan çıkarak kendi iç dünyasıyla hesaplaşan modern bireye dönüşür. Böylece Azerbaycan öykücülüğünde küçük insan anlayışı, toplumsal gerçekçiliğin sınırlarını aşarak psikolojik çözümlemelerin ve bireysel deneyimin belirleyici olduğu yeni bir anlatım çizgisine ulaşmıştır.

Türk ve Azerbaycan öykücülüğünde küçük insan tipinin tarihsel gelişimi incelendiğinde, her iki edebiyatın da farklı toplumsal ve siyasal koşullar altında benzer bir dönüşüm süreci yaşadığı görülmektedir. Başlangıçta daha çok toplumsal eşitsizliklerin ve ekonomik güçlüklerin temsilcisi olarak ele alınan küçük insan, 20. yüzyılın ortalarından itibaren psikolojik yönü ağır basan modern bireye dönüşmüş; yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik ve aidiyet arayışı gibi temalar bu dönüşümün belirleyici unsurları hâline gelmiştir. Bu tarihsel arka plan, Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" ile Anar Rızayev'in "Geçen Yılın Son Gecesi" adlı öykülerinde küçük insanın modern yaşam karşısındaki varoluş mücadelesini yalnızlık ekseninde ele alarak ortak bir tematik zemin üzerinde işler.

2. "Sarnıç" ve "Geçen Yılın Son Gecesi" Öykülerinde Küçük İnsanın Yalnızlığı

Modernleşmenin birey üzerindeki en önemli etkilerinden biri de yalnızlık olgusunun belirginleşmesidir. İnsanlık tarihi kadar eski olan yalnızlık, modern yaşamın bireyselleştirici etkisiyle önceki dönemlere kıyasla daha yoğun hissedilmeye başlamıştır. Sanayileşme ve kentleşmeyle birlikte aile, mahalle ve cemaat gibi aidiyet sağlayan geleneksel bağların zayıflaması, bireyin kolektif aidiyet duygusunu zayıflatarak yalnızlık deneyimini derinleştirmektedir (Yaşar, 2007: 250). Kalabalık kent yaşamında fiziksel olarak başkalarıyla bir arada bulunan birey, duygusal açıdan yalnızlaşan, çevresine yabancılaşan ve sağlıklı ilişkiler kurmakta zorlanan bir özneye dönüşmektedir.

Türkçe Sözlük'te yanında başkaları bulunmayan, tek başına olan ve toplumsal ilişkilerden yoksun bırakılan gibi anlamlarla açıklanan yalnızlık, farklı araştırmacılar tarafından çeşitli biçimlerde tanımlanmıştır. Ancak modern bireyin yalnızlığı söz konusu olduğunda bu kavram, yalnızca fiziksel anlamda tek başına olmayı değil; bireyin toplumsal ilişkiler kuramamasını, çevresiyle sağlıklı bağlar geliştirememesini ve kendisini bir topluluğa ait hissedememesini ifade eder. Bu yönüyle yalnızlık, "bir kişinin başkalarıyla bağlantı kurma gereksiniminin tatmin edilmemesine verilen duygusal bir karşılıktır" (Svendsen, 2018: 20). Modern bireyin deneyimlediği bu yalnızlık, edebiyatın da temel izleklerinden biri hâline gelmiş; özellikle toplumun alt ve orta katman-

larında yer alan sıradan insanların yaşamları, yalnızlıkları ve varoluş mücadeleleri edebî eserlerde giderek daha görünür olmuştur.

Yalnızlık, Sait Faik Abasıyanık'ın hem kişisel yaşamında hem de öykü dünyasında belirleyici bir yere sahip olan temel izleklerden biridir. Yazar bütün hayatı boyunca bir yandan çok sevdiği insanlarla yakın ilişkiler kurmayı arzularken diğer yandan insandan kaçarak derin bir yalnızlık duygusuna yönelir. Onun hem yaşamı hem de öyküleri bu çelişki üzerine kuruludur; "Sait Faik'in eserini olduğu gibi hayatını da, insanları ve tabiatı seven, sevmek isteyen bir insanın bir türlü tatmin edilmeyen yalnızlık duygusu içinde kıvranması; bu ıstırabı aylaklıkla dindirmeye çalışması etrafında açıklamak mümkündür. Onun eserlerindeki temel güç bu yalnızlık duygusudur" (Aktaş, 2001: 187). Mizacından kaynaklanan aşırı duyarlılığı, güven problemi, alınganlığı, çocuk kalmış kişiliği, aşağılık duygusu ve hayalci yapısından dolayı çevresiyle tam anlamıyla bütünleşemeyen Sait Faik'in hissettiği yalnızlık, öykülerindeki küçük insan tiplerinin ruh dünyasına da yansımıştır (Gemili, 2018: 183). Bu durum, yazarın yaşamı ile öyküleri arasındaki güçlü ilişkiyi de ortaya koymaktadır; öykü kişilerinin çoğu biyografisinden izler taşımakta, özellikle birinci tekil ben anlatıcıları kendisiyle örtüşmektedir.

Sait Faik'te egemen olan yalnızlık, ilk öykülerinden son öykülerine değin farklı boyutlar kazanarak varlığını sürdürmüştür. Sait Faik üzerine hazırladığı çalışmada yalnızlık izleğine geniş yer ayıran Miskioğlu'na göre yazarın ilk dönem öykülerinde ağırbaşlılıkla karşılanıp doğal bir yaşam durumu olarak kabul edilen yalnızlık, daha çok anılara sığınma biçiminde kendini gösterir. Sonraki öykülerde ise yalnızlık, yakınılan, karşı çıkılan ve hatta nefret edilen bir olguya dönüşür. Öykü kişileri bu yalnızlıktan kurtulabilmek için doğaya yönelir, sokaklara karışır, aylakça dolaşır; ancak bütün bu çabalar sonuçsuz kalır. Yalnızlığın birey üzerindeki yıkıcı etkisinin belirginleştiği bu dönemin ardından ise yeniden bir kabulleniş evresi görülür; öykü kişileri yalnızlığa direnmek yerine onunla yaşamayı öğrenerek boyun eğer (Miskioğlu, 1991: 96).

Sait Faik'in öykülerinde yalnızlık, geçici bir ruh hâli olmanın ötesinde, modern yaşam karşısında bireyin varoluşunu belirler. Küçük insanın modern kent yaşamında hissettiği iç sıkıntıları, topluma uyum sağlayamama, hayali bir dünyaya sığınma ve uzaklara duyduğu özlem bu yalnızlığın başlıca görünüm biçimleridir (Kavaz, 1990: 133). Sait Faik'te bireyin toplumsal ilişkilerden koparak kendi iç dünyasına ve geçmişine yönelmesine yol açan yalnızlık deneyimi, Anar Rızayev'in öykülerinde daha çok aile ilişkilerinin çözülmesi, kuşaklar arasındaki mesafenin açılması ve modern kent

yaşamının yarattığı yabancılaşma üzerinden somutlaşır.

Toplumun farklı kesimlerinden seçtiği sıradan insanları eserlerinin merkezine yerleştiren Anar, bireyin iç dünyasını yalnızlık, aşk, sıkıntı ve iç çatışmalar ekseninde ele alarak modern insanın ruhsal çözümlemesine yönelir (Özkan, 2003: 216). Psikolojik çözümlemeye dayalı anlatımıyla dikkat çeken yazar, yalnızlığı yalnızca fiziksel bir tek başınalık olarak değil; bireyin çevresiyle sağlıklı bağlar kuramaması, topluma ait hissedememesi ve modern yaşamın doğurduğu ruhsal kopuşların bir sonucu olarak işler. Bu yönüyle "Anar'ın hikâye ve romanları âdeta şehir hayatı içerisinde yalnızlaşan küçük insanın iç dünyasına açılan kapılardır" (Atay, 2008: 32). Anar'ın küçük insanı; iletişimsizlik, aidiyet kaybı ve yabancılaşma gibi sorunlarla modern bireyin somut bir temsilcisi hâline gelir. Yazar, sıradan insanın gündelik yaşamını merkeze alırken onun görünmeyen ruhsal kırılmalarını ve varoluşsal sorgulamalarını açığa çıkararak yalnızlığı, anlatının temel taşıyıcı unsuruna dönüştürür.

Anar'ın öykülerinde değişen zaman koşulları içerisinde modern bireyin yaşadığı sorunlar psikolojik bir derinlikle yansıtılır. Onun kahramanları yalnızca çevrelerinden değil, kimi zaman kendi benliklerinden ve tüm dünyadan da uzaklaşan bireyler olarak karşımıza çıkar. 20. yüzyıl insanının düşünsel karmaşasını ve ruhsal bunalımlarını öykülerine dahil eden yazar özellikle, toplum içinde tutunmakta güçlük çeken, yenilmişlik duygusuyla yaşayan ve yalnızlık girdabında sıkışıp kalan küçük insanları anlatır. Onların varoluşlarını kuşatan yalnızlık ve yabancılaşma hâlinden çıkmalarını sağlayacak bir yol bulunmamaktadır (Asif, 2022: 6).

Modernleşmenin birey üzerindeki etkilerini farklı toplumsal ve kültürel bağlamlarda ele alan Sait Faik Abasıyanık ile Anar Rızayev, öykülerinde küçük insanın yalnızlığını önemli bir izlek olarak işler. "Sarnıç"* ve "Geçen Yılın Son Gecesi"** adlı küçük insanın yalnızlık deneyimi; iletişimsizlik, yabancılaşma, aidiyet kaybı ve geçmişe yönelme gibi ortak temalarla somutlaşmıştır.

2.1. İletişimsizlik ve İçe Kapanma

Modernleşme sürecinde toplumsal yapıyla ve en yakın çevresiyle kurduğu bağ

* 1937 yılında *Varlık* dergisinde "Bir Mektep Arkadaşı" başlığıyla çıkan eser, aynı yıl *Kurun* gazetesinde "Sarnıç" adıyla yer almış ve 1939 yılında yazarın ikinci öykü kitabına hem adını hem de ilk öyküsü olma niteliğini kazandırmıştır.

** 1960 yılında *Azerbaycan* dergisinde "Keçən İlin Son Gecəsi" adıyla yayımlanan eser; 1963'te yazarın *Bayram Həsrətində* adlı ilk öykü kitabında yer almış, 1966-1967 yılları arasında piyes olarak sahnelenmiş ve 1983 yılında uzun metrajlı bir filme uyarlanmıştır. 1999 yılında Fatma Özkan tarafından Türkiye Türkçesine aktarılarak *Türk Kültürü* dergisinde yayımlanan eser, 2005 yılında *Anar'dan Seçme Öyküler* adlı derlemeye dâhil edilmiştir.

kökten değişen birey giderek daha yalnız ve iletişim kurmakta zorlanan bir özneye dönüşmüştür. Kalabalıklar içinde yaşamasına rağmen kendisini çevresine ait hissedemeyen modern birey, zamanla dış dünyadan uzaklaşarak kendi iç dünyasına yönelir. Bu durum, hem Sait Faik'in "Sarnıç" hem de Anar'ın "Geçen Yılın Son Gecesi" öykülerinde yalnızlığın en belirgin görünüm biçimlerinden biri olan iletişimsizlik ve içe kapanma üzerinden somutlaşır. Ancak öykülerdeki iletişimsizlik farklı düzlemlerde kurulmuştur. "Sarnıç"ta iletişimsizlik, bireyin toplumla ve eşiyle kurduğu ilişkinin düşünsel kopukluk nedeniyle zayıflaması sonucu ortaya çıkan içsel yalnızlık üzerinden kurulurken; "Geçen Yılın Son Gecesi"nde aynı evi paylaşan bireylerin giderek birbirinden uzaklaşması, aile içindeki sessizlik ve duygusal kopuş üzerinden görünür hâle gelir.

"Sarnıç" öyküsünün adı verilmeyen ben anlatıcısı dünyanın adaletsizliği, sefaleti ve hayatın karmaşası üzerine derin zihinsel sorgulamalar yaşarken, çevresindeki ve evindeki insanlarla ortak bir dil yakalayamaz. Geçmişte arkadaşlarıyla, mahallesiyle ve çevresiyle kurduğu bağları zaman içinde çözülen anlatıcı kendi kendisiyle konuşmaya yönelmiştir. Sürekli geçmişi hatırlayan anlatıcının bugün hiç kimseyle gerçek anlamda bir iletişim kuramadığı görülür. Anlatıcının arkadaşıyla "Hatırlar mısın?" sorusuyla başlayan diyalogu bugüne değil geçmişe yöneliktir; bu diyalogda anlatıcı, yaşayan insanlarla iletişim kurmak yerine belleğiyle konuşmaktadır; "– Hatırlar mısın derdi? İptidaî mektebimiz Kirazlı mescitti. Bir gün Şeker hoca derste idi (...) – Hatırlamaz olur muyum? Hatırlamaz olur muyum?" (Abasıyanık, 1950: 4).

Sait Faik'in insanlara duyduğu sevgi ile onlardan uzak durma eğilimini aynı anda barındırması, *Sarnıç* anlatıcısında da gözlemlenen temel bir çelişki olarak öne çıkar. Anlatıcı bir yandan çevresindeki insanlara sevgi beslerken diğer yandan onlarla arasındaki mesafeyi büyütür; "(...) halkla aram bir uçurum gibi açıldı" (Abasıyanık, 1950: 5) cümlesiyle toplumsal çevreden kopuşunu açık biçimde dile getiren anlatıcı daha sonra dostlarını ve en sevdiği insanları halkın arasından seçtiğinden söz eder. Çevresindeki insanlardan bütünüyle vazgeçmeyen anlatıcı gerçek ve samimi bir ilişki arayışındadır ancak bu yakınlığı bulamadıkça kendi içine kapanır.

Öykünün sonraki kısımlarında anlatıcının çevresinin yanı sıra aile içinde de iletişim sorunu yaşadığı ortaya çıkar. Eşi Fitnat'ın ağladığını gören anlatıcının tepkisi sağlıklı bir iletişimden uzaktır; "–Karı, dedim. Ocağın mı yanmaz? Çorban mı tütmez? Başında ağrı mı var? Hasta mısın? Ne ağlayıp duruyorsun?" (Abasıyanık, 1950: 7) Anlatıcı, eşinin yaşadığı duygusal kırılmayı kavrayamaz, eşi ise ağlamasının gerçek sebebini söylemeyecek kadar içe kapanmıştır. Fitnat'ın ayrılmadan önce duygularını

ifade etmek yerine anne ve babasını ziyaret etmek bahanesiyle sessizce evi terk etmesi, çift arasındaki iletişimsizliğin artık geri dönülemez bir noktaya ulaştığını gösterir; "Çok sevdiğini sanan adamı karısı bırakır. Doğrusu her geçen zaman içinde elinde anılardan başka bir şey kalmamış olan adam, artık tüm olarak yalnızlığa gömülür. Bu yalnızlık içinde anılarla avunmakla yetinir" (Miskioğlu, 1991: 83). Anlatıcı öykünün sonunda yaşadığı bencil hayatı kimseye anlatmayacağını belirterek tek başınalığını sürdüreceğini hissettirir.

Anar'ın "Geçen Yılın Son Gecesi" öyküsünde iletişimsizlik aile bireyleri arasındaki görünmez uzaklık üzerinden kurulmuştur. Aynı evde bulunan kişiler fiziksel olarak birbirlerine yakın olsalar da ortak bir zamanı paylaşamazlar. Yeni yıl gecesi bütün çocuklarının aynı çatı altında toplanmasını arzulayan Həmidə Xala/ Hamide Teyze, çocuklarının farklı sosyal çevrelere yönelmesiyle derin bir yalnızlığa gömülür (Atay, 2008: 42). Hamide Hanım'ın yılbaşı gecesi bütün aileyi bir arada görme isteğinin çocukları tarafından fark edilmemesi, aile içindeki iletişim kopukluğunu gözler önüne serer. Çocukları yılbaşını kutlamak için farklı gerekçelerle evden ayrılırken Hamide Hanım'ın duygularını ifade etmek yerine bu ayrılıklara rıza göstermesi, aile bireyleri arasındaki duygusal kopuşu görünür kılar.

Anar'ın olayları dışarıdan gözlemleyen bir konumda bulunan üçüncü kişi anlatıcısı karakterlerin iç dünyasını sınırlı ölçüde açarak yalnızca yer yer onların düşüncelerine ilişkin yorumlarda bulunur (Uğur, 2015: 37). Bu anlatım tercihi, iletişimsizliğin bireyin iç çatışmasından ziyade aile bireyleri arasındaki duygusal mesafe ve gündelik ilişkiler üzerinden belirginleşmesini sağlamıştır. Hamide Hanım'ın yanı sıra ailenin diğer üyelerinde de iletişim sorunu göze çarpar. Çocukların ev içi diyalogları son derece işlevsel ve mekaniktir; annelerini yılbaşı gecesi yalnız bırakmamayı bir sorumluluk veya aşılması gereken bir engel olarak görürler.

Tofiq/ Tevfik'in yeni yılı arkadaşlarıyla kutlama planını annesine açarken yaşadığı çekinceli tutum ve arkadaşlarının evde baş başa kalma isteği karşısında hissettiği baskı, bu durumu belirgin bir şekilde ortaya koyar; "Biliyor musun anne... Rauf diyor ki bize gelin. Onun annesiyle babası bir yere gidiyorlarmış. Ta sabaha kadar yalnız biz olacakmışız. Yapayalnız. Bunu söylemek ona ne kadar zor geliyordu" (Rızayev, 2005: 156). Bu zorlanma ve iletişimdeki mekanikleşme, çocukların anneyi mutlu etmek veya onunla zaman geçirmekten ziyade, kendi bireysel planlarını gerçekleştirmek için bir an önce evden ayrılma telaşında olduklarını gösterir. Rüstem'in nişanlısıyla yaptığı telefon konuşması da iletişimsizliğin önemli örneklerinden biridir.

Konuşmanın başlangıcında karşılıklı suskunluklar, kısa cevaplar ve alaycı ifadeler dikkat çeker. Rüstem ve nişanlısı arasında konuşma ilerledikçe, ses tonunun yumuşaması ve uzun sessizliklerin sıcak bir yakınlığa dönüşmesi, iletişimsizliğin aslında duyguların ifade edilememesinden kaynaklandığını gösterir. Anar, bireylerin birbirini sevmesine rağmen modern yaşamın oluşturduğu psikolojik mesafe nedeniyle sağlıklı iletişim kuramadığını ortaya koyar;

– Alo... Merhaba...

Sessizlik. Buz gibi bir sessizlik

–Görüyorsun ki, evet...

Sessizlik. Sonra alaylı bir sesli:

–Hayır canım! (Rızayev, 2005: 160)

İletişimsizlik ve içe kapanmanın en üst noktası, Hamide Hanım'ın bütün çocuklarının evden gittikten sonra gerçekleşir. Evde tamamen yalnız kalan kadın konuşacak kimseyi bulamadığında kendi kendine konuştuktan sonra televizyon ekranındaki spikerle konuşmaya başlar; "–Aaa kızım, sen burada mısın? yeni yılı herkes evinde karşılıyor, ya sen..." (Rızayev, 2005: 163) Spiker ise görevini sürdürerek yalnızca haber metnini okumaya devam eder. Bu sahnede gerçek bir diyalog gerçekleşmez; biri konuşurken diğeri yalnızca önceden belirlenmiş metni okumaktadır.

Hamide Hanım'ın daha sonra sırf bir insan sesi duyabilmek adına bilgi bürosunu arayarak görevliyle sohbet etmeye çalışması da başarısızlıkla sonuçlanır. Görevlinin konuşmaya merhaba demeden başlaması, konuşma sırasında Hamide Hanım'ı azarlayıp telefonu kapatması, bilgi alma amacıyla kurulmuş kurumsal bir telefon hattının, insani bir temas kurma arzusunu karşılayamaması, modern kent yaşamında iletişimin giderek işlevsel ve mekanik bir niteliğe büründüğünü göstermektedir. Hamide Hanım'ın yoğunlaşan yalnızlık hissi ve içe kapanışı, ölen kocası Gazanfer'in teyp kasetindeki sesini dinlemesiyle duygusal bir kabullenişe dönüşür. Pervin'e göre öykü ve romanlarında yalnızlık izleğine sıklıkla yer veren Anar'ın yalnızlık felsefesinin başlangıcı Hamide Hanım'dır. Anar, yılbaşı gecesinde yalnız kalan bir anne figürü olan Hamide Hanım'ı yalnızlığın ağırlığı altında ezilen bir karakter olarak değil, yaşadığı durumu kabullenmeye çalışan bir kişi olarak sunarak yaşamın bütün kayıplara rağmen sürdüğünü vurgular. Hamide Hanım, her çocuğunun evden ayrılmasıyla biraz daha yalnızlaşsa da bu yalnızlığı bir trajedi olarak değil, yaşamın kaçınılmaz bir ger-

çeği olarak kabul eder (Pərvin, 2018: 15).

Sait Faik ve Anar modern bireyin yalnızlaşma sürecini iletişimsizlik ve içe kapanma üzerinden işlemiş, ancak bu yalnızlığın kökenini ve kurgulandığı mekanizmaları farklı düzlemlerde ele almışlardır. Sait Faik bunu bireyin iç dünyasında büyüyen varoluşsal bir kopuş olarak, Anar ise aile kurumunda yaşanan sessiz çözülme ve kuşaklar arası uzaklaşma üzerinden somutlaştırmaktadır.

2.2. Aidiyet Kaybı ve Yabancılaşma

Modernleşmenin getirdiği hızlı toplumsal ve bireysel dönüşüm, insanların yaşadıkları çevreye, aileye ve nihayetinde kendilerine yabancılaşmalarına yol açar. Kent yaşamının hızlanması, geleneksel aile ve mahalle ilişkilerinin çözülmesi, bireyselleşmenin ön plana çıkması ve insan ilişkilerinin yüzeyselleşmesi, küçük insanın aidiyet duygusunun zedelenmesine ve yabancılaşmanın derinleşmesine yol açar. "Sarnıç" ve "Geçen Yılın Son Gecesi" öykülerinde kahramanlar fiziksel olarak toplumun içinde yaşamalarına rağmen kendilerini ait hissedebilecekleri ortak bir yaşam alanı bulamazlar.

"Sarnıç" öyküsünde anlatıcı geçmiş ile bugün arasında gidip gelen hatıraları aracılığıyla çocukluk yıllarındaki aidiyet duygusunu bugünün parçalanmış dünyasıyla karşılaştırır. Lise, mahalle, Kirazlı Mescit, çocukluk arkadaşları ve aile çevresi anlatıcının belleğinde ortak yaşamın sıcaklığını temsil eden mekânlardır. Ancak bu dünya zamanla çözülmüş, anlatıcı geçmişe ait insanların ve mekânların artık aynı anlamı taşımadığını fark etmiştir. "Birdenbire her şeyin bir saniyede duruverdiğini görmüştük" (Abasıyanık, 1950: 4) ifadesi yalnızca zamanın durmasını değil, geçmişte kurulan aidiyet bağlarının da kopuşunu simgeler. Çocuklukta birlikte yaşanan hayatın yerini yetişkinlikte tekdüze ve ruhsuz bir yaşam almıştır.

Anlatıcının toplumsal çevresiyle kurduğu ilişkinin giderek zayıflaması, özellikle savaş yıllarını anlattığı bölümlerde daha belirgin hâle gelir. Toplumun farklı sınıfları arasında gidip gelen anlatıcı hiçbir katmana tam anlamıyla ait olamaz. Kendisini ne lüks mekânların pırıltılı dünyasına ne de sıradan halkın sefaletine karşı bir yabancılaşma hisseder. Birey, zenginlerin dünyasında yüzeysel bir pırıltı bulsa da oraya ait değildir; halkın arasına karıştığında ise aradaki mesafe bir uçuruma dönüşür;

Gün oldu ki, halkla bu çarşıları, sefil dükkânları, pis aşçıları, kışlaları ve tezgâhları dolduran halkla aram bir uçurum gibi açıldı. Kocaman kahvelerde kravatları düzgün, boğazları tok gençlerle bilardo oynadım. (...) Ama neden her zaman küçük, mütevazı köşeler aradım? Dostlarımı, en sevdiklerimi bu çarşı içlerinin kara çocukla-

rından seçtim (Abasıyanık, 1950: 5-6).

Aidiyet bulma arayışı başarısızlıkla sonuçlanan anlatıcı kendisiyle iç çatışmaya girişerek kimliğini sorgular; "Kimdim, neydim, kimi seviyordum" (Abasıyanık, 1950: 7). Bu kimlik sorgulaması, anlatıcının çevresinin yanı sıra kendi benliğine de yabancılaşmaya başladığını düşündürür; toplumsal aidiyetin çözülmesi bireyin benlik algısını da aşındırmaktadır. Öykünün sonlarına doğru eşinin babasının gönderdiği mektup ise anlatıcının aile içindeki aidiyet duygusunu da sarsar. Eşinin kendisini terk etmesiyle birlikte anlatıcının geçmişten bugüne uzanan tüm bağları çözülmeye başlar. Böylece içinde bulunduğu zamana ve mekâna ilişkin aidiyetini bütünüyle yitiren anlatıcı, anıların sığınağına çekilerek kendi varoluşuna yabancılaşmış bir özneye dönüşür.

Anar'ın "Geçen Yılın Son Gecesi" öyküsünde bir aile örneği üzerinden kuşaklar arasındaki bağın korunması gerektiği ve bu bağın taşıdığı manevi değer vurgulanır. Yazara göre kuşaklar arasındaki farklılıklar doğal olmakla birlikte, toplumsal ve ahlaki süreklilik ancak önceki kuşakların değerlerinin sonraki kuşaklara aktarılmasıyla sağlanabilir. Bu nedenle çocuklar, anne ve babalarının yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda manevi devamı olarak görülür. Böylece aidiyet duygusu, bireyin aileyle ve geçmiş kuşaklarla kurduğu süreklilik içinde anlam kazanır (Səfərli, 2021: 68)

Öyküde aidiyet, yalnızca aynı çatı altında yaşamakla sınırlı değildir; ortak hatıralar, aile bağları ve kuşaklar arasında aktarılan manevi değerler aracılığıyla inşa edilir. Bununla birlikte modern şehir hayatının bireyleri farklı sosyal çevrelere yöneltmesi, aile üyelerinin ortak yaşam alanından ve birbirlerinden uzaklaşmalarına neden olur. Babanın sağlığında bütün aileyi bir arada tutan ev, modernleşme sürecinin beraberinde getirdiği bireyselleşmeyle eski birleştirici işlevini büyük ölçüde yitirir. Aile bireyleri aynı evde bir araya gelseler de kendilerini artık o yuvaya ait hissetmezler. Tevfik'in arkadaşlarıyla yeni yılı geçirmek istemesi, Dilara'nın okul gösterisine çağrılması, Gülara'nın eşinin arkadaşlarına gitmesi ve Rüstem'in nişanlısıyla barışmasının ardından evden ayrılması, farklı kuşakların artık aile merkezli değil, bireysel ilişkiler üzerinden kimlik kurduklarını göstermektedir. Hamide Hanım ise bu değişimi anlayışla karşılamaya çalışsa da içten içe eski aile bütünlüğünü özler; "Eğer Gülaralar on dakika önce gelselerdi, bu yeni yıl gecesinde bütün aile bir arada olacaklardı. Ne güzel olurdu!" (Rızayev, 2005: 157)

Aidiyet bağının çözülmesiyle birlikte ev, terk edilmesi gereken yabancılaşmış ve soğuk bir mekâna dönüşür. Ortak yaşamın merkezi olma niteliğini yitiren ev, yalnızca

geçici olarak uğranılan fiziksel bir alana indirgenir. Bu dönüşüm, evin bireyleri bir arada tutan ve aidiyet duygusunu pekiştiren işlevini büyük ölçüde yitirmesine neden olur. Çocuklarının evle ilgili değişen bakış açılarının farkında olan Hamide Hanım, Tevfik'in arkadaş ortamındaki özgürlüğü, evinin sıcaklığına tercih etmesini kabullenmek zorunda kalır; "Orada konserve yiyecekler ama kendilerini serbest ve mutlu hissedeceklerdi. Burada yemek yiyecekler ancak, kendilerini rahat hissedemeyeceklerdir. İçlerinden geldiğince gülüp eğlenemeden erkeden dağılacaklardı" (Rızayev, 2005: 156). Rahat hissedememek ve gülüp eğlenememek, evle kurulan sıcaklığın yitirildiğinin göstergesidir. Modern birey, özgürlüğü ve mutluluğu, evinde değil dışarıda aramaktadır.

Her iki öyküde de aidiyet kaybı, bireyin toplumdan tamamen kopması biçiminde değil, modernleşmenin dönüştürdüğü ilişkiler sonucunda eski dayanışma ağlarının çözülmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Ancak yazarların bu dönüşüme yaklaşımları farklıdır. Sait Faik'in kahramanı yeni aidiyet alanlarını toplumun sıradan insanları arasında ararken, Anar'ın kahramanı geçmişteki aile bütünlüğünü korumaya çalışan fakat değişen zaman karşısında bunu gerçekleştiremeyen bir anne figürü üzerinden konumlanır. "Sarnıç"ta yabancılaşma bireyin toplumsal sınıflar ve kendi hayatı karşısında hissettiği uçurumla, "Geçen Yılın Son Gecesi"nde ise aile bağlarının zayıflaması ve ev mekânının aidiyet üretme işlevini yitirmesiyle belirginleşir.

2.3. Bellek ve Geçmişe Sığınma

Modern dünyanın getirdiği yüzeysellik, hızlı dönüşüm ve bireyde yarattığı varoluşsal yalnızlık, öznelerin şimdiki zamanla sağlıklı bir bağ kurmasını zorlaştırır. Bugünün getirdiği duygusal ve toplumsal boşlukla baş edemeyen birey için bellek; şimdiki zamandan kaçıp emniyette hissedebileceği, geçmişin yaşanmışlarının korunabileceği bir sığınağa dönüşür. İçinde yaşadığı ana yabancılaşan birey, anlamını yitiren bugünün karşısında geçmişe yönelerek kendisine güvenli bir sığınak oluşturmaya çalışır. Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" ve Anar'ın "Geçen Yılın Son Gecesi" öykülerinde bellek, kahramanların yalnızlık karşısında başvurdukları en temel savunma mekanizmalarından biri olarak öne çıkar.

"Sarnıç"ın olay örgüsü yapısı bütünüyle hatırlama eylemi üzerine kurulmuştur. Anlatıcı şimdiki zamandaki monotonluk, iletişimsizlik ve yabancılaşma karşısında zihnini sürekli geçmişin anılarına yönlendirir. Şimdiki zamanın getirdiği mutsuzluk karşısında bellek, kaybolan huzuru yeniden inşa etmeye çalışır. Anlatıcı, çocukluk ve ilk gençlik yıllarına ait mekânları, arkadaşlarını ve yaşadığı küçük ayrıntıları sürekli yeniden hatırlar; Kirazlı Mescit'teki ilkokul günleri, Şeker Hoca, Davut, mahalle so-

kakları, türbe, çocukluk oyunları ve savaş yılları birbirini izleyen hatıralar hâlinde anlatılır. Anlatıcının bugünü yaşamak yerine geçmişte dolaştığını gösteren bu parçalı yapı, aynı zamanda onun bugünkü yalnızlığının nedenlerini de ortaya çıkarır.

Hatırlanan her ayrıntı, kaybedilmiş bir dünyanın yeniden kurulma çabasıdır. Bellek, anlatıcı için geçmişi olduğu gibi yeniden üretmez; onu bugünkü yalnızlığın ihtiyaçları doğrultusunda yeniden kurar. "O Davut kimdi? Kimin çocuğu idi? Niçin onu hatırladıkça içimde bir şeylerin sökülüp koptuğunu, başımın birdenbire dönüp bir müddet sustuğunu duyuyorum" (Abasıyanık, 1950: 5). Bireyin geçmişle kurduğu bağ sadece bir özlemden ibaret olmayıp aynı zamanda bugünkü parçalanmışlığının ve köksüzlüğünün bir itirafıdır. Zihinde aniden beliren sorular, anlatıcının günümüzün mekanik ve duyarsız dünyasında aradığı samimiyeti ve kimliği ancak hatıralarla arayabildiğini kanıtlar. Geçmişteki bu belirsiz hatıralar, bugünün somut ve soğuk gerçekliği karşısında anlatıcının sığındığı tek dayanak hâline gelir.

Öykünün son paragrafında kayınpederinin gönderdiği kısa mektupta eşi tarafından terk edildiğini öğrenen anlatıcı lise hayatı ve arkadaşlarına dair anıları bir kenara bırakarak ince ve uzun bir İstanbul kızı şeklinde tasvir ettiği eşini hatırlamaya başlar.

Şimdi uzun boylu, ipince bir İstanbul kızını boş bir odadan, yağan kara bakarak, hatırlıyor, kimseye anlatamıyacağım, gizli, egoist bir hayatı yeniden yaşıyarak saç sobaya bir iki odun daha atıyor, kurumuş hâtıralar sarnıcına gizli, bilinmez bir membadan akan şarıl şarıl su sesleri duyuyorum. Bu son hatıralarla sonuna kadar idareye çalışıyorum (Abasıyanık, 1950: 8).

Sarnıç, öykünün adı olmaktan çıkarak unutulmuş anıları içinde saklayan, tükenmiş görünen fakat derinliklerinde hâlâ hayat taşıyan bir bellek mekânına dönüşür. Sarnıcın gerektiğinde kullanılmak üzere su depolanan yer anlamından hareketle; anlatıcı şimdiki zamanda yaşadığı eksiklikleri giderebilmek için sarnıçta biriken su metaforuyla simgelenen geçmiş anılarına sığınmaktadır. Akan su yaşanılan canlı zamanı temsil ederken, sarnıçta biriken ve durgunlaşan su geçmiş hatıraları simgeler. Eşinin gidişiyle sarnıcı besleyen nehir kuruduğu için anlatıcı tamamen durağanlaşan hatıra sarnıcına hapsolmuştur (Atay, 2015:13-14).

Anar'ın "Geçen Yılın Son Gecesi" öyküsünde ise bellek bireysel olmaktan çok ailevi ve kuşaklararası bir nitelik taşır. Öykü boyunca şimdiki yeni yıl gecesini, geçmiş yıllarla karşılaştıran Hamide Hanım, kocası Gazanfer'in yaşadığı dönemleri, çocuklarının küçük olduğu zamanları ve bütün ailenin aynı sofrada toplandığı günleri hatırlar.

Geçmiş, bugünü anlamlandırmayı mümkün kılan manevi bir dayanak işlevi görür.

Çocuklarının farklı mekânlara dağıldığı yılbaşı gecesinde evde tek kalan Hamide Hanım, bir teyp kaseti aracılığıyla yıllardır dinlemeye cesaret edemediği ses kaydını açarak geçmişe bilinçli bir dönüş yapar. Ses kaydı, belleğin yalnızca zihinsel değil işitsel olarak da yeniden canlandırılmasını sağlayan bir hafıza nesnesi işlevi görmektedir. Gazanfer'in konuşması, ölümün kaçınılmazlığını kabul etmekle birlikte aile bağlarının ve insanın bıraktığı manevi mirasın devam edeceğini vurgular; "İnsanoğlu nesilden nesle geçerken, birbirlerine bir şeyler verirler. Bir işe biri başlıyor ama, bitiremiyor. Ancak iş asla yarım kalmıyor, bir sonraki nesle kalıyor, o işi sonra gelenler tamamlıyor" (Rızayev, 2005: 167). Gazanfer'in bireysel belleği aile hafızasına dönüştüren cümleleri geçmişin yalnızca özlenen zaman değil, bugünü ayakta tutan manevi bir mirastır. Hamide Hanım'ın Gazanfer'in sesini dinledikten sonra duyduğu huzur, belleğin yas duygusunu aşarak iyileştirici bir işleve sahip olduğunu gösterir. Geçmiş, geleceğe aktarılması gereken ortak bir aile hafızasına dönüşmüştür.

Modern bireyin yalnızlığı karşısında başvurduğu temel sığınak olan geçmiş her iki öyküde farklı nitelikte işlenmiştir. "Sarnıç"ta geçmiş, geri dönülmesi mümkün olmayan bireysel bir mutluluğun ve kaybedilmiş hayatın simgesidir. Hatırlamak, anlatıcının yalnızlığını hafifletmek yerine derinleştirir. "Geçen Yılın Son Gecesi"nde ise bellek, aileyi bir arada tutan ortak değerleri ve kuşaklar arasındaki manevi sürekliliği koruyan yapıcı bir işlev üstlenir. Sait Faik'te bellek, bireyin kaybettiği dünyaya duyduğu özlemi besleyen kişisel bir sığınak olarak belirirken; Anar'da geçmiş, kuşaklar arasında süreklilik sağlayan ve yalnızlığı anlamlandırarak aşılabilir kılan kolektif bir hafızaya dönüşmektedir.

SONUÇ

Modernleşme süreci, bireyin toplumla kurduğu bağı yeniden şekillendirirken yalnızlığı da günümüz insanının temel varoluş krizlerinden biri hâline getirmiştir. Geleneksel dayanışma ağlarının çözülmesi, kentleşme, bireyselleşme ve değişen aile yapısı; özellikle toplumun alt ve orta katmanlarında yer alan küçük insanın aidiyet duygusunu zayıflatmış; onu çevresine, ailesine ve zamanla kendi benliğine yabancılaştırmıştır. Türk ve Azerbaycan edebiyatlarında başlangıçta ekonomik imkânsızlıkların ezdiği bir mağduriyet simgesi olarak beliren bu tipoloji, zamanla sosyo-kültürel değişimlere paralel bir evrim geçirmiştir. Böylece küçük insan, yalnızca toplumsal sebeplerle değil; iç dünyasındaki derin varoluşsal krizler, kimlik arayışları ve psikolojik kırılmalarla da biçimlenmiştir.

Bu çalışmada incelenen Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" ve Anar Rızayev'in "Geçen Yılın Son Gecesi" adlı öyküleri, söz konusu yalnızlık deneyimini farklı coğrafyalardan fakat paralel duyarlılıklardan okuma imkânı sunar. Sarnıç'ta küçük insan; kentin kalabalığı ve gündelik hayatın monotonluğu içinde görünmezleşen, yalnızlığını hatıralarına sığınarak aşmaya çalışan edilgen bir figürdür. "Geçen Yılın Son Gecesi"nde ise bu durum; zamanın akışkanlığı, geçmişe duyulan özlem, kuşak çatışmaları ve ailevi bağların çözülmesi üzerinden somutlaşır. Bir yılbaşı gecesinde ana karakterin yaşadığı izolasyon, modern hayatın getirdiği duygusal kopuşu gözler önüne serer. Her iki metinde de küçük insan, sadece ekonomik sınıfla sınırlı kalmayıp dönüşen toplumun ve modern sistemin ortasında sesini duyuramayan, kabuğuna çekilmiş bireyin ta kendisidir.

Öykülerde yalnızlık, fiziksel bir tek başınalıktan ziyade iletişimsizlik, aidiyet kaybı, yabancılaşma ve geçmişe yönelme biçimlerinde görünürlük kazanmıştır; "Sarnıç"ta anlatıcının çevresi, eşi ve benliğiyle kurduğu bağın zayıflaması, iç dünyasında derinleşen psikolojik çözülüşü gösterir. "Geçen Yılın Son Gecesi"nde ise izolasyon, modern kent yaşamının aile kurumundaki tahribatı ve ortak alanların anlamını yitirmesi üzerinden işlenir. Dolayısıyla Sait Faik bireyin varoluşsal sınırlarına yoğunlaşırken Anar, konuyu toplumsal değişim ekseninde somutlaştırır. Bellek, her iki öyküde de yalnızlık karşısında başvurulan temel bir sığınaktır. Ancak "Sarnıç"ta geçmiş, geri dönülmesi imkânsız kayıp bir dünyanın simgesi olarak bireysel sığınağa dönüşür ve yalnızlığı derinleştirir. "Geçen Yılın Son Gecesi"nde ise aile hafızası ile kuşaklar arası manevi değerler, bugünü anlamlandıran ve bireye yaşama gücü veren kolektif bir unsura evrilir.

Sonuçta her iki yazar da küçük insanın yalnızlığını modernleşme bağlamında ele almakla birlikte, bunun nedenlerini ve çözüm yollarını özgün perspektiflerden değerlendirmiştir. Sait Faik'in öyküsünde yalnızlık bireysel bir iç çıkmaza dönüşürken Anar'ın öyküsünde ise aile hafızası ve kuşaklar arası manevi bağlar, yalnızlığın bütünüyle ortadan kalkmasını sağlamasa da onu kabullenilebilir kılan bir zemin sunmaktadır. Bu durum; Türk ve Azerbaycan öykücülüğünün ortak bir modernleşme deneyiminden beslenirken, küçük insanın yalnızlığını kendi toplumsal ve kültürel dinamikleri doğrultusunda farklı anlatı stratejileriyle yorumladığını kanıtlamaktadır.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, S. F. (1950). *Sarnıç.* Varlık Yayınları.

Adıgüzel, S. (2007). *Azerbaycan edebiyatında 1960 nesri (hikâye ve roman).* Fenomen Yayıncılık.

Aktaş, Ş. (2001). Sait Faik Abasıyanık. *Türk Dili* (594), 187-199.

Asif, X. (2022, Noyabr 11). Anarın hekayələrində özgələşmə problemi. *Kredo,* 6.

Atay, A. (2008). *Beş katlı evin altıncı katındaki adam: Anar (hayatı, sanatı ve hikâyeleri).* Bengü Yayınları.

Atay, S. (2015). Sait Faik Abasıyanık'ın "Sarnıç" adlı hikâyesinde suyun göstergebilimsel serüveni. *Türklük Bilimi Araştırmaları,* (38), 11–31.

Bauman, Z. (2018). A*kışkan modernite.* (S.O. Çavuş, Çev.). Can Yayınları.

Berman, M. (2013). *Katı olan her şey buharlaşıyor.* (Ü. Altuğ ve B. Peker, Çev.). İletişim Yayınları.

Cevdet Kudret (1990). *Türk edebiyatında hikâye ve roman*. İnkılâp Kitabevi.

Çelikateş, H. H. (2016). 19. yy. ilk yarısı Rus edebiyatında küçük insan imgesi. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Çoruk, A. Ş. (2020). Küçük adam edebiyata derinlik kattı. *Cins,* (60), 22–27.

Əliyeva, N. (1999). *Anar- şəxsiyyət və sənətkar.* Təhsil Neşriyyatı.

Gemili, V. (2018). Sait Faik'in yalnızlığı ve küçük insanlar'ı. *Turkish Studies,* 13(12), 177–214.

Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel-kimlik.* (Ü. Tatlıcan, Çev.). Say Yayınları.

Habibbeyli, İ. (2024). *Azerbaycan edebiyatı merhaleler ve simalar.* Bengü Yayınları.

İbadova, E. K. (2019). Anarın yaradıcılığında kiçik adam və artıq adam obrazlarının mənəvi-psixoloji aləmi. *Dil və ədəbiyyat: Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal,* 4 (112), 253–255.

İmaməliyeva, L. (2015). *Rus ve Azərbaycan ədəbiyyatlarında hekəyə janrı.* Mütercim.

Karslı, E. (2026). Cengiz Aytmatov'un eserlerinde küçük insan tipi. Yayımlanmamış Doktora tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.

Kavaz, İ. (1990). Sait Faik Abasıyanık-yazar ve eser. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Memmedov, R. (2022). 1960'lı yıllar Azerbaycan hikâyelerinin konusu üzerine bir inceleme. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (9), 640–653.

Miskioğlu, A. (1991). Sait Faik: yaşamı, kişiliği, sanatı, yapıtları, değerlendirmeler, şiirler. Altın Yayınları.

Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923–1950*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özkan, F. (2003). Anar'ın eserlerine dair. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (16), 215–220.

Pərvin (2018, Dekabr 29). Keçən ilin son gecəsi (yazıçının eyniadlı əsəeri əsasında Pedaqoji Universitetin tələbələrinin hazırladıqları tamaşa haqqında). *525-ci qəzet*, 15.

Rızayev, A. (2003). *Əsərlər I: hekayələr, povestlər.* Ekson Azərbaycan Əməliyyat Şirkəti.

Rızayev, A. (2005). *Anar, Anar'dan seçme öyküler.* (F. Özkan, Çev.). Kül Sanat Yayıncılık.

Səfərli, Z. (2021). Anarın ‘Keçən ilin son gecəsi’ əsərinin təhlili üzrə dərsin təşkili xüsusiyyətləri. *Azərbaycan Dili və Ədəbiyyat Tədrisi*, 3 (269), 63–70

Simmel, G. (1991). Metropol ve zihinsel yaşam. (C. A. Kanat, Çev.) *Defter Dergisi*, (16), 83-94.

Svendsen, L. (2018). *Yalnızlığın felsefesi*. Redingot Yayınları.

Sultanova, S. R. Akhmadzhonov M. (2023). The problem of the little man in Russian literature of the 19 centure. *Science and Innovation,* 2(2), 52–54.

Şahin, V. (2006). Ötekileşen küçük adam. *Ada,* (6), 47–51.

Talu, N. (2010). Modernlik söylemi: Endişeli bakışlarda modern birey. *Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergis* , 27(2), 141–171.

Uğur, A. (2015). Anlatıcılar tipolojisi ve Anar Rızayev’ın hikâyeleri üzerine bir inceleme. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Veliyeva, Ş. (2025). ABD ve Azerbaycan nesrinde küçük adam figürünüm epik yansımalarında sosyal ve ahlaki gerçeklikler. *Müqayisəli Ədəbiyyatşünaslıq,* 2(1), 20–30.

Veliyeva, Ş. (2026). ABD ve Azerbaycan düzyazısında birey–sistem çatışmasının küçük adam perspektifi. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi,* 4 (39), 87–99.

Yaşar, M. R. (2007). Yalnızlık. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 17(1), 237–260.

CONSTRUCTIONAL CONSTRUAL AND SUBJECTHOOD: A CORPUS-BASED ANALYSIS OF TURKISH EXPERIENCER ALTERNATIONS

Erva AYDIN*

Abstract

Following Barðdal's (2012) constructional framework, this research analyzes semantically related concepts through different case-marking patterns, aiming to answer the question whether these patterns reflect a difference in conceptual construal. This study examines constructional construal in Turkish by investigating the functional distribution of two constructions used to express liking, namely the nominative-ablative construction (*-dan hoşlanmak*) and the dative-possessive construction (*hoşuna gitmek*). The primary goal of this research is to determine whether the alternation between these constructions is caused by a cognitive distinction in event framing. This study further aims to observe how the choice of case marking influences the subjecthood hierarchy. In order to address these questions, the two constructions and their collocative uses are comparatively analyzed. The methodology of this research employs a corpus-linguistic approach using the corpus compilation tool Sketch Engine to analyze high-frequency collocations within the ParlaMint-TR (a compilation of transcripts from speeches in the Turkish Parliament) and MaCoCu Turkish Web v2 corpora. These two corpora were selected for the purpose of ensuring a representative data set of both spoken and written Turkish. The Sketch Engine Corpus Query Language (CQL) function enabled a systematic analysis of all possible morphological verb-suffix combinations in Turkish. Preliminary results show that while the ablative construction (*hoşlanmak*) collocates with gerunds and abstract categories, the dative construction (*hoşuna gitmek*) demonstrates a high affinity for situational stimuli and specific events. The findings further suggest that the dative case in Turkish is not only a stylistic variant, but also a tool for highlighting the stimulus as the primary subject of the experience.

Keywords: *Case Systems, Constructional Construal, Corpus Linguistics, Turkish, Sketch Engine*

* MA Candidate, Department of Linguistics and Literature, Faculty of Arts and Philosophy, Ghent University, Belgium, erva.aydn@ugent.be, ORCID: 0009-0003-5594-9395

Introduction

Turkish uses two constructions to express liking derived from the same Persian root hoş- (fine, likable) (Nişanyan, 2026). One is nominative-ablative -dan hoşlanmak; and the other one is dative-possessive hoşuna gitmek (Göksel & Kerslake, 2005) While these two constructions may seem semantically equivalent at the first glance, their functional distribution is not the same. While Turkish grammar technically permits the sentence "I like this ocean view" to be built using either frame, actual usage demonstrates a distinct functional split: native speakers prefer the dative-possessive version to the nominative-ablative one. This preference is in line with Barðdal's (2012) claim that alternating case layouts operate as distinct pairings. To unveil the mechanisms behind this distribution, this paper aims to explore two main points: Firstly, the extent to which the alternation between the root *hoş-* in Turkish constructions reflects a fundamental difference in conceptual construal, and secondly how the selection of a "Stimulus-Subject" (dative frame) versus an "Experiencer-Subject" (ablative frame) influences the language's underlying subjecthood hierarchy.

Literature Review

Theoretical framework

Language provides different viewing arrangements. According to Barðdal's conceptual construal (Barðdal et al., 2012), when a language offers a constructional alternation, the speaker is actively choosing how to frame the narrative and the event that they are referring to, even if the core lexical meaning is the same. Therefore, speakers can choose the construction they use based on whether they want to highlight the *person* or the *event*. Case markings are one way to represent conceptual construal in a language. As well as being a core syntactic element for many languages, case also carries cognitive weight (Butt, 2009). Therefore, the choice between different cases can be a reason for creating separate viewing arrangements (Barðdal et al., 2012).

Payne (1997) claims that some entities are "inherently more likely to be agents than others". For instance, he argues that there is a higher chance of a human in a sentence to have the role of the subject, rather than a non-human. Applying different case markings can reflect this cognitive framing of subjecthood hierarchy by upgrading a certain entity to the subject position in a sentence, or positioning it as the object instead. These frameworks also suggest that routing an experience toward a person via a Dative marker frames them as affected by an external trigger, which puts the experien-

cer in a recipient or patient position, rather than the agent (Butt, 2009; Payne, 1997).

Turkish case system: Nominative-ablative and Dative-possessive in Turkish

Turkish case system perfectly illustrates these theories of construal and affectedness. When expressing the concept of liking, Turkish speakers navigate these parameters by choosing between the nominative-ablative frame (*-dan hoşlanmak*) and the dative-possessive form (*hoşuna gitmek*) (Göksel & Kerslake, 2005). As illustrated in Table 1, while both strategies can express the same meaning, they construct distinct viewing arrangements. These two constructions are contrasted in Table 2.

Construction	Turkish Example	Literal Translation
Nominative-Ablative	Deniz manzarasından hoşlanıyorum.	I am pleasure-taking from the sea view.
Dative-Possessive	Deniz manzarası hoşuma gidiyor.	The sea view is going to my pleasure.

Table 1 Examples of ablative and dative case in Turkish

Construction	Ablative -dAn	Dative -a
Syntactic frame	Experiencer [NOM] + Stimulus [ABL] + hoşlan-	Stimulus [NOM] + Experiencer [GEN]-hoş-POSS. DAT + git-
Subject	Canonical	Non-canonical
Subjecthood	The Person is the canonical subject	The Stimulus is the grammatical subject. The person is demoted to a recipient role.

Table 2 Subjecthood in ablative and dative forms

Methodology

To investigate the functional distribution and structural alignment of the hoş-alternation, this study adopts a corpus-based approach. Data were extracted using the Concordance and Corpus Query Language (CQL) tools on Sketch Engine, targeting two complementary Turkish corpora to capture variation across written web text and spoken discourse. Written data were drawn from MaCoCu Turkish Web v2, a corpus

representing daily web use, blogs, and news media. Spoken data were gathered from ParlaMint-TR, a smaller corpus containing formal spoken parliamentary transcripts. The structural and genre profiles of these two data sources are outlined in Table 3.

Feature	MaCoCu v2 (Web)	ParlaMint-TR (Speech)
Size	4.26 billion tokens	40.8 million tokens
Primary Genre	Web/Blogs/News (Promotion)	Parliamentary Debates (Formal)
Annotation	Automated / Statistical	UD-style / Expert-validated
Representation	Daily use	Institutional Language

Table 3 Deatils of the corpora used in this study

For the analysis, 100 random concordance samples for each construction were extracted from each corpus. Collocational profiles were evaluated using *Sketch Engine's* WordSketch and CQL tools to track semantic associations. This empirical design aims to test three primary hypotheses:

H1: The nominative-ablative construction (-dan hoşlanmak) is used for stable, permanent character traits and general habitual activities (Barðdal et al., 2012).

H2: The dative-possessive construction (hoşuna gitmek) is specialized for specific, external stimuli and immediate reactions (Barðdal et al., 2012; Butt, 2009).

H3: Dative experiencers will exhibit "defective" subjecthood properties (Payne, 1997) because the construction frames the person as a recipient rather than an agent.

Results

The results reveal a nearly binary functional divergence between the two structures, confirming that -dan hoşlanmak and hoşuna gitmek are not in free stylistic alternation within natural discourse. Instead, they divide the psychological domain into two distinct lexical-semantic territories: a habitual domain dominated by the ablative, and a situational domain claimed by the dative.

Collocation data on *Sketch Engine* show minimal overlap between the two constructions, pointing to a cognitive categorization in language use. Top verbal collocations for the ablative form include dinlemek ("to listen"; MI = 11.10, LogDice = 7.33) and okumak ("to read"; MI = 11.97, LogDice = 7.13). The most dominant nominal collocation is the character trait kibir or kibirlilik ("pride/arrogance"; MI = 15.81, LogDice = 9.43). The dative form almost exclusively collocates with concrete stimuli. Top three

collocations with the dative use are sensory nouns like tat (“taste/flavor”; MI = 7.19, LogDice = 5.48) and manzara (“view/scenery”; MI = 9.88, LogDice = 6.90), along with mental objects like fikir (“idea/suggestion”; MI = 7.12, LogDice = 5.86).

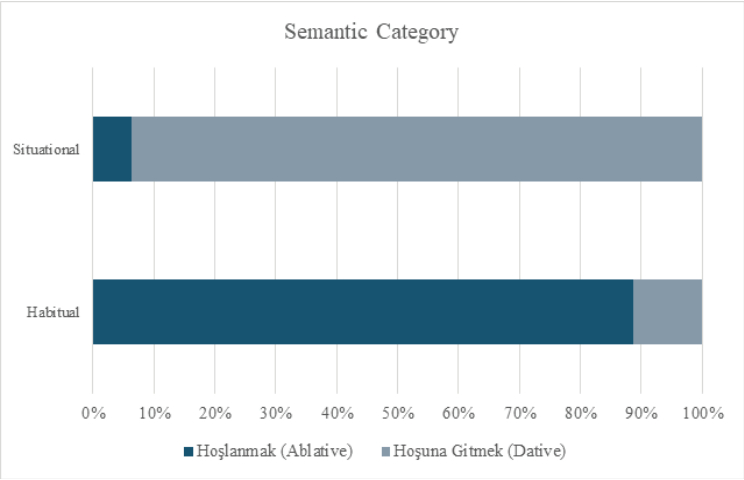


Figure 1 Distribution of the ablative and dative uses of the root hoş-

Analysis and Discussion

Quantitative Analysis

The statistical weight of the collocations provides verification for the hypotheses this study proposed. The LogDice score for *kibir (pride)* (9.43) and habitual infinitives like *okumak (to read) (*7.13) under the ablative frame validates H1. Because the ablative structural frame highlights the person as the durable controller of the psychological state, it attracts lexical items associated with permanent traits or repetitive activities.

On the other hand, the dative’s strong affinity for triggers like tat (taste) (LogDice = 5.48) and fikir (idea) (LogDice = 5.86) confirms H2. This distribution proves that grammar is motivated by meaning. The dative case in Turkish functions as a structural tool for construal. By shifting the stimulus into the prominent nominative subject slot, the language reflects participant affectedness (Butt, 2009). The human experiencer’s grammatical role is not a static fixture; rather, it can be demoted to a recipient position to signal that the human has been internally altered by an external, event, confirming H3 (Payne, 1997).

Qualitative analysis

Four examples with the collocations with the highest frequencies can illustrate the functional distribution.

Millet-imiz	kibir-den	hoşlan-maz.		
nation-1PL.POSS	pride-ABL	get_pleased-PRS.NEG.3SG		
Our nation does not like pride.				
Bu	manzara	hoşu-nuza	gidi-yor	mu?
DEM	view	plea-sure-2PL.POSS.DAT	go-PROG	Q
Do you like this view?				
Cinayet	roman-lar-ı	oku-mak-tan	hoşlan-ır.	
detective	novel-PL-3SG.POSS	read-INF-ABL	get_pleased-PRS.[3SG]	
(S/he) likes reading detective novels.				
Fikri	hoşu-ma	git-ti.		
idea-3SG.POSS	pleasure-1SG.POSS.DAT	go-PST.[3SG]		
I liked his idea.				

Examples 1 and 3 demonstrate how the ablative construction frames the experiencer as a canonical subject. In Example 1, *kibir (pride)* is the permanent object of cultural distaste, while in Example 3, the infinitive clause *okumaktan* (*from reading*) treats the 'liking' as an ongoing, timeless hobby.

In Example 2, the *manzara (view)* acts as an immediate external trigger impacting the senses of the human participants, who are represented in the dative modifier slot (hoşunuza). Similarly, in Example 4 *fikir (idea)* represents the cognitive field.

Conclusion

This study has demonstrated that the argument alternation between the Turkish nominative-ablative (-dan hoşlanmak) and dative-possessive (hoşuna gitmek) constructions represents a systematic divide in conceptual construal. Quantitative and qua-

litative corpus data from MaCoCu v2 and ParlaMint-TR confirm that these frames are functionally specialized: the ablative construction governs the permanent, habitual, and dispositional domain where the human is the canonical subject, while the dative complex predicate governs localized, episodic, and sensory experiences where the human is structurally demoted to a recipient.

References

Barðdal, J., Smitherman, T., Bjarnadóttir, V., Danesi, S., Jenset, G. B., & McGillivray, B. (2012). Reconstructing constructional semantics: The dative subject construction in Old Norse-Icelandic, Latin, Ancient Greek, Old Russian and Old Lithuanian. *Studies in Language*, *36*(3), 511–547.

Butt, M. (2009). Modern approaches to case: An overview. In A. Malchukov & A. Spencer (Eds.), *The Oxford handbook of case* (pp. 27–43). Oxford University Press.

Göksel, A. & Kerslake, C. (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar* (pp. 65-90). Routledge.

Nişanyan, S. (2026). *Nişanyan Sözlük: Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* [Nişanyan Dictionary: Etymology of Contemporary Turkish]. Retrieved June 21, 2026, from https://www.nisanyansozluk.com/kelime/hoş

von Heusinger, K., & Yıldız, H. B. (2025). The Discourse Function of Differential Object Marking in Turkish. *Languages*, *10*(7), 173. https://doi.org/10.3390/languages10070173

Payne, T. E. (1997). Grammatical relations. In *Describing morphosyntax: A guide for field linguists* (pp. 129–168). Cambridge University Press.

SOVYET KÜLTÜR POLİTİKALARI BAĞLAMINDA MEKÂN VE DENETİM: "UZMANLAR EVİ"NİN KIRIM-TATAR EDEBÎ HAYATINA ETKİSİ

Dr. Öğr. Üyesi Fatih EKİCİ*

Özet

Sovyetler Birliği'nde kültür politikaları, edebî ve sanatsal üretimin ideolojik ölçütler doğrultusunda yönlendirilmesinin yanında kültür insanlarının mesleki örgütlenmelerini, maddi imkânlarını ve gündelik yaşam alanlarını da kapsamaktaydı. Bilim, teknik, yönetim ve kültür alanlarında öne çıkan kişilere tahsis edilmek üzere 1930'lu yıllarda inşa edilen "Uzmanlar Evleri", söz konusu politikanın mekânsal araçlarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Bu konut modelinin Kırım'daki örneği olan Akmescit'teki Uzmanlar Evi; Kırım-Tatar yazarlarını, şairlerini, bestecilerini, tiyatro sanatçılarını ve devlet görevlilerini aynı yapı içerisinde bir araya getirmiştir.

Mekânsal yakınlık, edebiyat, müzik ve tiyatro çevreleri arasındaki etkileşimi yoğunlaştırmış; binanın bir edebî muhit niteliği kazanmasına zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte konutların devlet tarafından tahsis edilmesi, söz konusu ayrıcalığı mesleki konum ve siyasal güvenilirlikle bağlantılı hâle getirmiştir. Ümer İpçi'nin tutuklanmasının ardından ailesinin daireden çıkarılması ve yapının diğer sakinleri hakkında ileri sürülen tanıklıklar, mekân çevresinde şekillenen rekabet, statü mücadelesi ve güvensizlik ilişkilerini görünür kılmaktadır. 1937-1938 tasfiyeleriyle başlayan çözülme, savaş yılları ve 18 Mayıs 1944 sürgünüyle birlikte kalıcı hâle gelmiştir.

Şamil Alâdin'in *Ben Çar ve Tanrıyım* adlı eserinde Uzmanlar Evi, kaybedilen aile hayatının, yarım kalan edebî üretimin ve sürgünle koparılan mekânsal aidiyetin simgesi olarak temsil edilmektedir. Binanın cephesine 2012 yılında yerleştirilen hatıra levhası ise yapının Kırım-Tatar kültürel hafızasındaki yerini kamusal alana taşırken, geçmişin hangi isimler ve anlatılar üzerinden temsil edileceğine ilişkin tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede Akmescit'teki Uzmanlar Evi; kültürel etkileşim, patronaj, rekabet, denetim, tasfiye, sürgün ve hafıza süreçlerinin kesiştiği çok katmanlı bir mekân olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kırım-Tatar edebiyatı, Ümer İpçi, Yusuf Bolat, Şamil Alâdin

* Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Erzurum - Türkiye, ORCID: 0000-0003-4500-9853, fatih.ekici@atauni.edu.tr

Space and Control in the Context of Soviet Cultural Policies: The Impact of the "House of Specialists" on Crimean Tatar Literary Life

Abstract

In the Soviet Union, cultural policies encompassed the ideological direction of literary and artistic production as well as the professional organization, material conditions, and everyday living spaces of cultural figures. Constructed during the 1930s for prominent individuals in the fields of science, technology, administration, and culture, the "Houses of Specialists" emerged as spatial instruments of this policy. The House of Specialists in Aqmescit (Simferopol), the Crimean example of this housing model, brought together Crimean Tatar writers, poets, composers, theatre artists, and state officials within the same building.

This spatial proximity intensified interaction among literary, musical, and theatrical circles and contributed to the emergence of the building as a literary milieu. Since the apartments were allocated by the state, however, residence in the building became closely associated with professional status and political reliability. The eviction of Umer Ipchi's family following his arrest, together with later testimonies concerning other residents, reveals the relations of competition, status struggle, and insecurity that developed around the building. The disintegration that began with the purges of 1937–1938 became permanent during the war years and following the deportation of 18 May 1944.

In Şamil Alâdin's *I Am the Tsar and God*, the House of Specialists is represented as a symbol of lost family life, interrupted literary production, and the spatial belonging severed by deportation. The memorial plaque installed on the façade of the building in 2012 brought its place in Crimean Tatar cultural memory into the public sphere, while also generating debates over which individuals and narratives should represent its past. Within this framework, the House of Specialists in Aqmescit is examined as a multilayered space in which cultural interaction, patronage, competition, control, political purges, deportation, and memory intersect.

Keywords: Crimean Tatar literature, Umer Ipchi, Yusuf Bolat, Şamil Alâdin

Giriş: Sovyet Kültür Politikasının Temelleri

Edebiyat ile toplum arasında karşılıklı ve süreklilik gösteren bir etkileşim söz konudur. Bir edebî eser; içinde varlık bulduğu toplumun değerlerini, çatışmalarını ve dönüşümlerini kendisi de o toplumun bir parçası ya da gözlemcisi olan yazarının dokunuşuyla estetik bir düzlemde yeniden üretmekte; toplum da edebiyatın oluşumunu, alımlanmasını ve etkisini belirleyen temel bağlamı meydana getirmektedir. Bu bağlamda tarih boyunca edebiyat, çeşitli dönem ve coğrafyalardaki iktidar temsilcilerinin de ilgi odağı olmakta, onların politik amaçları doğrultusunda zaman zaman suni müdahalelere maruz kalmaktadır.

Kültür ve politika ilişkisi, tarihî süreç boyunca birbirlerinden koparılamaz bir bütünlük arz etmiş olup Rusya'nın ve idare ettiği toplumların XX. yüzyıldaki kaderi bu girift ilişkinin en trajik ve somut örnekleriyle doludur (Volkov, 2010, s. 7). Rusya'da kültür ve politika ilişkisi söz konusu olduğunda akla ilk olarak Sovyetler Birliği dönemi gelse de Sovyetler'deki kültür politikalarının boş bir alanda doğmadığı, Rus toplumunda edebiyatın ve kültürün siyasal işlevinin çok güçlü olduğu; Behramoğlu (2001), Bonamour (2006), Volkov (2010) ve İnanır (2017) gibi isimlerin ortaya koyduğu çalışmalarda kendini göstermektedir. Bunlar; Sovyet döneminin uzun bir edebî-siyasal miras üzerine kurulduğunu, Rusya'da devlet, din, eğitim ve edebiyat ilişkisinin Sovyet öncesi dönemlerde toplumda belirleyici olduğunu ortaya koymaktadır. Bu mirasın üzerine şekillenerek Rusya'da yönetim kadrosu tarafından sistemli ve planlı bir kültür politikasının sıkı bir şekilde uygulandığı esas dönem ise 1917 Ekim Devrimi ile birlikte başlamaktadır.

1917'den sonra kültür alanında ilk büyük kırılma, iktidarın edebiyat ve basın üzerindeki yorum tekelini kurmaya başlamasıdır. Bonamour (2010)'a göre Ekim Devrimi'nden önce kültürel açıdan daha sessiz kalan iktidar, devrimden sonra kültür alanında halka hizmet idealinin başlıca ve giderek tek söz sahibi hâline gelir. 1918'den itibaren muhalif basın yasaklanır, sansür yeniden kurulur, çok sayıda entelektüel göç eder ve 1922'de Lenin etkili gördüğü 160 entelektüeli sürgüne gönderir (ss. 89-90). Bu dönemde yeni kültür kurumları devreye girer: 1917'de Eğitim ve Kültür Komiserliği, 1919'da Devlet Yayınları kurulur. Lunaçarski'nin desteklediği Proletkult, burjuva kültürünün yerine özerk bir "proletarya kültürü" yaratma iddiasındadır (Bonamour, 2010, s. 90). Ancak bu özerklik iddiası daha sonra parti tarafından kabul edilmeyecek, kültür alanının parti çizgisi dışında örgütlenmesine izin verilmeyecektir.

Nitekim Bolşevikler, 1917 Devrimi'nin ardından Rusya'da sadece siyasi ve

ekonomik düzeni dönüştürmekten öte insan doğasını da kökten biçimlendirmeyi amaçlayan geniş kapsamlı bir "kültür mühendisliği" projesini hayata geçirmeyi hedeflemişlerdir. Bu projenin temelinde, Marksist bir bakış açısıyla insan doğasının tarihsel gelişimin bir ürünü olduğu ve uygun çevresel koşullar sağlandığında yeniden inşa edilebileceği inancı yatmaktadır. Dolayısıyla uygun çevresel, ideolojik ve kurumsal şartlar oluşturulduğunda insanın yeniden inşa edilebileceğine inanılmıştır. Bu çerçevede "Yeni Sovyet İnsanı"nın ortaya çıkarılması amacıyla gündelik hayatın hemen her alanının; barınma biçimlerinden beden terbiyesine, çalışma disiplininden günlük alışkanlıklara, eğitimden sanatsal algıya kadar yeniden düzenlenmeye çalışıldığı görülmektedir (Figes, 2018, s. 403). Gürsoy (2018), bu sürecin 1920'lerden itibaren Lenin ve Stalin başta olmak üzere yönetim kadrosunun edebiyata yön verme çabasına dönüştüğünü belirtmektedir. Öyle ki yönetimin etkisini kabul etmeyen yazarlara karşı sansür, eserlerinin toplatılması, tutuklama, kamp, sürgün ve ülkeyi terk etmeye zorlama gibi yıldırma yöntemlerinin ilk andan itibaren uygulandığı görülmektedir (ss. 3-4).

Sovyetler Birliği genelinde ekonomik kalkınmayı amaçlayan ve 1928 yılında başlayıp 1941 Alman işgaline kadar devam eden üç adet beş yıllık ekonomik plan devreye sokulduğu bilinmektedir. Bunlardan bilhassa ülkedeki ağır sanayiyi geliştirme ve tarımda üretimi kolektifleştirme üzerinden ekonomik açıdan başarıya ulaşan Birinci Beş Yıllık Plan sürecinde, Sovyet devleti büyük bir teknik uzman açığı ve kültürel boşlukla karşılaşır (Çelik, 2020, ss. 12-19). Bu süreçte özellikle eğitim ve kültür alanlarında propaganda için çalışacak "uzman kadrolar"ın devlet açısından stratejik hâle geldiği görülür.

1930'ların başı Sovyet kültür politikasında tam bir dönüm noktasıdır. Volkov'a göre Stalin ve Gorki, Sovyet iktidarına sadık bütün yazarları tek bir kültür şemsiyesi altında toplamak istemektedir; bu şemsiye ise sosyalist gerçekçilik olur. Bu yolda Politbüro 23 Nisan 1932'de karar alarak RAPP başta olmak üzere aşırı ortodoks "proleter" kültür örgütlerini tasfiye eder. Bu tasfiye, kültür alanında iki yönlü bir hamledir. Bir yandan radikal proletarya örgütlerinin bağımsız baskısı ortadan kaldırılmakta; diğer yandan yazarlar, ressamlar, mimarlar, sinemacılar, tiyatrocular ve besteciler devletin kontrolündeki meslek birliklerine bağlanmaktadır. Volkov'un belirttiği gibi bu yeni sistem; devletin yüksek tirajlı yeni eser basımı, tatmin edici telif ücretleri, özel yiyecek yardımları, dinlenme mekânları, hastaneler ve ayrıcalıklı yaşam koşullarıyla kültür insanlarını hem ödüllendirmekte hem de merkeze bağımlı kılmaktadır (2010, ss. 110-111). Yani Stalin ile birlikte Sovyet kültür politikası, mutlak itaat ile muazzam

ödüllendirme arasında gidip gelen bir denge üzerine kurulmaktadır.

Söz konusu değerlendirmeler neticesinde "Sovyet kültür politikası" kavramını, sanatın insan doğasını iyileştirme ve toplumu dönüştürme aracı olarak devlet tekeline alınması şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu politika, sanatçının üretim sürecini devletin ideolojik ihtiyaçlarına ve "sosyalist gerçekçilik" öğretisine uydurmasını talep ederken karşılığında ona yüksek ücret, özel yiyecek yardımları ve prestijli bir statü sunan karmaşık bir ayrıcalıklar sistemi sunmaktadır (Volkov, 2010, ss. 111-112). Bu bağlamda toplumu dönüştürme ya da yeniden yapılandırma projelerinin en somut ayağını, yaşam alanının, yani evin dönüşümü oluşturmaktadır. Bolşevikler, özel mülkiyetin ve "burjuva" aile yapısının kökünü kazımak için insanları ortak yaşam alanlarında, yani komünal apartmanlarda (kommunalka) yaşamaya zorlamışlardır (Figes, 2018, s. 402). 1920'lerde konstrüktivist mimarlar, bireyin benlikçi dürtülerini yok edip onu kolektif bir birim hâline getirecek "komün evleri" tasarlamışlardır. Bu radikal projelerde, giysi ve iç çamaşırlarının dahi paylaşıldığı, yemek pişirme ve çocuk bakımının dönüşümlü ekiplerce yapıldığı, uyku alanlarının bile cinsiyete göre ayrıldığı bir yaşam öngörülmüştür (Figes, 2018, s. 402). Figes (2018) bu durumu "Bolşevikler, insanları ortak daireler paylaşmaya zorlayarak, onları temel düşünce ve davranışlarında da komünist yapabileceklerine inanıyorlardı." sözleriyle yorumlamaktadır (s. 402). Nitekim bu durum sadece çoğunluğunu işçi sınıfın oluşturduğu "Yeni Sovyet İnsanı" ile sınırlı kalmayıp onun "doğasını iyileştirmesi" ve "toplumu dönüştürmesi" beklenen yazar, ressam, mimar, sinemacı, tiyatrocu, besteci vb. entelektüel uzman sınıf için de geçerlilik göstermektedir.

Sovyet kültür politikasının kültür insanları üzerindeki etkisi, yalnızca eserlerin ideolojik içeriğinin belirlenmesi, yayın süreçlerinin denetlenmesi ve sanatçıların meslek birlikleri içinde örgütlenmesiyle sınırlı kalmaz. Devletin bilim, sanat ve edebiyat alanlarında kendisine bağlı yeni bir seçkinler zümresi oluşturma politikası, bu kişilerin gündelik yaşam koşullarını ve ikamet ettikleri mekânları da kapsamaktadır. Bu çerçevede konut tahsisi, mesleki başarı ve siyasal güvenilirliğin karşılığında sunulan maddi bir ayrıcalık olmasının yanı sıra kültür insanlarını belirli merkezlerde toplayan, aralarındaki ilişkileri yoğunlaştıran ve statülerini görünür hâle getiren bir yönetim aracına dönüşmektedir. Sovyetler Birliği'nin çeşitli şehirlerinde 1930'lu yıllarda inşa edilen "Uzmanlar Evi" adlı yapılar, söz konusu politikanın mimari karşılıklarından birini oluşturmaktadır.

Sovyet Kültür Politikalarının Mekânsal Bir Aracı Olarak "Uzmanlar Evi"

Rusçası "Дом специалистов" [Dom spetsialistov] olan ve Türkçeye "Uzmanlar Evi" ya da "Uzmanlar Apartmanı" şeklinde çevrilebilecek ifadeyle Sovyetler Birliği'nde özellikle 1930'lu yıllarda ortaya çıkan özel bir konut modeli tanımlanmaktadır. Bunlar sıradan işçi konutlarından farklı olarak yeni Sovyet toplumunu dönüştürecek başlıca aktörler kabul edilen yazarlar, sanatçılar, akademisyenler ile birlikte mühendisler, doktorlar, partiye bağlı teknik uzmanlar için tahsis edilen yapılardır. Bu yapıların ortaya çıkışı doğrudan Sovyet modernleşme ve sanayileşme politikalarıyla bağlantılıdır.

Figes'in ifadesiyle Sovyet yöneticileri "şehirleri, kitlelerin davranışlarını ve düşüncelerini düzenleyecek geniş bir laboratuvar olarak düşündüler; bireylerin benlikçi dürtülerinin, tek bir kolektif beden ya da bir makine gibi işlemek üzere yeniden biçimlendirilebileceği, tamamen kontrol altında olan bir çevre." olarak kabul ettiler (2018, s. 403). Bu düşünceyle kurulan büyük şehirlerde ve yeni Sovyet merkezlerinde söz konusu bu çevre, yeni mimari yapıların içerisinde varlık buldu. Bu yapılardan en önemlisi ise uzmanlara ayrıcalıklı yaşam alanlarının sağlanması yoluyla kültürel elitin kontrollü biçimde bir arada tutulduğu adeta bir örgütlenme ve denetim mekânı olan "Uzmanlar Evi" oldu.

Uzmanlar Evi adlı konut modelleri; aynı dönemlerde yaygınlaşan "Sanat Evi"/ "Yaratıcılık Evi" (Дом творчества) [Dom tvorçestva]* adlı yazar, ressam, besteci, tiyatrocu ve sinemacı gibi profesyonel sanatçıların şehirden uzaklaşıp tamamen üretmeye odaklanabilmeleri için doğa içinde kurulmuş özel rezidanslar ve dinlenme evleri ile işçiler vd. toplumsal grup temsilcileri için 1920'den itibaren açılmaya başlanan kısa süreli tatil/tedavi mekânları olan sanatoryumlardan farklı olarak yazarlar, sanatçılar, akademisyenler ile birlikte mühendisler, doktorlar, partiye bağlı teknik uzmanlar için ortak olarak tahsis edilen sürekli ikamet adresi konumunda, bir çeşit lojman statüsündeydi.

Söz konusu bu yüksek konforlu apartman binaları, ilk olarak SSCB Halk Komiserleri Konseyi ve Tüm Birlik Komünist Partisi (Bolşevikler) Merkez Komitesi'nin 23 Mart 1932'de kabul ettiği "Uzmanlar için Evlerin İnşası" kararıyla birlikte inşa edilmeye başlanır (SSCB Halk Komiserleri Konseyi, 1932). İlgili kararnamenin ikinci maddesinde, bu konutların o dönem için oldukça lüks sayılabilecek şekilde üç dört

* Bu yapıların Sovyet dönemindeki en meşhur örneği olan ve "Yazarlar Kasabası" olarak da bilinen Peredelkino hakkında detaylı bilgi için bkz.: Tetik, K. (2023). Rus Edebiyat Tarihinde Yazarlar Kasabası Peredelkino. *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(2), 317-349. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1308460

odalı ve her dairede mutfak, banyo ve tuvalet bulunacak şekilde yapılması emredilmiştir. Konutların özellikleri arasında merkezî ısıtma, ortak yemekhane, kütüphane, kreş, kulüp salonu, toplantı alanları ile bazen ortak çamaşırhane ve kantin gibi genel alanların olduğu da bilinmektedir.

SSCB Halk Komiserleri Konseyi (1932) kararnamesinin ilk maddesinde ise SSCB bünyesindeki 64 farklı şehir adı verilerek bu şehirlerin her birinde farklı sayı ve kapasitelerde olacak şekilde toplamda 100 ev ve bunların içerisinde yer alacak 11400 dairenin 1932 baharından başlanarak iki yıl içerisinde tamamlanması emri verilmektedir. Söz konusu emrin tüm birlik bünyesinde eksiksiz şekilde yerine getirilip getirilmediği net olarak bilinmemekle birlikte bugün St. Petersburg, Vitebsk, Smolensk, Ufa, Samara, Taşkent ve Akmescit (Simferopol) gibi şehirlerde söz konusu bu yapıların farklı amaçlarla hâlen kullanımda oldukları ve bazılarının turistik olarak değerlendirildiği bilinmektedir.

Sovyetler Birliği'ndeki farklı bölgeler arasında Kırım, coğrafi konumu ve doğal güzellikleri nedeniyle esasen SSCB'nin ilk yıllarından itibaren çeşitli sanatoryumların vazgeçilmez merkezi olmuştur. Deniz kenarında açılan birçok sanatoryumun yanında 1925'te SSCB'de (hatta dünyada) açılan ilk "Yaratıcılık Evi" de şair Maximilian Voloshin'in bağışladığı daça ile Kırım'da yer almaktadır (Kilesso, 1983). Sovyetler Birliği'nin farklı şehirlerinde inşa edilen Uzmanlar Evleri, bulundukları bölgenin idarî, bilimsel ve kültürel yapısına bağlı olarak farklı meslek gruplarını bir araya getirmiştir. Bu konut modelinin Kırım'daki örneği ise Akmescit'te (Simferopol), Jukovskiy Caddesi ile Samokiş Caddesi'nin kesişiminde bulunan yapıdır. Kırım Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'nin önde gelen devlet görevlileriyle bilim, edebiyat, müzik ve sahne sanatları temsilcilerinin ikamet ettiği bu bina, özellikle çok sayıda Kırım-Tatar kültür insanını aynı çatı altında toplaması bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır.

Akmescit'teki "Uzmanlar Evi": Yapı, Sakinler ve Kültürel Çevre

Sovyetler Birliği genelinde yürürlüğe konulan Uzmanlar Evi programının Kırım'daki karşılığı, Akmescit'te inşa edilen elli daireli konut yapısıdır. 23 Mart 1932 tarihli Halk Komiserleri Konseyi kararında, uzmanların, bilim insanlarının, mühendislerin ve teknisyenlerin barınma koşullarını iyileştirmek amacıyla iki yıl içinde yapılması öngörülen yapılar arasında Akmescit'e de yer verilmiş ve şehirde elli daireli bir Uzmanlar Evi'nin inşa edilmesi kararlaştırılmıştır. Aynı kararda, bu yapılardaki dairelerin eşit sayıda üç ve dört odalı olması; her dairede mutfak, banyo ve tuvalet

bulunması öngörülmüştür (SSCB Halk Komiserleri Konseyi, 1932).

Kararın Kırım'daki uygulama süreci aynı yıl başlamıştır. Kırım Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Halk Komiserleri Konseyi, 1932'de Kırım Halk Komiserliği tarafından hazırlanan projeyi onaylamış; yapı malzemelerinin vakit kaybetmeden hazırlanmasını ve inşaatın öncelikli yatırımlar arasına alınmasını istemiştir. İlk plana göre temel çalışmaların 1932'de, yapının tamamının ise 1933'te bitirilmesi öngörülmekteydi. Bununla birlikte inşaatın planlanan sürede tamamlanamadığı anlaşılmaktadır. Akmescit Şehir Sovyetinin 1935 yılı imar ve konut programında, elli daireli yapının tamamlanması için 1.200.000 ruble ayrıldığı ve bitiş tarihi olarak 7 Kasım 1935'in belirlendiği görülmektedir. Buna karşılık dönemin basınında yayımlanan haberler, inşaatın 1936 yılının ilkbaharında hâlâ son aşamada bulunduğunu göstermektedir (Gavrilyuk, 2022, ss. 7, 14, 17). Bu nedenle yapının kaynaklarda genellikle 1935 tarihli olarak gösterilmesine rağmen, son inşaat ve tamamlama çalışmalarının 1936'ya kadar devam etmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Akmescit'in tarihî merkezinde, Jukovskiy Caddesi 20 numarada ve Samokiş Caddesi'yle kesişen köşe parselde bulunan yapı, mimar Pavel Konstantinoviç Krjijanovskiy'in projesine göre tasarlanmıştır. Bina, 1930'larda Sovyetler Birliği'nin çeşitli şehirlerinde inşa edilen ve Rusçada "de-es" kısaltmasıyla anılan "uzman evleri" kategorisine dâhildir. Yapının cephesinde bu konut türünü gösteren "ДС" harfleri de bulunmaktadır. Dönemin standart konutlarından farklı olarak bireysel bir özel proje temelinde hazırlanan binada, daha elverişli ve konforlu bir planlama anlayışı benimsenmiştir (Abdulvapov, 2018, s. 354). Mimari açıdan genellikle konstrüktivist çizgi içinde değerlendirilen yapının cephe düzeninde neoklasik ve geleneksel Rus mimarisini hatırlatan unsurlar da bulunmaktadır. Bu özellikleriyle bina, dönemin işlevsel Sovyet konut anlayışı ile 1930'ların ortalarından itibaren belirginleşen daha temsilî mimari eğilimlerin kesiştiği örneklerden biridir (Kilesso, 1983).

Akmescit Uzmanlar Evi, sadece daha iyi koşullara sahip elli daireli bir konut olarak tasarlanmamıştır. Binanın sakinlerinin bilim, mimari, tıp, kamu yönetimi, edebiyat, müzik ve sahne sanatları alanlarında öne çıkan kişilerden seçilmesi, yapıya belirgin bir toplumsal ve sembolik işlev kazandırmıştır (Abdulvapov, 2018, s. 354). Böylece konut, Sovyet yönetiminin ihtiyaç duyduğu uzmanları ödüllendiren ve onların statülerini görünür kılan bir yerleşim alanı olmasının yanında, Kırım'ın idarî ve kültürel seçkinlerini aynı yapı içinde bir araya getiren merkezlerden biri hâline gelmiştir.

Akmescit'teki Uzmanlar Evi'nin toplumsal ve kültürel işlevi, binada ikamet eden kişilerin mesleki profilleri üzerinden daha açık biçimde anlaşılmaktadır. Yapının 1930'ların ikinci yarısındaki sakinleri arasında mimar, bilim insanı ve Kırım araştırmacısı Pavel İvanoviç Hollandskiy, ressam Yakov Birzgal ve tıp profesörü Nikolay Balaban gibi farklı uzmanlık alanlarında tanınan kişiler bulunmaktaydı. Bu durum, binanın belirli bir meslek grubuna özgü olmadığını; bilimsel, teknik, idarî ve kültürel seçkinlerin bir araya getirildiği karma bir yerleşim alanı niteliği taşıdığını göstermektedir (Abdulvapov, 2018, s. 354).

Yapının Kırım-Tatar kültür tarihi bakımından önemi ise çok sayıda edebiyatçı, besteci, tiyatro sanatçısı ve devlet görevlisinin burada ikamet etmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Uzmanlar Evi'yle ilişkili Kırım-Tatar sakinleri arasında yazar ve şairlerden Ümer İpçi, Şamil Alâdin, Yusuf Bolat ve Maksut Süleyman; bestecilerden Asan Refatov, Yaya Şerfedinov ve İlyas Bahşış; tiyatro sanatçılarından Server ve Nuriye Cetereler ile Kırım Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Yüksek Mahkemesi başkan yardımcısı Gani Hayredinov sayılmaktadır (Abdulvapov, 2018, ss. 354-365). Mevcut bilgiler bu isimlerle sınırlı olmakla birlikte, yapıda yaşayan Kırım-Tatar aydınlarının tamamının tespit edilmiş olduğunu söylemek mümkün değildir.

Söz konusu sakinlerin önemli bir bölümü, sadece kendi sanat alanlarında eser veren kişiler olmalarının yanında, Kırım'ın resmî kültür kurumlarında yönetici veya temsilci konumunda bulunan isimlerdir. Ümer İpçi; yazarlığının yanı sıra şair, çevirmen, oyuncu, tiyatro yönetmeni ve rejisör olarak çalışmış; Kırım Devlet Tatar Dram Tiyatrosunun yöneticiliğini yürütmüş ve *Yaŋı Dünya* gazetesinin faaliyetlerine katılmıştır. Kırım-Tatar dili ve edebiyatının geliştirilmesiyle Latin alfabesine geçiş gibi dönemin temel kültür meselelerinin ele alındığı bilimsel toplantılarda da etkin rol üstlenmiştir (Abdulvapov, 2018, s. 355). Şamil Alâdin, 1936'da *Yaŋı Dünya* gazetesinin editör yardımcılığına getirilmiş, 1937'de Sovyetler Birliği Yazarlar Birliğine kabul edilmiş ve 1939'da Kırım Yazarlar Birliği yönetim kurulu başkanlığına seçilmiştir. Yusuf Bolat da 1937'de Sovyetler Birliği Yazarlar Birliğine üye olmuş; 1937-1939 yılları arasında Kırım Yazarlar Birliğinin sorumlu sekreterliğini, 1939-1941 yıllarında ise *Sovet Edebiyatı* dergisinin editörlüğünü yürütmüştür. Maksut Süleyman ise *Yaş Leninciler* ve *Sovet Edebiyatı* dergilerinde sorumlu sekreter olarak çalışmıştır (Abdulvapov, 2018, ss. 356-359). Böylece Uzmanlar Evi'nde ikamet eden edebiyatçıların dönemin başlıca edebiyat, basın ve meslek örgütlerinde merkezî görevler üstlendikleri görülmektedir.

Binanın kültürel bileşimi edebiyatla sınırlı değildir. Burada yaşayan besteciler ve tiyatro sanatçıları, Kırım-Tatar sahne sanatlarıyla edebî üretim arasındaki ilişkinin kurulmasında etkili olmuşlardır. Asan Refatov, Yusuf Bolat'ın *Toy Devam Ete* adlı eseri için Yaya Şerfedinov'la birlikte müzik bestelemiş; Yaya Şerfedinov ve İlyas Bahşış da Bolat'ın *Arzı Kız* başta olmak üzere çeşitli tiyatro eserlerinin müzikal düzenlemelerinde görev almıştır. Server ve Nuriye Cetereler ise Kırım Devlet Tatar Dram Tiyatrosunda oyuncu, yönetmen ve koreograf olarak Kırım-Tatar oyunlarının sahneye taşınmasına katkıda bulunmuşlardır (Abdulvapov, 2018, ss. 360-365). Dolayısıyla Uzmanlar Evi'nin sakinleri arasında edebiyat, müzik ve tiyatro alanlarını birbirine bağlayan çok yönlü bir mesleki ilişkiler ağı bulunduğunu söylemek mümkündür.

Bu ilişkiler ağının en dikkat çekici örneklerinden biri, Şamil Alâdin, Yusuf Bolat ve Maksut Süleyman'a aynı yapı içerisinde ortak bir daire tahsis edilmiş olmasıdır. Alâdin'in 1939'da Kırım'a dönmesinin ardından üç edebiyatçının aynı daireyi paylaşması, ilk bakışta Kırım-Tatar edebî çevresindeki kurumsal yakınlığın gündelik yaşam düzeyinde de karşılık bulduğunu göstermektedir (Abdulvapov, 2018, s. 358). Aynı binada yaşayan yazar, besteci ve tiyatro sanatçılarının ortak yayınlar, sahne eserleri ve kültür kurumları çevresinde yürüttükleri faaliyetler dikkate alındığında Uzmanlar Evi, seçkin kişilerin barındığı bir konut olmanın yanında farklı sanat dalları arasındaki etkileşimi mümkün kılan bir kültürel temas noktası olarak da değerlendirilebilir.

Bir Edebî Muhit Olarak Akmescit'teki "Uzmanlar Evi": Etkileşim, Rekabet ve Denetim

Akmescit'teki Uzmanlar Evi'nin aynı dönemde edebiyatçıları, bestecileri, tiyatro sanatçılarını ve kültür kurumlarında görev üstlenen yöneticileri bir araya getirmesi, yapının sıradan bir ikamet alanının ötesinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Burada oluşan edebî muhit, yalnızca aynı meslek çevresine mensup kişilerin mekânsal yakınlığından doğmamış; sakinlerin gazeteler, dergiler, tiyatrolar, radyo, meslek birlikleri ve eğitim kurumları aracılığıyla kurdukları ilişkiler tarafından da biçimlendirilmiştir. Bu bakımdan Uzmanlar Evi, Kırım-Tatar kültür hayatının farklı kurumlarını birbirine bağlayan ilişkiler ağının gündelik yaşam alanındaki karşılığı olarak görülebilir.

Bu ilişkiler ağının varlığını gösteren en somut bilgilerden biri Ümer İpçi'nin ailesine ilişkin tanıklıklardır. İpçi'nin oğlu Yakup İpçi'nin aktardığına göre aileyi Uzmanlar Evi'ndeki dairelerinde dönemin çok sayıda tanınmış ismi ziyaret etmekteydi. Bu kişiler arasında Kırım Merkez Yürütme Komitesi Başkanı İlyas Tarhan, eski eği-

tim halk komiseri M. Nedim, şair ve yazarlar Eşref Şemizâde, Irgat Kadir ve Rüstem Tınçerov ile aynı binada yaşayan besteciler Asan Refatov ve Yaya Şerfedinov bulunmaktaydı. Dolayısıyla İpçi'nin dairesi, idarî seçkinler ile edebiyat ve müzik çevrelerinin buluştuğu gayriresmî bir temas noktası niteliğindeydi (Abdulvapov, 2018, s. 356).

Uzmanlar Evi'nde oluşan kültürel çevrenin bir başka özelliği, edebiyat, müzik ve tiyatro alanları arasındaki geçişkenliktir. Aynı binada yaşayan isimler yalnızca komşuluk ilişkisi içinde bulunmamış, ortak eser ve sahne çalışmaları çevresinde de bir araya gelmiştir. Asan Refatov ile Yaya Şerfedinov'un Yusuf Bolat'ın *Toy Devam Ete* adlı eseri üzerinde birlikte çalışmaları; Şerfedinov ile İlyas Bahşış'ın Bolat'ın *Arzı Kız* ve diğer sahne eserleri için müzik hazırlamaları, bu çok yönlü etkileşimin örneklerindendir. Refatov'un tutuklanmasından önce üzerinde çalıştığı *Arzı Kız* operasının tamamlanamaması ise siyasal baskının sanatçıların bireysel hayatlarıyla birlikte ortak üretim süreçlerini de doğrudan kesintiye uğrattığını göstermektedir (Abdulvapov, 2018, ss. 360-364). Refatov'un 1937'de Uzmanlar Evi'ndeki 5 numaralı dairesinde aranarak tutuklanması ve eserlerine el konulması, kültürel üretim ile siyasal müdahalenin aynı mekân içinde kesiştiği en belirgin olaylardan biridir.

Şamil Alâdin, Yusuf Bolat ve Maksut Süleyman'ın 1939'da aynı daireye yerleştirilmesi de mekânsal yakınlık ile edebî üretim arasındaki ilişki bakımından önemlidir. Üç ismin aynı dönemde edebiyat, basın ve Yazarlar Birliği çevresinde etkin olması, ortak ikamet alanını yalnızca gündelik ihtiyaçların paylaşıldığı bir konut olmaktan çıkarmaktadır. Yapının sakinlerinin mesleki faaliyetlerinden hareketle Uzmanlar Evi'ni yeni şiirlerin, öykülerin, tiyatro eserlerinin, şarkıların ve düşüncelerin üretildiği canlı bir kültür alanı olarak nitelendirmek pek tabiidir. Bununla birlikte, bu yöndeki yorumların doğrudan eser taslakları, mektuplar veya hatıralarla ayrıntılı biçimde belgelendirilmesine de ihtiyaç vardır.

Tabii ki Uzmanlar Evi çevresindeki ilişkileri yalnızca dayanışma ve ortak üretim kavramlarıyla açıklamak doğru olmayacaktır. Sovyet şartlarında iyi planlanmış, müstakil mutfak ve banyoya sahip bir dairenin tahsis edilmesi, sakinlerine maddi rahatlığın yanında mesleki tanınmışlık ve toplumsal itibar da sağlıyordu. Bu nedenle binada ikamet etmek, kültür alanındaki konumun görünür göstergelerinden biri hâline gelmişti. Konut tahsisinin devlet kurumları tarafından gerçekleştirilmesi ise söz konusu imkânın kişisel mülkiyetten ziyade mesleki ve siyasal statüye bağlı olduğu anlamına gelmekteydi. Böyle bir düzende daire, sadece bir yaşam alanı olmanın ötesinde, kültür alanındaki konum mücadelesinin de değerli unsurlarından biriydi.

Bu doğrultuda Ümer İpçi'nin tutuklanmasının ardından ailesinin evden çıkarılması, Uzmanlar Evi'ndeki ayrıcalıkların ne derece kırılgan olduğunu ortaya koymaktadır. İpçi 22 Ekim 1937'de tutuklanmış, 1938'de çalışma kampına mahkûm edilmiş ve kendisine ait mallara el konulmuştur. Soruşturma henüz tamamlanmadan hamile eşi Fatma İpçi ile çocuklarının daireden çıkarılması, konut hakkının aileye ait kalıcı bir hak olamadığını, yazarın siyasal ve kurumsal statüsüne bağlı koşullu bir tahsis olarak görüldüğünü göstermektedir (Abdulvapov, 2018, ss. 355-356). Böylece sistemin kültür insanlarını ödüllendirmek için kullandığı konut, aynı kişinin "halk düşmanı" olarak damgalanması hâlinde cezalandırma ve dışlama aracına dönüşebilmekteydi.

İpçi ailesinin tahliyesiyle ilgili olarak Osman Paşayev'in 2025'te yayımlanan gazete köşe yazısı, resmî tahsis sürecinin arkasında edebî çevre içindeki kişisel rekabetlerin de bulunduğunu ileri sürmektedir. Paşayev, Ümer İpçi'nin çocukları Yakup ve Leyla İpçi'nin anlattıklarına dayanarak Şamil Alâdin'in aileye daireyi boşaltması yönünde baskı yaptığını; ayrıca Alâdin ile dayısı Yusuf Bolat arasında söz konusu daireyi elde etmek için bir mücadele yaşandığını belirtmektedir. Paşayev, Eşref Şemizâde'nin oğlu Aydın Şemizâde ile gerçekleştirdiği özel yazışmaların da bu iddiayı desteklediğini ifade etmektedir (Paşayev, 2025). Abdulvapov (2018)'un çalışmasında İpçi ailesinin daireden çıkarıldığı ve daha sonraki dönemde Şamil Alâdin, Yusuf Bolat ve Maksut Süleyman'ın ortak bir daireye yerleştirildiği doğrulanmakla birlikte, tahliyenin Alâdin veya Bolat'ın müdahalesiyle gerçekleştiği iddiasının aile tanıklıklarına ve özel yazışmalara dayandığı görülmektedir. Bu sebeple ilgili iddiaların resmî arşiv belgeleri ya da başka somut belgelerle kanıtlanana kadar kesinleştirilmiş bir olay olarak ele alınması doğru olmayacaktır. Bununla birlikte bu tanıklıklar, Uzmanlar Evi'nde oluşan edebî muhitin yalnızca dayanışmadan ibaret olmadığını; konut, görev, yayın imkânı ve kurumsal itibar çevresinde rekabetlerin de gelişebildiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Bu olay aynı zamanda siyasal iktidarın edebî muhit içindeki ilişkilere nasıl nüfuz edebildiğini de ortaya koymaktadır. Bir yazarın tutuklanması yalnızca onun kültür alanından uzaklaştırılması anlamına gelmemiş; geride bıraktığı görevlerin, yayın imkânlarının ve konutun yeniden dağıtılmasına da yol açmıştır. Böylece siyasal tasfiye, kültür alanındaki mevcut konumları boşaltırken başka kişilerin yükselmesine veya yeni imkânlar elde etmesine zemin hazırlayabilmiştir. Bu durum, tabii ki edebiyatçılar arasındaki rekabetin doğrudan tasfiyelere sebep olduğunu kanıtlamaz. Ancak baskı düzeninin; kişisel ve mesleki ilişkileri dönüştüren, güvensizliği artıran ve çıkar

çatışmalarını keskinleştiren bir ortam meydana getirdiğini düşündürmektedir.

Uzmanlar Evi'nin bir gözetleme mekânı olarak değerlendirilmesi de benzer bir ihtiyat gerektirmektedir. Abdullayeva, seçkin bilim ve kültür insanlarının aynı binada toplanmasının NKVD'nin sakinleri izlemesini, telefonlarını dinlemesini, komşuları birbirleri hakkında bilgi vermeye yöneltmesini ve gerektiğinde toplu biçimde tasfiye etmesini kolaylaştırdığını ileri sürmektedir (Abdullayeva, 2025). Bununla birlikte binanın özel olarak gözetim amacıyla kurulduğunu gösteren bir proje belgesi veya doğrudan NKVD talimatı henüz ortaya konulmuş değildir. Bu nedenle ilgili yapı, doğrudan bir gözetim tesisi olmaktan ziyade sakinlerin ilişkilerini ve gündelik hayatlarını devlet açısından daha görünür ve denetlenebilir hâle getiren bir mekân olarak tanımlanmalıdır.

Denetimin yalnızca dışarıdan gerçekleştirilen izleme ve müdahaleyle sınırlı olmadığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Asan Refatov'un evinde yapılan arama, eserlerine el konulması ve tutuklanması; Ümer İpçi'nin ailesinin tahliye edilmesi; başka sakinlerin gece baskınlarıyla götürülmesi gibi olayların aynı binada yaşamaya devam eden kişiler üzerinde güçlü bir korku ve belirsizlik ortamı doğurma ihtimali güç değildir. Bir komşunun tutuklanmasından sonra dairesinin mühürlenmesi veya başka birine tahsis edilmesi, sistemin hem kişiyi hem de ona ait mekânsal izleri kısa sürede ortadan kaldırabileceğini göstermektedir. Bu bakımdan Uzmanlar Evi'ndeki denetim, yalnızca fiilî gözetim ihtimalinden kaynaklı olmayıp, ayrıcalıkların geri alınabilirliğinin sakinler tarafından bilinmesinden de kaynaklanmaktaydı. Yani bir nevi özdenetim doğurmaktaydı.

1937-1938 tasfiyeleri, söz konusu edebî ve kültürel muhitin yapısında temel bir kırılma meydana getirmiştir. Uzmanlar Evi'nde ikamet eden Ümer İpçi ve Asan Refatov'un tutuklanmaları; Refatov'un idam edilmesi, İpçi'nin uzun süreli kamp cezasına mahkûm edilmesi ve ailesinden koparılması, binada oluşan ilişkiler ağının bazı merkezî isimlerini ortadan kaldırmıştır. Aynı dönemde Kırım'ın başka kültür ve bilim insanlarının da tasfiye edilmesi, ortak üretimi besleyen kurumsal ve kişisel bağları zayıflatmıştır. Bundan sonra binaya yeni sakinlerin yerleştirilmesi, fiziksel mekânın devamlılığını sağlasa da önceki edebî muhitin kesintisiz biçimde sürdüğü anlamına gelmemektedir.

Tasfiye ve Sürgünden Hafıza Mekânına Akmescit "Uzmanlar Evi"

1937-1938 yıllarında yürütülen tasfiyeler, Akmescit'teki Uzmanlar Evi çevre-

sinde oluşan edebî ve kültürel muhitin sürekliliğini kesintiye uğratan ilk büyük kırılmayı meydana getirmiştir. Ümer İpçi'nin tutuklanması ve ailesinin binadaki daireden çıkarılması, Asan Refatov'un evinde arama yapılarak gözaltına alınması ve ardından idam edilmesi, yapının sakinlerine sunduğu ayrıcalıkların siyasal güvenilirliğe bağlı ve geri alınabilir olduğunu açık biçimde göstermiştir. Savaş yıllarında bazı sakinlerin cepheye gitmesi, bazılarının Kırım dışında görevlendirilmesi ve 18 Mayıs 1944'te Kırım Tatarlarının topluca sürgün edilmesiyle bu çözülme tamamlanmıştır. Böylece bina fiziksel varlığını korumakla birlikte kendisini Kırım-Tatar edebî ve kültürel muhiti hâline getiren ilişkiler ağını kaybetmiştir.

Binanın sakinlerinin savaş ve sürgün yıllarındaki akıbetleri, söz konusu kopuşun boyutlarını somutlaştırmaktadır. Maksut Süleyman 1939'dan itibaren yaşadığı Uzmanlar Evi'nden cepheye gitmiş ve buraya bir daha dönememiştir. Yaya Şerfedinov'un ailesi 18 Mayıs 1944'te doğrudan bu binadaki dairesinden sürgüne gönderilmiş; İlyas Bahşış'ın eşi ve çocukları da aynı süreçte Özbekistan'a sürülmüştür. Yusuf Bolat ve Şamil Alâdin ise sürgün sırasında görevleri nedeniyle Akmescit dışında bulunduklarından, şehre döndüklerinde ailelerini ve kendilerine tahsis edilmiş yaşam alanlarını yerinde bulamamışlardır (Abdulvapov, 2018, ss. 357-365).

Bu gelişmeler, Uzmanlar Evi'nin anlamında köklü bir değişime yol açmıştır. Başlangıçta mesleki başarıyı ve devlet tarafından tanınmayı temsil eden ayrıcalıklı bir konut; kısa süre içinde tutuklamaların, tahliyelerin ve boşalan dairelerin yeniden tahsis edilmesinin yaşandığı bir mekâna dönüşmüştür. 1944 sürgünüyle birlikte yapı, sakinlerinin barınma haklarının yanı sıra kişisel eşyalarını, aile hayatlarını ve kültürel çevrelerini de kaybettikleri bir mülksüzleştirme alanı niteliği kazanmıştır. Bu nedenle sürgün sonrasında Uzmanlar Evi, geride bırakılmış bir konut olmanın ötesinde, dağıtılan bir edebî muhitin ve kesintiye uğratılan kültürel belleğin maddi kalıntısı olarak değerlendirilmelidir.

Uzmanlar Evi'nin "kayıp ev" ve "hafıza mekânı" olarak kazandığı anlam, Şamil Alâdin'in otobiyografik unsurlar taşıyan *Ben Çar ve Tanrıyım*[*] adlı eserinde edebî bir karşılık bulmuştur. Yazarın Kırım'a dönüşünün ardından yayımladığı eser, İkinci Dünya Savaşı ve sürgün sonrasında karşılaştığı yıkımı kişisel tecrübeleriyle birleştirerek anlatmaktadır. Eserin başındaki tanıtımda da anlatının, yazarın inandığı

* Şamil Alâdin, 1994'te kaleme aldığı otobiyografik özellikteki "Я — ваш царь и бог" adlı eserinde 1944 sürgünü sonrasında yaşadıklarını anlatmaktadır. Eserin adı Türkçeye *Ben Sizin Çarınız ve Tanrınızım* biçiminde çevrilerek de kullanılmakla birlikte, Nermin Taşer'in çevirisinde *Teselli* kitabı içinde "Ben Çar ve Tanrıyım" başlığıyla yayımlanmıştır.

ve desteklediği siyasal düzenin sadece kendisi için değil, bütün Kırım-Tatar halkı için felaketle sonuçlanmasından doğan hayal kırıklığı üzerine kurulduğu belirtilmektedir (Alâdin, 2020, s. 12).

Eserde anlatıcı, 14 Kasım 1945'te Akmescit istasyonuna indiğini ve yaşadığı eve ulaşmak üzere şehir merkezine doğru yürüdüğünü anlatır. Ancak karşılaştığı şehir, hatırladığı Akmescit'ten farklıdır: Sokaklarda tek bir Kırım Tatarına rastlanmamakta, Kırım-Tatar tarihinin önde gelen isimlerini taşıyan sokakların tabelaları kaldırılmış bulunmaktadır. Anlatıcının fiziksel olarak tanıdığı fakat insanî ve kültürel dokusu değiştirilmiş bu şehirde ilerleyişi, sürgünün sadece nüfusu yerinden etmediğini; Kırım-Tatar varlığına ait adları, işaretleri ve kamusal hafızayı da silmeye yöneldiğini göstermektedir (Alâdin, 2020, ss. 102-104). Anlatıcının Uzmanlar Evi'ne ulaşması, eserdeki mekânsal ve duygusal kırılmanın merkezini oluşturur. Taş duvarların arkasındaki büyük gri binayı gördüğünde "evim" olarak tanımladığı yapıyı hemen tanır; dairesinin üçüncü katta olduğunu ve eşi Fatma ile burada çok kısa süre yaşayabildiğini hatırlar. Aynı hatırlama içinde Kırım Yazarlar Birliği başkanlığına seçildiği, gelecek için büyük edebî tasarılar kurduğu ve savaş başlayınca bunların tamamını geride bırakmak zorunda kaldığı yıllara dönülür (Alâdin, 2020, s. 104). Böylece bina, anlatıda aile hayatının yanı sıra savaşın kesintiye uğrattığı edebî üretimin ve mesleki gelecek tasavvurunun da mekânına dönüşür.

Binaya giren anlatıcı, önce besteci Yaya Şerfedinov'un dairesinin kapısını açık görür; fakat içeriden gelen sesin eski komşusuna ait olmadığını fark eder. Kendi dairesinin bulunduğu üçüncü kata çıktığında ise eşiyle birlikte deri kapladıkları ve üzerine bizzat "9" rakamını yerleştirdiği kapıyı bulur. Bu ayrıntılar, evin anlatıcının belleğindeki yerini somut nesneler üzerinden kurmaktadır. Ancak kapıyı açan kişi, Şehir Yönetim Kurulunca verilen yazılı bir emirle dairenin kendisine tahsis edildiğini söyleyerek burada artık kendi ailesinin yaşadığını belirtir (Alâdin, 2020, ss. 106-107). Bu karşılaşmada dikkat çekici olan, anlatıcının mekâna ilişkin kişisel aidiyeti ile yeni sakinin devlet tarafından verilmiş tahsis belgesine dayanan hukuki konumu arasındaki çatışmadır. Anlatıcı için daire; aile hayatının, emeğin, hatıraların ve yarım bırakılan edebî çalışmaların saklandığı "kendi evi"dir. Yeni sakin açısından ise devletin yeniden dağıttığı bir konut birimidir. Bu bakımdan eser, sürgünün yarattığı mülksüzleşmeyi evden çıkarılma olgusunun ötesinde ele alarak kişisel aidiyetin bürokratik bir kararla geçersiz hâle getirilmesini görünür kılmaktadır.

Anlatıcının daireye girdiğinde karşılaştığı manzara, özel hayatın ve edebî ha-

fızanın nasıl parçalandığını daha da belirginleştirir. Kendisine ve eşine ait mobilyaların, giysilerin ve eşyaların bir bölümü hâlâ yerindedir; buna karşılık savaştan önce üzerinde çalıştığı el yazmalarını bıraktığı çekmece artık gündelik mutfak eşyalarıyla doldurulmuştur. Yarım kalan piyes tasarısı ve el yazmalarıyla ilgili hatırlamalar, evin aynı zamanda yazarın çalışma mekânı olduğunu göstermektedir (Alâdin, 2020, ss. 109-110). Kişisel arşivin kaybı, bu noktada ferdî boyutu aşarak Kırım-Tatar edebî üretiminin maddi izlerinin ortadan kaldırılması anlamını kazanmaktadır.

Binanın eski bekçisinden eşinin ve çocuğunun diğer Kırım Tatarlarıyla birlikte evden çıkarıldığını öğrenmesi, bireysel kaybı toplu sürgünle birleştirir. Bekçinin anlatısına göre askerler gün doğmadan binaya gelmiş, ailelere hazırlanmaları için çok kısa bir süre tanımış ve onları yük arabalarıyla istasyona götürmüştür. Anlatıcı, aynı konuşmada savaş sırasında doğan kızının varlığını ilk kez öğrenir (Alâdin, 2020, s. 111). Bu sahneyle Uzmanlar Evi, aile hayatının sürdürüldüğü bir konuttan aile üyelerinin birbirinden koparıldığı bir sürgün eşiğine dönüşür.

Eserin edebî kurgu ve otobiyografik hatırlama unsurlarını birlikte taşıdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Dolayısıyla anlatıda verilen tarihler, diyaloglar ve olay sırası bağımsız tarihî belgelerle teyit edilmeksizin doğrudan kronolojik veri olarak kullanılmamalıdır. Bununla birlikte eser, sürgün sonrasında Uzmanlar Evi'nin Şamil Alâdin'in belleğinde hangi anlamlarla yaşadığını göstermesi bakımından birincil öneme sahiptir. Anlatıda bina; kaybedilen aile hayatını, yarım kalan edebî çalışmaları, el konulan özel alanı ve Kırım-Tatarların kendi vatanlarında yabancılaştırılmasını aynı noktada birleştiren simgesel bir mekâna dönüşmektedir.

Bu bakımdan Alâdin'in anlatısı, Uzmanlar Evi'nin tarihsel işlevine yeni bir katman eklemektedir. Yapı artık yalnızca Sovyet devletinin seçkin kültür insanlarına sunduğu bir ayrıcalık veya onları aynı merkezde toplayan bir yönetim aracı değildir. Edebî metinde ev, önceki sakinlerinin yokluğuyla anlam kazanan; bireysel hatıralar ile kolektif sürgün tecrübesini birbirine bağlayan bir yokluk mekânı hâline gelmektedir. Anlatıcının kendi kapısını, eşyalarını ve çalışma odasını görmesine rağmen bunlar üzerinde hiçbir hak ileri sürememesi, sürgünün insanları yalnızca mekândan uzaklaştırmadığını, mekânla kurdukları aidiyet ilişkisini de zorla kopardığını göstermektedir.

Hatıra Levhası ve Yapının Kamusal Hafızadaki Yeri

Uzmanlar Evi'nin Kırım-Tatar edebiyat tarihiyle ilişkisi, Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra kamusal alanda da görünürlük kazanmaya başlamıştır. Şamil

Alâdin'in doğumunun yüzüncü yılı dolayısıyla 12 Temmuz 2012'de Jukovskiy Caddesi 20 numaradaki binanın cephesine yazarın burada yaşadığını belirten bir hatıra levhası yerleştirilmiştir. Levhanın yerleştirilmesi Şamil Alâdin Vakfı tarafından gerçekleştirilmiş, girişime yazarın kızı Leyla Alâdinova öncülük etmiştir (Abdulvapov vd., 2018, s. 357). Söz konusu levha, binanın Kırım-Tatar kültür tarihiyle bağını kamusal mekânda kayda geçirmesi bakımından önemlidir. Ayrıca Alâdin'in *Ben Çar ve Tanrıyım* adlı eserinde kişisel ve kolektif kaybın simgesi olarak anlattığı yapının cephesinde onun adının yer alması, edebî hafıza ile fiziksel mekân arasında doğrudan bir bağ kurmaktadır. Yazarın anlatıda geri dönüp giremediği ev, yıllar sonra onun adını taşıyan bir levha aracılığıyla yeniden Kırım-Tatar edebiyat tarihinin parçası olarak işaretlenmiştir.

Bununla birlikte binaya ilişkin kamusal hafızanın bütün sakinleri eşit ölçüde kapsadığı söylenemez. Abdullayeva, yapı koruma altına alınmış ve Pavel Hollandskiy ile Şamil Alâdin adına levhalar yerleştirilmiş olmasına rağmen, burada yaşamış çok sayıdaki tutuklanmış, sürgün edilmiş veya unutulmuş kültür insanının adının bina cephesinde bulunmadığına dikkat çekmektedir (Abdullayeva, 2025). Bu durum, Uzmanlar Evi'nin çok katmanlı geçmişinin kamusal alanda sınırlı sayıdaki kişi üzerinden temsil edildiğini göstermektedir.

Şamil Alâdin adına levha yerleştirilmesi, binanın sakinleri arasındaki geçmiş ilişkilerin yeniden tartışılmasına da yol açmıştır. Paşayev'in gazetecilik araştırmasına göre Ümer İpçi'nin oğlu Yakup İpçi, 2012'deki levha girişimine itiraz etmiş; bu itirazın arka planında, İpçi'nin tutuklanmasının ardından ailesinin daireden çıkarılması ve dairenin daha sonra Şamil Alâdin ile Yusuf Bolat'a tahsis edilmesine ilişkin aile anlatıları yer almıştır. Paşayev bu bilgileri İpçi ailesinin tanıklıklarına ve Aydın Şemizâde ile yaptığı özel yazışmalara dayandırmaktadır (Paşayev, 2025). Ancak daha önce de ifade edildiği gibi söz konusu iddialar bağımsız arşiv belgeleriyle kesinleştirilmediğinden, tarihsel birer olgu şeklinde aktarılmamalı; yapının hatırlanma biçimi etrafında ortaya çıkan hafıza çatışmasına ilişkin tanıklıklar olarak değerlendirilmelidir.

Bu tartışma, hatıra levhalarının geçmişi korurken onu belirli kişiler ve anlatılar etrafında seçerek yeniden kurduğunu göstermektedir. Alâdin'in anılması kendi başına Kırım-Tatar edebiyat tarihi açısından anlamlıdır; ancak Ümer İpçi, Asan Refatov, Maksut Süleyman, Yaya Şerfedinov, Yusuf Bolat ve binada yaşamış diğer kültür insanlarının aynı ölçüde görünür olmaması, yapının bütüncül hafızasının henüz oluşturulmadığını düşündürmektedir. Buradaki temel mesele, Alâdin'in anılmasından ziya-

de Uzmanlar Evi'nin birbirinden farklı, hatta zaman zaman çatışan hayat hikâyelerini kapsayan çok sesli geçmişinin nasıl temsil edileceğidir.

Sonuç

Sovyetler Birliği'nde kültür alanının yeniden yapılandırılması; yayınların ve sanat kurumlarının denetlenmesi, edebiyatçıların meslek birlikleri içinde örgütlenmesi, maddi imkânların dağıtılması ve kültür insanlarının yaşam koşullarının düzenlenmesi gibi birbiriyle bağlantılı uygulamalar üzerinden yürütülmüştür. Konut tahsisi de bu sistemin önemli unsurlarından birini oluşturmuştur. Bilim, teknik, yönetim ve kültür alanlarında öne çıkan kişilere tahsis edilmek üzere inşa edilen Uzmanlar Evleri, mesleki başarının ve devlet tarafından tanınmanın mekânsal göstergeleri hâline gelmiştir. Akmescit'teki Uzmanlar Evi, söz konusu politikanın Kırım'daki dikkat çekici örneklerinden biridir.

Yapının sakinleri arasında yazarların, şairlerin, bestecilerin, tiyatro sanatçılarının ve kültür kurumlarında görev yapan yöneticilerin bulunması, binaya belirgin bir kültürel işlev kazandırmıştır. Ümer İpçi, Şamil Alâdin, Yusuf Bolat, Maksut Süleyman, Asan Refatov, Yaya Şerfedinov ve İlyas Bahşış gibi isimlerin aynı yapı etrafında bir araya gelmesi, Kırım-Tatar edebiyatı, müziği ve tiyatrosu arasındaki ilişkileri gündelik yaşam alanına taşımıştır. Komşuluk, ziyaret, ortak çalışma ve kurumsal ilişkiler yoluyla gelişen bu çevre, Uzmanlar Evi'nin bir edebî muhit niteliği kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Binada oluşan ilişkiler ağı dayanışma ve kültürel etkileşimle birlikte rekabet, statü mücadelesi ve güvensizlik unsurlarını da barındırmıştır. Dairelerin devlet tarafından tahsis edilmesi, konut hakkını mesleki konum ve siyasal güvenilirlikle bağlantılı hâle getirmiştir. Bu nedenle Uzmanlar Evi'nde ikamet etmek maddi rahatlık ve toplumsal itibar sağlarken, söz konusu ayrıcalık siyasal şartlara bağlı kırılgan bir nitelik taşımıştır. Ümer İpçi'nin tutuklanmasının ardından ailesinin daireden çıkarılması, bu kırılganlığın en açık örneklerinden biridir. İpçi ailesinin tahliyesi ve dairenin sonraki sakinlerine ilişkin tanıklıklar ise edebî çevre içindeki kişisel ve mesleki gerilimlerin mekân üzerinden yeniden tartışılmasına yol açmıştır.

Eldeki belgeler, Uzmanlar Evi'nin doğrudan gözetim amacıyla tasarlandığını kesin biçimde ortaya koymamaktadır. Bununla birlikte seçkin kültür ve yönetim çevrelerinin aynı adreste toplanması, sakinlerin gündelik ilişkilerini daha görünür ve izlenebilir hâle getirmiştir. Konut tahsisinin geri alınabilmesi, tutuklanan kişilerin ai-

lelerinin tahliye edilmesi ve boşalan dairelerin yeniden dağıtılması, mekânın denetim işlevini güçlendirmiştir. Bu bakımdan Uzmanlar Evi'ndeki denetim, teknik gözetimin varlığına ilişkin iddialardan daha geniş bir çerçevede; ayrıcalıkların dağıtılması, korunması ve geri alınması üzerinden işleyen bir iktidar ilişkisi olarak değerlendirilmelidir.

1937-1938 tasfiyeleri, Uzmanlar Evi çevresinde gelişen kültürel muhitin sürekliliğini kesintiye uğratmıştır. Ümer İpçi ve Asan Refatov'un tutuklanmaları, ailelerin tahliyesi ve kültürel üretimin merkezî isimlerinin ortadan kaldırılması, binadaki ilişkiler ağını zayıflatmıştır. Savaş yıllarında sakinlerin cepheye gitmesi ve 18 Mayıs 1944 sürgünü, bu çözülmeyi tamamlamıştır. Yapı fiziksel varlığını sürdürürken Kırım-Tatar sakinlerini, onların gündelik ilişkilerini ve binaya kültürel anlam kazandıran ortak yaşam çevresini kaybetmiştir.

Şamil Alâdin'in *Ben Çar ve Tanrıyım* adlı eseri, bu tarihsel kırılmanın edebî hafızadaki karşılığını ortaya koymaktadır. Yazarın savaştan sonra Akmescit'e dönerek evine ulaşması, dairesinde başka bir ailenin yaşadığını görmesi, kişisel eşyalarıyla karşılaşması ve el yazmalarının kaybolduğunu fark etmesi, sürgünün yarattığı mülksüzleşmeyi somutlaştırmaktadır. Eserde Uzmanlar Evi; aile hayatının, edebî çalışmaların ve geleceğe ilişkin tasarıların mekânıyken, dönüş sahnesinde kaybedilen evin ve kesintiye uğrayan kültürel hayatın simgesine dönüşür. Böylece bireysel hatıra ile Kırım-Tatar halkının toplu sürgün tecrübesi aynı mekân üzerinden birleşir.

Şamil Alâdin adına 2012 yılında binanın cephesine yerleştirilen hatıra levhası, yapının Kırım-Tatar edebiyat tarihiyle bağını kamusal alanda yeniden görünür kılmıştır. Bununla birlikte Uzmanlar Evi'nde yaşamış diğer kültür insanlarının bina cephesinde aynı ölçüde temsil edilmemesi, yapıya ilişkin hafızanın seçici biçimde kurulduğunu düşündürmektedir. Levha etrafında ortaya çıkan tartışmalar da binanın geçmişinin farklı aileler, tanıklar ve kültürel çevreler tarafından farklı biçimlerde hatırlandığını göstermektedir. Bu yönüyle Uzmanlar Evi, geçmişin kayda geçirildiği bir anma alanının yanı sıra geçmişin kimler ve hangi anlatılar üzerinden temsil edileceğine ilişkin bir hafıza mücadelesinin mekânıdır.

Akmescit'teki Uzmanlar Evi'nin tarihi, Sovyet kültür politikalarının mekânsal işleyişini çok katmanlı biçimde yansıtmaktadır. Yapı, başlangıçta devletin uzmanları ve kültür insanlarını ödüllendirdiği bir statü ve ayrıcalık alanı olarak ortaya çıkmış; sakinlerinin gündelik ve mesleki ilişkileriyle bir edebî muhite dönüşmüştür. Tasfiyeler

sırasında korku, dışlanma ve denetimle; sürgün sonrasında ise kayıp, mülksüzleşme ve yurtsuzlaşmayla ilişkilendirilmiştir. Edebî anlatılar ve anma faaliyetleri, binayı sonraki dönemde Kırım-Tatar kültürel hafızasının taşıyıcılarından biri hâline getirmiştir.

Bu çerçevede Uzmanlar Evi; patronaj, kültürel etkileşim, rekabet, denetim, tasfiye, sürgün ve hafıza süreçlerinin kesiştiği bir mekân olarak değerlendirilmelidir. Binanın tarihi, Kırım-Tatar edebiyatının Sovyet dönemindeki gelişimini eserler ve kurumlar üzerinden inceleyen yaklaşımlara mekânsal bir boyut kazandırmaktadır. Aynı zamanda edebî muhitlerin siyasal iktidar tarafından sağlanan maddi imkânlar içinde nasıl oluştuğunu, baskı dönemlerinde nasıl çözüldüğünü ve sonraki kuşakların hafızasında hangi biçimlerde yeniden kurulduğunu göstermektedir.

Kaynakça

Abdulayeva, G. (2025, 18 Mayıs). Dim kulturı i straḫu: Yak v Krımu isnuvav sviy budınok "Slovo". *Ukrainska Pravda*. https://www.pravda.com.ua/articles/2025/05/18/7512734/

Abdulvapov, N. R. (2018). Dom spetsialistov. *Svod pamyatnikov istorii, arḫitekturı i kulturı krımskiḫ tatar: Tom III. g. Simferopol*, R. S. Hakimov (Baş ed.) içinde (ss. 354-366). Konstanta.

Alâdin, Ş. (2020). Ben Çar ve Tanrıyım. *Teselli* içinde (N. Taşer, Çev., ss. 101-230). Bengü Yayınları.

Behramoğlu, A. (2001). *Rus Edebiyatında Puşkin Gerçekçiliği*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Bonamour, J. (2006). *Rus Edebiyatı*. Dost Kitabevi.

Çelik, R. (2020). İkinci Dünya Savaşı ve Sovyet Edebiyatı Üzerine. Nobel.

Figes, O. (2018). *Nataşa'nın Dansı – Rusya'nın Kültürel Tarihi* (Figen Dereli, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Gavrilyuk, M. N. (2022). Arhitektura i stroitel'stvo Simferopolya 1930-h godov (po materialam gazety "Krasnıy Krım" i jurnala "Ekonomika i kultura Krıma"). *Uçyonıye zapiski Krımskogo federalnogo universiteta imeni V. İ. Vernadskogo. Seriya "İstoriçeskiye nauki", 8*(74)(2), 3–25.

Gürsoy, Y. (2018). *Sovyet Dönemi Rus Edebiyatı (1953-1991).* İKSAD Publishing House.

İnanır, E. (2017). *Rus Edebiyatında Aydınlanma Çağı*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Kilesso, S. K. (1983). *Arhitektura Krıma*. Budivelnik. https://alyoshin.ru/Files/publika/kilesso/kilesso_krim_0.html

Paşayev, O. (2025, 20 Mayıs). The house of myths and shame. *Cemaat*. https://www.cemaat.media/en/article/dim-mifiv-i-ganbi

SSCB Halk Komiserleri Konseyi. (1932, 23 Mart). *O postroyke domov dlya spetsialistov: Postanovleniye Soveta Narodnıh Komissarov SSSR* (RGASPİ, F. 17, Op. 3, D. 877, L. 19–21). https://16156f87-795b-4079-8919-61fc9e1ac096.istmat.org/node/54792

Volkov, S. (2010). *Büyülü Koro – Lev Tolstoy'dan Aleksandr Soljenitsin'e XX. Yüzyıl Rus Kültür Tarihi (çev. Sabri Gürses).* Yapı Kredi Yayınları.

ERİCE'DEN MANVES CITY'YE: LATİFE TEKİN'İN *MANVES CITY* ROMANINDA MODERNİZM ELEŞTİRİSİ

Fatma Zehra Dost*

Olena Kronina**

Özet

Çalışma, Latife Tekin'in 2018 yılında yayımlanan *Manves City* romanını, modernizmin eleştirel bir perspektiften değerlendirilmesi ve bunun günlük yaşam, emek, mekân ve insan ilişkileri üzerindeki çok boyutlu etkisi bağlamında kapsamlı biçimde ele almaktadır. Kırsal bir kasabadan sanayi kentine dönüşen kurgusal Erice coğrafyasını sahne olarak kullanan roman, modernizmin 'ilerleme' ve 'refah' vaadini distopik bir gerçeklikle yüzleştirmektedir. Romanın parçalı anlatı yapısını, çoklu anlatıcı seslerini ve mektuplar, işçi dilekçeleri ile gazete köşe yazılarından oluşan belgesel eklemeleri analiz eden çalışma, modernist mantığın yabancılaşma, evini kaybetme ve kolektif hafızanın yok olması gibi varoluşsal deneyimleri nasıl biçimlendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu çok katmanlı anlatı biçimi, okuyucuya hem bireysel hem toplumsal çözülüşün bütünsel bir görüntüsünü sunmaktadır.

Çalışma özellikle fabrika işçiliğine modernist şiddetin bireyi etkileyen temel mekanizması olarak odaklanmaktadır. Kentsel ve doğal mekânın dönüşümü de çalışmanın odak noktaları arasındadır; gelincik tarlaları ve kiraz bahçelerinin yerini fabrikaların ve beton yapıların alması, yalnızca fiziksel bir değişim değil, kolektif belleğin ve yerel kimliğin silinişi olarak yorumlanmaktadır. Endüstrileşme koşullarında kadınların deneyimleri ise romanın en çarpıcı izleklerinden birini oluşturmaktadır. Kadınlar hem emek sömürüsüne hem de şiddete maruz kalmakta; kamusal alan onlar için giderek daha tehlikeli ve kısıtlayıcı bir hale gelmektedir. Modernizmin vadettiği refah ve gelişmişliğin aslında derin yozlaşmalara zemin hazırladığı eserde açıkça gözler önüne serilmektedir. Geleneksel dayanışma bağlarının çözülmesi, ilişkilerin menfaat temelinde yeniden kurulması ve bireyin kalabalıklar içinde yalnızlaşması, bu yozlaşmanın somut yansımalarıdır. Roman, göç ve kentleşme süreçlerinin sürdürülebilir aidiyet biçimleri yaratmadığını; aksine doğadan, geçmişten ve birbirinden kopuk, varoluşsal dayanağı olmayan bir 'evsiz çocuklar' nesli ortaya çıkardığını ileri sürmektedir. Kadın, doğa ve tahrip edilmiş şehir imgeleri aracılığıyla *Manves City*, modernist projenin örtük acımasızlığını gün yüzüne çıkarmaktadır. Roman, ilerleme söyleminin ardına gizlenmiş gerçek sosyal ve ahlaki maliyetleri ifşa ederek, modernizmi özgürleştirici bir güç olarak değil; insanı, doğayı ve toplumsal dokuyu birlikte kemiren yıkıcı bir süreç olarak tanımlamaktadır.

Anahtar Sözcükler: Modernizm, Latife Tekin, *Manves City*, Şiddet, Yozlaşma.

* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı, fatmadost98@gmail.com,ORCID: 0009-0008-9745-2498

** Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Doktora Programı, eekronina@gmail.com, ORCID: 0009-0007-0953-1210

Abstract

This article examines Latife Tekin's novel *Manves City*, published in 2018, focusing on a critical view of modernism and its effects on daily life, work, space, and human relationships. The novel takes place in a fictional town called Erice, which changes from a small rural town into an industrial city. Through this transformation, the novel shows that the promises of modernism such as 'progress' and 'prosperity' lead to a dark and troubled reality. The study looks at the novel's broken narrative structure, its many different narrators, and its use of documentary materials such as letters, worker petitions, and newspaper columns. Through these elements, the article shows how modernist thinking shapes experiences of alienation, loss of home, and the disappearance of shared memory. This layered storytelling gives readers a full picture of both personal and social breakdown.

The article pays special attention to factory work as one of the main ways modernism causes harm to individuals. It also focuses on the transformation of urban and natural spaces. The replacement of poppy fields and cherry orchards with factories and concrete buildings is not just a physical change, it also means the loss of collective memory and local identity. Women's experiences under industrialization are another important theme in the novel. Women face both economic exploitation and violence, and public spaces become increasingly dangerous and limiting for them. The novel clearly shows that the welfare and development promised by modernism actually creates serious corruption. Traditional solidarity breaks down, relationships become based on self-interest, and people feel lonely even in crowded places. The novel argues that migration and urbanization do not create a sense of belonging. Instead, they produce a generation of 'homeless children' who are disconnected from nature, from the past, and from each other. Through images of women, nature, and destroyed cities, *Manves City* exposes the hidden cruelty of the modernist project. The novel reveals the real social and moral costs hidden behind the idea of progress, and describes modernism not as a liberating force, but as a destructive process that damages people, nature, and the social fabric together.

Key Words: Modernism, Latife Tekin, *Manves City*, Abuse, Corruption.

Giriş

20. ve 21. yüzyıl edebiyatında modernizm, sadece estetik bir akım olarak değil, aynı zamanda sanayileşme, kentleşme ve kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle bağlantılı derin sosyal, kültürel ve varoluşsal dönüşümlerin anlaşılması için bir araç olarak da ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda Türk edebiyatı özel bir yere sahiptir, çünkü Türkiye'deki modernleşme süreçleri geleneksel yaşam tarzından keskin kopuşlar, mekânsal değişimler ve kolektif kimlik kriziyle birlikte gerçekleşmektedir.

Edebiyat dünyasına 1983 yılında yayımlanan ilk kitabı Sevgili Arsız Ölüm (1983) ile giren Latife Tekin'in Berci Kristin Çöp Masalları (1984), Gece Dersleri (1986), Buzdan Kılıçlar (1989), Aşk İşaretleri (1995), Ormanda Ölüm Yokmuş (2001), Unutma Bahçesi (2004), Muinar (2006), Sürüklenme (2018), Manves City (2018), Zamansız (2022) olmak üzere on bir romanı bulunmaktadır (Balık, 2011, s. 25). 1984 yılında Atıf Yılmaz'ın yönettiği Bir Yudum Sevgi (1984) adlı filmin senaryosunu yazmıştır (Balık, 2011, s. 29). Latife Tekin, göç ve yoksulluk gibi temaları alışılmışın dışında dil ve anlatım olanaklarıyla işleyen farklı bir roman örneği vermiştir (Balık, 2011, s. 25). Tekin, *Sevgili Arsız Ölüm*'le birlikte o döneme kadar köyden kente göç olgusunun sosyolojik bir problem olarak tespit edilmesini önemseyen toplumcu gerçekçi roman anlayışının kalıplarını kırmasıyla dikkatleri üzerine çekmiştir (Balık, 2011, s. 26). Yazarın romanlarının dışında anı-öykü olarak nitelenebilecek Gümüşlük Akademisi adlı bir kitabı vardır. Serüvenini, Bodrum'un Gümüşlük beldesinde kurdukları Akademi'nin kuruluş serüvenini, kuruluşunda rol alan insanların bireysel becerilerinin, Akademi'nin kurumsal işlevlerinin ve daha çok anıya yaklaşan şahsi izlenimlerin öyküsü olarak kaleme alınır (Balık, 2011, s. 29).

Latife Tekin'in 2018 yılında yayınlanan *Manves City* romanı, modernizmi ve onun sonuçlarını eleştirel bir bakış açısıyla yeniden yorumlamanın çarpıcı bir örneğidir. Küçük hacmine rağmen, eser modernist ve postmodernist yazının özelliklerini bir araya getirmektedir; parçalı kompozisyon, bölüm numaralarının olmaması ve çok sayıda anlatıcı sesinde de kendini göstermektedir. Metin, mektuplar, gazete köşe yazıları, işçi dilekçeleri ve günlük kayıtlardan oluşan bir mozaik gibi yapılandırılmıştır. Okuyucuya dağınık ve öznel bakış açıları aracılığıyla olan bitenin bütünsel bir resmini görme imkânı sunar.

Bu makalenin amacı, *Manves City* romanında modernizmin günlük yaşam, emek, mekân, insan ilişkileri ve kadın deneyimleri üzerindeki etkisini analiz etmektir. Özellikle yabancılaşma, evini kaybetme, doğanın tahribatı ve geleneksel değerler ile

modernist üretim mantığı arasındaki çatışma gibi konulara odaklanılmaktadır. Romanı sosyal-eleştirel ve kültürel bağlamda inceleyen makale, Latife Tekin'in yorumunda modernleşmenin insani ilerlemenin yolu olarak değil, insanlıktan uzaklaşma ve varoluşsal istikrarsızlığın kaynağı olarak ortaya çıktığını göstermeye çalışmaktadır.

Modernizm Ekseninde "*Manves City*"

Çalışmada modernizmin gündelik yaşama, doğaya, insan ilişkilerine olan etkisi, gelenek ve modernizm çatışması, yabancılaşma, mekânın değişimi, modernizm eleştirisi gibi çeşitli unsurlar ele alınmıştır.

Teknik açıdan ele alınacak olursa, romanın en önemli özelliği, bölümlerin numaralandırılmamış olmasıdır. Metin, birkaç anlatıcının parçalı bir mozaiği gibi yapılandırılmıştır. Ana anlatıcı, yazarın kendisidir. Onun sesi klasik yazı tipinde görülürken, tüm bunlar Ersel ve Nergis'in mektupları, gazete köşe yazıları, işçilerin dilekçeleri ve Zeynur'un günlük kayıtları ile tamamlanmaktadır. Tüm bu mozaikten okuyucular olan bitenin bütünsel bir resmini elde etmektedir.

İlk sayfalardan itibaren anlaşıldığı üzere, 5 yıl hapis yattıktan sonra hapishaneden çıkan ana karakter, kasabası Erice'nin sert bir sanayileşme dönemine girdiğini görmüştür. Modernizm, Erice'nin yapısını tamamen değiştirmiş, doğal alanları fabrikalarla işgal etmiştir. Eskiden gelincik tarlalarının bulunduğu alanlar Manves şirketi tarafından alınarak telefon fabrikasına veya diğer üretim tesislerine dönüştürülmüştür. Kasabanın adı ve kimliği, devasa tabelalarla "Manves City" olarak değiştirilmeye çalışılmakta, bölge dev üretim tesislerinin ve fabrikaların ele geçirdiği bir yere evrilmektedir. Bu süreçte ağaçlar sökülüp yerlerine beton binalar dikilmekte, derelerin önüne barajlar kurularak suyun akışı değiştirilmekte ve doğa tahrip edilmektedir.

Modern üretim teknikleri, işçileri makinelerin bir uzantısı haline getirmiştir. Romanda emek, modernist şiddetin birey üzerinde uyguladığı temel mekanizma olarak sunulur. Fabrika, insanı sistemin bir işlevi haline getirir, bireyselliğini ve kendi hayatı üzerindeki kontrolünü elinden alır ve bu kontrolün kaybı kaçınılmaz olarak depresif bir duruma yol açar. Sistem kazanır, çünkü insanlar temel ahlaki desteklerinden mahrum kalırlar. İşçilerin ahlaki yardım çağrısı, onlara bir psikolog sağlanmasını talep eden mektupta çok net bir şekilde görülmektedir. Uygulamalarla (Her İşe Koşan İşçi) ve "HİKİ Kontrol Sistemi" (Tekin, 2018, s. 14) gibi uygulamalarla işçilerin sürekli denetlendiği, performanslarının kronometreyle ölçüldüğü ve yarış atı gibi birbirleriyle rekabet ettirildiği bir düzen tasvir edilmektedir. Fabrikalarda insan emeğinin

yerini "karanlık fabrika" (Tekin, 2018, s. 60) (insansız üretim) ve robotların almaya başladığı, işçilerin makinelerin hızına yetişmeye zorlandığı belirtilir. İşçilerin tuvalet izinleri kısıtlanmakta, her hareketleri kameralarla izlenmekte ve bu durum nefes almanın zorlaştığı absürt bir sistem oluşturmaktadır. İşçilerin "su sebili aldırmak" (Tekin, 2018, s. 17) veya "namaz kılmak için bir alan istemek" (Tekin, 2018, s. 18) gibi en basit istekleri bile karşılanmamakta, aksine performanslarını artırmazlarsa kovulacakları söylenmektedir. İşçilerin işten atılma konusunda hakkını arayamaması, "haklarını haram etmek" (Tekin, 2018, s. 44) dışında başka bir şey yapamamaları şirketin insanlar üzerinde nasıl ezici bir güce dönüştüğünü göstermektedir.

Modernleşme ve sanayileşme, geleneksel aile ve komşuluk ilişkilerini parçalamıştır. Metinde "Erice'deki herkesin birbirinin üveyi" (Tekin, 2018, s. 27) olduğu, akrabalık bağlarının karmaşıklaştığı ve bozulduğu vurgulanır. İnsanlar kalabalıklar içinde yalnızlaşmış, yuva kavramı yerini sadece barınılan evlere bırakmıştır. Göçmen işçilerin gelişi ve hızlı nüfus artışı, kasabayı tanınmaz hale getirmiş, eski güvenli ve huzurlu ortam kaybolmuştur. Kadınların kamusal alanda ve iş yerlerinde tacize uğrama riski artmış, sokaklarda rahatça yürüyemez hale gelmişlerdir.

Günlük yaşamda teknoloji, insan ilişkilerinin arasına girmiştir. İnsanlar birbirleriyle konuşmak yerine mesajlaşmayı tercih etmektedir. İlişkiler cep telefonları ve sosyal medya üzerinden şekillenmektedir. Gençler bilgisayar oyunlarına yönelmekte ve gerçek dünyadan kopuk, oyunda altın kazanmak gibi sanal başarılarda tatmin aramaktadır. Ayrıca modernizmin getirdiği tüketim kültürüyle birlikte, işçiler borçlanarak ve taksitle yaşamaya alışmaktadır. Hayalleri bile "telefon bayisi açmak" (Tekin, 2018, s. 72) gibi maddi nesnelere indirgenmektedir.

Gündelik yaşamda modernizm değişim ve gelişim maskesi altında sunulur ama aslında doğayı yok eden, insanı makineleştiren, toplumsal bağları zayıflatan ve bireyi yalnızlaştıran bir mekanizmadır.

Modernizmin Doğaya Yansımaları

Romanda modernizmin doğaya yansımaları, endüstriyel kapitalizmin doğal yaşam alanlarını yutan ve dönüştüren yıkıcı gücü üzerinden ele alınmaktadır. Eserde modernizm, doğayı tahrip eden, hafızayı silen ve kırsal peyzajı beton yığınlarına çeviren bir süreç olarak tasvir edilir.

Modernizmin en somut etkisi, doğal bitki örtüsünün sanayi yapılarına yer açmak için yok edilmesidir. Özellikle gelincik tarlaları, bu dönüşümün simgesi haline

gelmiştir. Bu tarlalar, Manves şirketi tarafından satın alınarak telefon fabrikası kurulmak üzere yok edilmiştir (Tekin, 2018, s. 16). Benzer şekilde, bölgenin simgesi olan kiraz ağaçları sökülerek yerlerine ticari açıdan daha kârlı ceviz ağaçları veya cennet meyvesi gibi ağaçlar dikilmekte, doğanın kendine has dokusu bozulmaktadır. Pırasa Ovası'ndaki tarım arazileri azalmış, "iki pulluğun döneceği kadar yer kalmamış" (Tekin, 2018, s. 44) ve ova, devasa hangar fabrikalar tarafından yutulmuştur.

Sanayileşme, su kaynaklarının doğal akışını da değiştirmiştir. Eserde, Manves Barajı'nın bereketli vadileri sular altında bıraktığı ve incirlikleri yok ettiği belirtilir. Derelerin önüne setler çekilerek suyun aşağılara inmesi engellenmiş, bu durum doğal yaşamı kurutmuştur. Eskiden "balıkların havaya sıçradığı" (Tekin, 2018, s. 124) dereler artık barajlar yüzünden eski canlılığını yitirmiştir. Ayrıca, fabrikalardan çıkan duman ve gaz, Erice'nin havasını kirletmiş, temiz havanın yerini endüstriyel atıkların kokusu almıştır.

Modernleşme ile birlikte makinelerin ve inşaatların gürültüsü artmıştır. Eserde, Nergis'in "Bohçasını kiraz ağacının altında açanla, betona serip yayan bir olur mu?" (Tekin, 2018, s. 33) sorusu, bu ekolojik tahribatı özetler. Kiraz ağaçlarının altındaki toprağın yerini beton zeminlerin aldığı vurgulanır. Erice'nin harika doğası, yerini "Manves City" tabelalarıyla donatılmış, güvenlikli sitelerin ve fabrikaların olduğu yapay bir çevreye bırakmıştır. Fabrikalar, tarlaları askerî bir düzen gibi kaplamış ve manzarada "göz boşluğu" (Tekin, 2018, s. 66) bile bırakmamıştır. Doğadaki bu tahribat, mevsimlerin algılanışını bile değiştirmiştir. Nergis'in köşe yazılarında bahara sitem etmesi, modernizmin getirdiği kirlilik ve yoksulluk içinde mevsimlerin güzelliklerinin artık yaşanamaz hale geldiğini gösterir. Çiçeklerin açması, derelerin akması gibi doğal olaylar yerini duman, gaz ve sanayi atıklarına bırakmıştır.

Yalnızca çevre kirliliği değil gürültü kirliliği de eserde göze çarpmaktadır. Ersel'in çiftlikte çalışmaya başladığı ilk gece müzikhollerin gürültüsü sebebiyle uyuyamaması bu duruma bir örnektir. Modernizmin doğaya verdiği zarar, ağaçları söken, suları hapseden, tarlaları fabrikaya çeviren ve insanı doğadan koparan ekolojik bir yıkım süreci olarak yansıtılmaktadır.

Romanın tamamı, modernleşme ve sanayileşmenin etkisiyle radikal bir dönüşüme uğrar. Doğal ve tarımsal alanlar fabrikalar tarafından yerinden edilip insan ve çevre arasındaki uyumun yitirilmesini simgelemektedir. Erice adlı tüm topraklar, tüm şehir, yavaş ama emin ve geri dönüşü olmayan bir şekilde zehirleyen bir zehirin

etkisi altındadır. Bu, tüm canlıları öldüren ve ruhu zehirleyen ölümcül bir zehirdir. Şehrin adının, kökeni Türkçe olan Erice'den İngilizce'den alınmış Manves City'ye (Batı'nın ve kapitalizmin etkisini vurgulayan) değişmesinin sembolizmi, şehrin muazzam bir baskı altında olması ve insan hayatının değerli olduğu ölçeklerde düşünmeyen bir şirket tarafından yutulmasıdır. Her şey para ve yapay sermayeye dönüşür. Tıpkı kahramanların akrabalık bağlarının olmaması gibi, şehir de üvey şehir haline gelir.

Tüm bunlar, Manves City'deki doğanın, sakinleri gibi modernist ilerlemenin kurbanı olmasına yol açar. Doğa artık bir öneme sahip değil - sadece bir kaynak olarak görülür. Doğal alanların yok edilmesi, hafızanın, bağlılığın ve ev hissinin kaybıyla birlikte gelir. Ama doğanın yok edilmesi konusunda her şey bu kadar kesin midir? İnsanı doğadan ayrı olarak ele almak mümkün müdür? Ya da tam tersi.

Burada ana bağlantı noktası, romanın son sayfalarında ölü bulunan Eda'dır. Düşünürsek, günümüzde bir kızın kaybolması senaryosu ne yazık ki oldukça gerçektir. Yaklaşık 14 yaşındaki bir genç kız, kime güvenebileceğini ve kime güvenemeyeceğini henüz içgüdüsel olarak anlamamaktadır. Fabrika sahibinin ana düşmanı ve ana yırtıcı olduğu Manves City'de, genç, naif ve saf bir ruhun onun etkisi altına girmesi oldukça kolay olurdu. Tıpkı işçilerde olduğu gibi, parlak bir gelecek umuduyla yaşayan şehirde, kızın kaderi de mahkumdu. *"Vedat Bey de İngiltere'ye dil kursuna yollayacakmış onu."* (Tekin, 2018, s. 117) Gençlerin sömürülmesi, uyuşturucu ve pornografi hikayesi, sanayileşmenin ruhunun tüm karanlığını gösteriyor. O da şehir gibi, yavaşça, acı çekerek ve diğer insanların derin sempatisini uyandırmadan ölüyor.

Doğada, dişi kurt yavrularını doğurduğunda yavrularına hafifçe havlayarak, onlara gerçek tehlikeyi sezgisel ve içgüdüsel olarak belirlemeyi öğretir. Böylece, saldırganlığın her zaman doğrudan bir saldırı belirtisi olmadığını gösterir. Bunu kimse ona öğretmedi ve biz, o daha büyük olsaydı ya da annesi onu terk etmeseydi kaderi nasıl olurdu bilemiyoruz. Trajedi daha küresel bir şeyde yatıyor: kadın bu dünyaya hayat getirir, yaşam doğası gereği kadından başlar. Genç kızın öldürülmesi doğaya karşı bir protestodur ve onun kirletilmiş cesedinin tarlanın ortasında, kirletilmiş toprağın üzerinde bulunması bunun doğrudan kanıtıdır. *"Eda'nın cansız bedeni Avulcuk köyüne yakın tarla kenarında bulunmuştu, düğünden dönerken arabalarının lastiği patlayan bir çiftçi ailesi görüp haber vermişti polise. Yüzü ve boğazı parçalanmış olduğundan tanınmaz haldeydi…"* (Tekin, 2018, s. 147)

Kadın karakterler genel olarak modernleşmenin sonuçlarını özellikle şiddetli bir şekilde yaşarlar, çünkü hem emek sömürüsü hem de cinsiyet şiddeti ile karşı karşıya kalırlar. Latifa Tekin, onların deneyimleri aracılığıyla modernizmin sosyal eşitsizliği nasıl artırdığını gösterir. Erkek egemen ve kadını baskılayan zihniyet, aynı zamanda doğayı da kendi çıkarları doğrultusunda biçimlendirme ve denetim altına alma eğilimindedir. Bu bakış açısında doğa, kadın gibi, değeri araçsallaştırılan ve sömürü nesnesine indirgenen bir unsur haline gelmiştir (Aslan Cobutoğlu, 2021, s. 251). Nergis'in gazete kupürlerinde, sisteme karşı mücadeleyi sürdüren tek kadın karakter olan Nergis'in mesajını görürüz. Mücadelesi oldukça sessiz olsa da, doğrudan eylem mümkün olmadığında, en önemli silah kelimeler olur. Nergis'in gazete kupürleri umut ışığıdır. Onun notları, şehrin sanayileşmeden önce kadınlar için güvenli bir yer olduğunu hatırlatan kolektif hafızayı geri kazanmanın tek yoludur.

Modernizmin İnsan İlişkilerine Olan Yansıması ve Yabancılaşma

Romanda modernizmin insan ilişkilerine yansıması, geleneksel bağların yok olması, ilişkilerin metalaşması ve bireylerin kalabalıklar içinde derin bir yalnızlığa sürüklenmesi şeklinde ele alınır. Modernizm ve onun getirdiği göç/yoksulluk dalgası, geleneksel aile yapısının parçalanmasına sebep olmuştur. Eserde Erice'deki sosyal dokunun bozulması, herkesin birbirinin "üveyi" olduğu metaforuyla anlatılır. Metinde, "Erice'de herkes herkesin üveyidir... Bir mahalleye girseniz silme akraba, hepsi üvey" (Tekin, 2018, s. 27) denilerek, kan bağlarının yerini karmaşık, kopuk ve zorunlu birlikteliklerin aldığı vurgulanır. Eserdeki pek çok karakterin de üvey aile bireyleri veya akrabalara sahip olması da buna örnek gösterilebilir. Aile kavramı o kadar aşınmıştır ki, Nergis "Hani ev hani yuva?" (Tekin, 2018, s. 57) sorusunu sorarak, insanların başlarını sokacak bir eve sahip olsalar bile, manevi bir sığınak olan yuvadan yoksun kaldıklarını belirtir. Cesur ve Celil'in Eda'ya "Biz de annemin bir adam bulup gitmesinden korkuyoruz, yine ayrılırsak" (Tekin, 2018, s. 38) demesi bunun bir yansımasıdır.

Modernizmin yarattığı yoksulluk ve hayatta kalma mücadelesi, sevgi ve dostluk ilişkilerini zedeleyerek yerini menfaate bırakmıştır. Zeynur'un defterindeki "dostluklar menfaate bırakmış ya yerini, para dediğin belirlemiş ya gönüllerdeki yerini" (Tekin, 2018, s. 15) ifadeleri, duygusal bağların maddi çıkarlar karşısında nasıl yok olduğunu gösterir. Evlilikler dahi bir kurtuluş veya güvence aracı olarak görülmeye başlanmıştır. Örneğin Nergis, yaşadığı zorluklardan kurtulmak için sevmediği ama sigortası olan ve ona bakabilecek bir adamla evlenmeyi bir çare olarak düşünmüştür.

Fabrikalardaki modern üretim sistemleri, işçiler arasındaki dayanışmayı rekabete ve düşmanlığa dönüştürmüştür. Fabrika performans sistemleri yüzünden işçiler gruplara ayrılmış, birbirleriyle yarıştırılmıştır. Bu durum, laf atmayla, sataşmayla kızışan rekabetin düşmanlığa dönüşmesine ve insanların birbirinin açığını kollamasına neden olmuştur. İşçiler, prim alabilmek veya işten atılmamak için arkadaşlarını şikâyet eder hale gelmiş, "performans notuna göre ücret" (Tekin, 2018, s. 16) sistemi insan ilişkilerini zehirlemiştir.

Modernleşme süreciyle birlikte Erice, kadınlar için tekinsiz bir yere dönüşmüştür. Eskiden kadınların rahatça yürüyebildiği sokaklar, artık taciz ve korku dolu mekânlar haline gelmiştir. Eserde, kadınların işe giderken veya alışveriş yaparken sürekli tacize uğradıkları, psikolojilerinin bozulduğu ve erkeklerin "utanılacak hareketlere sürüklendiği" (Tekin, 2018, s. 32) belirtilir. İlişkilerde güven duygusu tamamen kaybolmuştur. Vedanur örneğinde olduğu gibi kadınlar sevgilileri tarafından borçlandırılmış veya şiddet görerek istismar edilmiştir. Veya Zeynur'un yaşadığı gibi, evlilikler dahi "beklentisiz" (Tekin, 2018, s. 92) ve korku dolu süreçlere dönüşmüştür. Yaşanan bu travmalar yüzünden insanlar birbirine güvenememektedir. Ersel'in hapiste tanıştığı Afgan Amir'in, karısı Bahal'i korumak için Ersel'i tembihlemesi de bu sebeptendir.

Yüz yüze iletişimin yerini teknolojik araçlar almıştır. Zeynur, kocasını ve çocuğunu terk ederken bile bu durumu bir mesajla bildirmiştir. Celil gibi gençler gerçek dünyadan koparak bilgisayar oyunlarına sığınmakta, insan ilişkileri yerine sanal başarıların peşinde koşmaktadır. Eda, annesi Zeynur ile internet üzerinden iletişim kurmaktadır ve Zeynur onu yanına alacağı yalanları ile oyalamaktadır.

Eserde modernizmin insan ilişkilerine yansıması, sevgi, güven, dayanışma gibi insanları bir arada tutan değerleri yok eden, bireyleri üveyleştiren, yalnızlaştıran ve ilişkileri piyasa kurallarına göre yeniden şekillendiren yıkıcı bir güç olarak tasvir edilmiştir.

Manves City'deki yabancılaşma, insanın kendisiyle, diğer insanlarla ve kendi emeklerinin sonuçlarından kopuşu ile ortaya çıkıyor. Kahramanlar, varlıkları dayatılan üretim normlarını yerine getirmeye indirgendiği için içsel bir boşluk hissi yaşıyorlar. Detaylandırarak gidersek bu etki romanda birkaç farklı şekilde elde edilmektedir:

1) Sanayileşme: meslektaşlar arasında sürekli gerginlik ve rekabetin organize edilmesi yoluyla.

2) Gerçek akrabalık bağlarının olmaması. Yazar sürekli olarak "üvey" kelimesini kullanmaktadır. Bu durum romanda herkesin aslında birbirine yabancı olduğu

fikrini daha çok ön plana çıkarılmasına sebep olur. Bu noktada "akrabalık" kavramı artık kalmadı, sadece hayatta kalmaya çalışanlar var ve başka insanlardan uzaklaşarak istemeden zarar vermesi olur

3) Ana kahramanın çifte ihaneti yaşaması. Sisteme karşı gelerek "savaşı" kaybeder: kundakçılıkla suçlanır ve hapse gönderilir, aynı zamanda sevgilisi amcasıyla (babası rolünü üstlenen kişi) kaçar ve üvey kızının kaybolması onun omuzlarına yüklenir.

Ana karakterin tüm çabalarına rağmen, çevresindeki insanlarla iletişim kurma girişimlerine rağmen, onun acısıyla baş başa kalır. Konuştuğu her insan, ona Eda'nın yokluğunda nasıl kaybolduğu ve ona ne olabileceği konusunda farklı versiyonlar anlatır. Bu eylemin absürtlüğü, tüm bunların her karakterin çıkarcı "gerçekleri"nden oluşan bir labirente benzemesinde yatmaktadır. Burada iki güç çatışıyor: Ersel'in motivasyonu basit ve anlaşılır - kızını bulmak ister, diğer karakterler ise durumun tüm gerçeğini anlıyor olabilirler, ancak kendilerini korumayı tercih etmektedirler. *"Nasıl hareket edeceğini, neye inanacağını bilemiyordu Ersel, kimle konuşacak olsa başkasını suçluyordu, anlaşılan hepsinin günahı vardı bu işte."* (Tekin, 2018, s. 109)

Eserde yabancılaşma, bireyin emeğinden, doğadan, toplumsal çevresinden ve nihayetinde kendi benliğinden kopuşu şeklinde işlenmiştir. Bu süreç, kapitalizmin ve sanayileşmenin kırsal bir kasaba olan Erice'yi ele geçirip dönüştürmesiyle paralel ilerler.

Modern üretim teknikleri, işçiyi yaptığı işe ve ürettiği ürüne yabancılaştırmıştır. Fabrikalar, işçilerin iradesini yok sayarak onları sürekli denetlenen ve birbiriyle yarışan makine parçalarına dönüştürür. Bu düzende birey, kendi bedenine yabancılaşır. Yazar, toplumsal bağların çözülmesini ve insanların birbirine karşı yabancılaşmasını "üveylik" kavramıyla anlatır. Aile kurumu parçalanmış, en yakın ilişkiler bile güvensiz ve geçici hale gelmiştir. Dostluklar yerini menfaate bırakmış, insanlar kalabalıklar içinde yalnızlaşmıştır. Kasabanın fiziksel dönüşümü, insanın yaşadığı yere yabancılaşmasına neden olmuştur. Doğal güzellikleriyle bilinen Erice, fabrikaların işgali altındaki Manves City'ye dönüşerek kimliğini yitirmiştir. Ersel'in hapisten döndüğünde kendi kasabasında kaybolması ve tanıdık hiçbir şey bulamaması, bu mekânsal yabancılaşmanın en somut örneğidir. Değişimin hızı ve şiddeti, karakterlerin hafızasını ve kimliğini zedeler. Geçmişin "masum" ve "güvenli" günleri silinmiş, yerine belirsiz ve tekinsiz günler gelmiştir. Nergis'in köşe yazılarında sürekli eski Erice'yi hatırlaması insanların bulundukları yere yabancılaşmasının en açık örneklerinden biridir. Karakterler, ekonomik hayatta kalma mücadelesi içinde

kendi hayallerine ve değerlerine yabancılaşır. Yabancılaşma, Erice'nin "Manves City"ye dönüşerek hafızasız bir sanayi çöplüğü haline geldiği travmatik bir süreç olarak resmedilir.

Gelenek ve Modernizm Çatışması

Eserde gelenek ve modernizm çatışması, geleneksel değerlere sahip "Erice" kasabasının, vahşi kapitalizm ve sanayileşme ile "Manves City"ye dönüşme süreci üzerinden işlenmiştir. Bu çatışma, fiziksel çevrenin değişimi ile birlikte insan ilişkilerinin, emeğin ve ahlaki değerlerin yok oluşunu göstermektedir.

Roman, geleneksel yaşam tarzı ile modernist üretim mantığı arasındaki çatışmayı gösteriyor. Kolektif hafıza ve sürdürülebilir bağlara dayanan geleneksel değerler, verimlilik ve kâr odaklı rasyonellik tarafından yerinden ediliyor. Burada empati ve karşılıklı yardımlaşmaya yer yoktur, sadece kendini koruma içgüdüsü ve sistemin toplam kontrolü kalmıştır. Kahramanlar arasındaki ilişkiler, sürekli baskı ve işini kaybetme korkusu altında şekillendiği için gergin, rekabetçi ve parçalı hale gelir. Küçük insan ataerkil toplum içinde sınıflara ayrılma, devasa, soğuk ve kendisine yabancı bu dünyada sorunlarıyla baş başa kalır. Metinde "yavaş şiddet" kavramı üzerinden, çevresel felaketlerin ani ve görünür kırılmalarla sınırlı olmadığı; aksine uzun bir zaman dilimine yayılan, mekânsal olarak genişleyen ve kademeli biçimde ilerleyen bir yıkım sürecine işaret ettiği vurgulanır. Bu süreçte hem yoksul kesimler hem de doğa, kapitalist üretim ilişkilerinin tüketici mantığı içinde birlikte zarar gören ve göz ardı edilen unsurlar olarak ele alınır (Akyol, 2021).

En belirgin çatışma, kasabanın isimlendirilmesidir. Kasabanın eski, yerel adı olan "Erice", küresel sermayeyi temsil eden şirketlerin etkisiyle "Manves City" tabelalarıyla değiştirilmektedir (Tekin, 2018, s. 72). Bu durum, yerel kimliğin silinip yerine İngilizce ve endüstriyel bir kimliğin dayatılmasını simgeler. Eski "Meydan Lokantası"nın "Meydan Yemek Dünyası"na, "Yavşanlı Mesire Yeri"nin "Dostluk Bahçesi"ne, "At Pazarı Kahvesi"nin "Yüz'de 100 Kahve"ye dönüşmesi (Tekin, 2018, s. 26) modernizmin geleneksel mekânları modernleşme maskesi altında yapaylaştırdığını göstermektedir.

Manves City, gelişmeyi vaat eden ancak insanlıktan uzaklaşmaya yol açan bir süreç olarak modernizmi eleştirel bir bakış açısıyla ele almaktadır. Roman, ilerlemenin gerçek sosyal ve insani maliyetlerini göstererek ilerleme illüzyonunu ortaya çıkarmaktadır. Manves City romanı, göç ve kentleşme süreçlerinin neden olduğu, acı verici ve çoğu açıdan geri dönüşü olmayan bir geçmişle kopuşu gösterir.

Kırsal kesimden sanayi bölgelerine göç, yeni mekanda kök salmaya yol açmaz, aksine, istikrarlı bir aidiyet duygusu ve yerle ilgili hatıralardan yoksun bir "evsiz çocuklar" nesli oluşturur. Romanda evin kaybı sadece fiziksel değil, aynı zamanda varoluşsal bir nitelik taşır: doğa, kolektif deneyim ve geleneksel dayanışma biçimleriyle olan bağ kaybolur. Geleneksel değerlerin yıkılması, modernist sistemin sunduğu tüketim, üretim verimliliği ve rekabet gibi yeni referans noktalarıyla telafi edilemez. Bu değerler, yabancılaşma ve sürekli rekabete dayandıkları için kahramanlara yaşamın doluluğu veya mutluluk hissini verememektedir. Böylece roman, modernleşmenin yeni ve sürdürülebilir bir "ev" alanı yaratmadığını, aksine kayıp ve içsel boşluk hissini pekiştirdiğini göstermektedir.

Geleneksel yaşamın doğayla iç içe olan yapısı, modernizmin betonlaşma arzusuyla çatışır. Erice, gelincik tarlaları, kiraz ağaçları, dereleri ve "Pırasa Ovası" ile anılan, insanların doğayla bağ kurduğu bir yerdir. Nergis'in yazılarında sıkça andığı kiraz çiçekleri ve bahar, kaybedilen masumiyeti ve geçmişi temsil eder. Manves şirketi ve diğer fabrikalar, bu doğal alanları işgal eder. Gelincik tarlaları telefon fabrikasına dönüştürülmüş, kiraz ağaçları sökülerek yerlerine daha kârlı görülen ceviz ağaçları dikilmiştir. Geleneksel tarımın yerini, doğayı "göz boşluğu bırakmayacak" şekilde kaplayan fabrikalar almıştır.

Modernizmin getirdiği hızlı değişim ve yoksulluk, geleneksel dayanışma ağlarını parçalamıştır. Eskiden komşuluk, akrabalık ve "yuva" kavramları güvenli bir sığınakken modern Erice'de herkes birbirinin "üveyi" haline gelmiştir. İnsanlar kalabalıklar içinde yalnızlaşmış, ilişkiler çıkar ve hayatta kalma mücadelesine indirgenmiştir.

Çalışma kültürü, insan odaklı geleneksel yapıdan, insanı yok sayan teknolojik bir yapıya evrilmiştir. Salih Usta'nın kahvehanesi gibi mekânlar, işçilerin dertleştiği, insani temasın olduğu yerlerken, fabrikalar insanı makineleştiren "HİKİ" (Her İşe Koşan İşçi) sistemini getirmiştir. Daha da ileri gidilerek, "karanlık fabrika" (insansız üretim) ve robotların üretimi devralması hedeflenmektedir. Geleneksel emeğin yerini, tuvalet izninin bile dakikayla ölçüldüğü, işçilerin robotlarla yarıştırıldığı acımasız bir düzen almıştır.

İletişim biçimlerindeki değişim de bu çatışmanın bir parçasıdır. Nergis'in mektup yazma ve "söze kıymet verme" (Tekin, 2018, s. 12) çabası geleneği temsil ederken, modernizm, iletişimi mesajlaşmalara ve sanal ortamlara hapsetmiştir. Genç kuşak, sanal dünyada "altın kazanma" (Tekin, 2018, s. 141) peşindeyken, gerçek dünyadaki bağlar zayıflamaktadır. Ayrıca modernleşme ile birlikte başarı kavramı,

ahlaki değerlerden kopuk bir zenginleşme hırsına dönüşmüştür.

Mekânın Dönüşümü

Latife Tekin'in *Manves City* romanında mekânın dönüşümü, kırsal ve tarımsal bir kasaba olan Erice'nin, kapitalizm ve sanayileşme etkisiyle kimliksiz, betonlaşmış ve ticarileşmiş bir endüstri bölgesine evrilmesi süreci olarak işlenmiştir. Mekânın dönüşümündeki en belirgin unsur, doğanın fabrikalar tarafından yutulmasıdır. Tarım arazileri, "askerî baraka düzenine" sokulmuş gibi sıra sıra hangarlarla kaplanmış, manzarada göz boşluğu bırakılmamıştır. Ayrıca Manves Barajı, bereketli vadileri ve incirlikleri sular altında bırakarak coğrafyayı değiştirmiştir.

Mekânın hafızası, yer isimlerinin değiştirilmesiyle de silinmeye çalışılmaktadır. Kasabanın girişine asılan "Manves City" tabelası, yerel kimliğin silinip yerine küresel ve endüstriyel bir kimliğin dayatılmasını simgeler. Kasaba kentleştikçe adı "Erice" kalsa da kendi silinmekte, Manves tüm ovayı kaplamaktadır.

Fabrikalar ve yeni yaşam alanları, dışarıya kapalı, yüksek duvarlarla çevrili "kale" benzeri yapılara dönüşmüştür. Örneğin VedPlast fabrikası, yüksek duvarları ve kale gibi görünümüyle ulaşılmaz ve tekinsiz bir yapı (Tekin, 2018, s. 68) olarak tasvir edilir. Manves Üretim Tesisleri'nin kapısı devasa bir girişe (Tekin, 2018, s. 75), güvenlikçilerin ve robotların olduğu, işçilerin girmeye korktuğu bir alana dönüşmüştür. Bu durum, mekânın halka açık karakterini yitirip sermayenin kontrolünde güvenlikli bölgelere ayrıldığını gösterir.

Mekânın dönüşümü, sınıfsal uçurumları da fizikselleştirmiştir. Bir tarafta göçmenlerin ve yoksul işçilerin barındığı, terk edilmiş ve harap haldeki "Kurşundere Sitesi" (Tekin, 2018, s. 62) veya çadırlar bulunurken, diğer tarafta zenginlerin yaşadığı, "Morvadi Villaları" (Tekin, 2018, s. 135) veya "Tesserapolis" gibi yapay ve lüks yerleşimler türemiştir. Özellikle "Eski Daralcık Çukuru" (Tekin, 2018, s. 135) gibi efsanesi olan ıssız yerler, "Tesserapolis" adı altında soylulaştırılarak yeni yaşam alanlarına dönüştürülmüştür.

Tüm bu fiziksel değişimler, mekânın "yuva" olma özelliğini yitirmesine neden olmuştur. Ersel, hapisten dönüp kasabasına geldiğinde, çocukluğunun geçtiği yerleri tanıyamaz hale gelmiş, kendi memleketinde bir yabancı gibi hissetmiştir.

Modernizm Eleştirisi

Eserde modernizm, doğayı, insanı ve toplumsal hafızayı yok eden yıkıcı bir

süreç olarak eleştirilir. Modernleşme, eserde doğanın acımasızca katledilmesi ve betonlaşma olarak sunulur. Kasabanın girişine asılan "Manves City" tabelası, yerel kimliğin silinip yerine küresel sermayenin yapay kimliğinin dayatılmasını simgeler. Modernizm eleştirisinin en güçlü olduğu alanlardan biri, emeğin ve işçinin durumudur. Fabrikalarda uygulanan performans sistemleri dayanışmayı yok edip rekabeti ve düşmanlığı körükler. Eserde modernleşme, insanları birbirine bağlayan sahicilik ve kan bağını koparan bir süreç olarak eleştirilir. Modernleşme ile birlikte kasaba kültürü yozlaşmış, şiddet ve istismar artmıştır. Geleneksel mekânların isimleri, modern görünmek adına değiştirilmiştir. Modernleşen kasabada kadınlar kamusal alanda daha fazla tacize uğramakta, "müzikhol" adı altında pavyon kültürü yaygınlaşmakta ve kadın bedeni metalaştırılmaktadır.

Sonuç

Latife Tekin'in *Manves City* eserinde, modernizmin "ilerleme" ve "refah" vaadinin aksine, doğayı, insan ilişkilerini ve bireysel varoluşu tahrip eden bir yıkım ve yabancılaşma ile sonuçlandığı görülmektedir. Roman, modernizmi sosyal, kültürel ve varoluşsal bir süreç olarak çok katmanlı ve eleştirel bir şekilde yorumlamaktadır. Parçalı anlatı yapısı, çoklu sesler ve belgesel eklemeler aracılığıyla yazar, modernist ve postmodernist mantığın günlük hayata, işe, insan ilişkilerine ve mekana nasıl sızarak istikrarlı kimlik ve aidiyet biçimlerini yok ettiğini gösterir. Romanda modernleşme, insani anlamda ilerlemeye yol açmaz, aksine yabancılaşmayı derinleştirir, sosyal eşitsizliği artırır ve insanı kişiliksiz bir sistemin savunmasız bir parçası haline getirir.

Modernizmin mekânsal sonucu, yerel hafızanın ve kimliğin silinerek yerine küresel, endüstriyel ve yapay bir kimliğin geçirilmesidir. Üretim ilişkileri açısından modernizmin vardığı sonuç, insanın makine karşısında yenilgisidir. Eserde modernizm, işçiyi makinelerin hızına yetişmeye çalışırken tükenen ve "makinelerin önüne yem olarak atılan" bir varlığa indirgenmiştir. Doğayı sadece bir hammadde veya inşaat alanı olarak görmüştür. Gelincik tarlaları ve kiraz ağaçları yok edilerek yerlerine fabrikalar kurulmuş, derelerin önüne barajlar çekilerek suyun doğal akışı engellenmiş ve vadiler sular altında bırakılmıştır. Modernizm, toplumsal dokuyu parçalamış, insanları birbirine bağlayan hisleri yok etmiştir. Aileler dağılmış, dostluklar menfaate evrilmiş ve bireyler kalabalıklar içinde yalnızlaşmıştır. Modernizmin yarattığı düzenin sonuçlarından biri de, masumiyetin kaybı ve adaletsizliktir. Sisteme karşı direnmeye çalışan Ersel, işlemediği suçlarla itham edilir. Önce fabrika yangınından sorumlu tutulup hapse atılır, romanın sonunda ise modernizmin yarattığı yozlaşmış

ilişkilerin günah keçisi ilan edilerek katil zanlısı olur. Modernizmin ışıltılı vaatlerinin peşinden giden genç kuşak, sistemin güçlüleri tarafından istismar edilir ve hayatı trajik bir şekilde son bulur.

Böylece, Manves City'deki modernleşme, içsel boşluk ve varoluşsal istikrarsızlık durumunu pekiştiren bir süreç olarak ortaya çıkmaktadır. Kadınlar, doğa ve tahrip edilmiş mekanların imgeleri aracılığıyla roman, bedeni, toprağı ve insan duygularını eşit şekilde sömüren modernist projenin gizli acımasızlığını ortaya koymaktadır. Eda'nın ölümü, doğal manzaraların yok edilmesi ve şehrin sermaye tarafından "evlat edinilmesi", insanlıktan uzaklaşmanın en uç noktasını simgelemektedir. Bununla birlikte, Nergis'in metinleri ve kelime ve hafıza için verdiği mücadele, direnişin mümkün olduğunu gösterir - bu direniş kırılgan ve her zaman etkili olmasa da, ilke olarak çok önemlidir.

Manves City, ileride yaşanacak olan geleceğe dair bir uyarı romanı olarak görülebilir; bu roman, ilerleme yanılsamasını ortaya çıkarır ve modernizmin gerçek sosyal ve ahlaki maliyetlerini gösterir. Latife Tekin'in eseri, sadece modern dünyanın krizini kaydetmekle kalmaz, aynı zamanda modernist medeniyetin kişiliksizleştirici mantığına karşı olası direniş biçimleri olarak sorumluluk, empati ve kolektif hafıza değerlerine geri dönülmesi gerektiğini de gündeme getirir.

Sonuç olarak *Manves City*, modernizmi insanı özgürleştiren bir gelişme olarak değil, insanı makineye, doğayı betona, akrabalığı üveyliğe dönüştüren ve bireyi yalnızlaştırıp ezen bir sistem olarak eleştirir. Özetle, Latife Tekin eserinde Erice'yi "Manves City"ye dönüştürerek hafızasız, doğasız, yuvasız ve adaletsiz bir distopya yaratmıştır.

KAYNAKÇA

Akyol, Ö. (2021). An Ecosocial Reading of Slow Violence in Latife Tekin's *Manves City*. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (46), 139-152.

Aslan Cobutoğlu, S. (2021). Kadın ve Şiddet: Manves City'de Şiddetin Türleri (Fiziksel, Ekonomik ve Cinsel Şiddet). *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 14*(33), 238-265. https://doi.org/10.12981/mahder.858388

Aydemir, F. (2022). Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme Romanlarında Yoksulluk Halleri: İşçi Deneyimi, Sürüklenen Özneler, Direniş ve Umut. *Söylem Filoloji Dergisi, 7*(1), 157-180. https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1069387

Balık, M. (2011). *Latife Tekin'in Romancılığı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Dangır, F. (2021). *Sanayileşen Bir Toplumda Yok Oluş ve Yerinden Edilme: Latife Tekin'in Manves City ve Sürüklenme Romanlarının Ekoeleştirel İncelemesi* [Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi]. Bilkent Üniversitesi Kurumsal Arşivi.

Özdemir, İ. (2019). Çığlıklar ve Fısıltılar: Latife Tekin Özel Röportajı. *Socrates Dergi*.

Tekin, L. (2018). *Manves City*. Can Yayınları.

Uğurlu, B. A. (2019). Latife Tekin'den Manves City'e Sürüklenme. *KalemKahveKlavye*.

Ulumlu, G. (2019). Manves City: Büyüsüz Gerçekçilik ve Görünmeyen Sınıfın Dönüşümü. *Birikim Dergisi*.

Yavuz, Y. (2019). Edebiyat ve Ekoeleştiri: Latife Tekin'in "Manves City" ve "Sürüklenme" Adlı Romanları. *Edebî Eleştiri Dergisi, 3*(3), 245-259. https://doi.org/10.31465/eeder.567368

Zeka, S. (2020). Latife Tekin'in Manves City Romanına Yansıyan Türkiye. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(1), 13-24. https://doi.org/10.22466/acusbd.647073

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA BAĞDAT

İbrahim Furkan Çal*

Özet

Bağdat, tarih boyunca siyasî, kültürel ve ilmî bir merkez olarak İslam medeniyetinin en önemli şehirlerinden biri olmuş; bu çok katmanlı kimliğiyle klâsik Türk edebiyatında da güçlü ve zengin bir temsil alanı bulmuştur. Bu çalışma, Bağdat'ın tarihsel serüvenini ana hatlarıyla ortaya koymayı ve bu tarihsel arka planın edebî metinlerde nasıl dönüştürülerek yeniden kurulduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Özellikle klâsik Türk edebiyatı metinlerinde şehrin yalnızca coğrafî bir mekân olarak değil, aynı zamanda estetik, sembolik ve kültürel bir anlam dünyası içinde nasıl kurgulandığı üzerinde durulmaktadır. Araştırmada başta divanlar, seyahatnâmeler ve fetihnâmeler olmak üzere farklı türlerdeki metinler incelenmiş; Bağdat'ın kimi zaman bir ilim ve irfan merkezi, kimi zaman siyasî mücadelelerin sahnesi, kimi zaman ise tasavvufî çağrışımlarla yüklü sembolik bir mekân olarak ele alındığı tespit edilmiştir. Şehrin Abbâsî mirası, kutsallık atfedilen yönleri ve Osmanlı dönemindeki tarihsel dönüşümü, şairlerin ve müelliflerin hayal dünyasında çeşitli imge ve mazmunlarla yeniden şekillenmiştir. Bu bağlamda Bağdat, yalnızca tarihsel bir gerçeklik değil, aynı zamanda edebî tahayyülün inşa ettiği çok katmanlı bir "şehir imgesi" olarak değerlendirilmektedir. Çalışma, Bağdat'ın klâsik Türk edebiyatındaki temsillerini tarihî ve kültürel bağlamıyla birlikte ele alarak, şehrin edebî düzlemdeki konumunu sistematik bir çerçevede ortaya koymayı hedeflemektedir. Böylece şehir-edebiyat ilişkisine Bağdat örneği üzerinden yeni bir bakış açısı sunulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Divan, Bağdat

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkiye, furkan.cal.06@gmail.com, 0009-0001-3372-1117

Baghdad in Classical Turkish Literature

Abstract

Baghdad has historically been one of the most significant cities of Islamic civilization as a political, cultural, and scientific center; with this multilayered identity, it has also found a strong and rich domain of representation in Classical Turkish Literature. This study aims to outline the historical trajectory of Baghdad and to examine how this historical background is transformed and reconstructed in literary texts. Specifically, it focuses on how the city is constructed in Classical Turkish Literature texts not merely as a geographical space, but within an aesthetic, symbolic, and cultural universe of meaning. In this research, texts from various genres—primarily divans, travelogues, and conquest narratives (*fetihnâme*)—have been examined; it has been determined that Baghdad is treated at times as a center of science and wisdom, at times as the stage for political struggles, and at times as a symbolic space charged with mystical connotations. The city's Abbasid heritage, its sacred aspects, and its historical transformation during the Ottoman period were reshaped through various images and literary tropes (*mazmun*) in the imagination of poets and authors. In this context, Baghdad is evaluated not only as a historical reality but also as a multilayered "city image" constructed by the literary imagination. By addressing the representations of Baghdad in Classical Turkish Literature alongside its historical and cultural context, this study aims to reveal the city's position on the literary plane within a systematic framework. Thus, it seeks to offer a new perspective on the relationship between city and literature through the example of Baghdad.

Keywords: Classical Turkish Literature, Divan Poetry, Baghdad

Bağdat'ın Coğrafi Konumu Ve Şehrin Kuruluşu

Bağdat şehri, Dicle Nehri'nin iki kıyısına yayılan konumu ve güzelliği sayesinde tarih boyunca siyasî, idarî, kültürel, ilmî ve edebî açıdan önemini koruyan kadim bir şehir olmaktadır. Abbasî Halifesi Ebû Ca'fer el-Mansûr'un kurduğu şehir, 1258 yılına kadar Abbasî hilafetinin merkezi olarak varlığını sürdürmüş; Osmanlı döneminde Bağdat vilayetinin merkezi, 1921'den itibaren ise Irak'ın başşehri olmuştur.*

Bağdat'ın tarihî değerini yalnızca siyasî merkez oluşuyla açıklamak yeterli değildir. Şehir, bulunduğu coğrafî konum, Dicle ve Fırat havzasıyla ilişkisi, Mezopotamya kültür mirası içinde yer alması ve farklı dinî-etnik topluluklara ev sahipliği yapması sebebiyle İslam medeniyetinin en dikkat çekici merkezlerinden biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle Bağdat, kimi zaman "*uygarlığın beşiği*" olarak değerlendirilmiş; farklı dinlerin, mezheplerin, kültürlerin ve siyasî hareketlerin kesiştiği bir merkez olarak görülmüştür.

Irak coğrafyasının kuzeyinde Türkiye, güneyinde Suudi Arabistan, doğusunda İran, batısında Ürdün ve Suriye, güneydoğusunda Kuveyt bulunmaktadır. Dicle ve Fırat nehirlerinin oluşturduğu geniş ova, bu bölgeyi tarih boyunca yerleşim, tarım, ticaret ve kültür açısından önemli kılmıştır. Bağdat şehrinin bu coğrafî yapı içindeki konumu, onu sadece Irak'ın değil, bunun yanında Doğu ile Batı arasında bağlantı sağlayan stratejik şehirlerden biri durumuna dönüştürmüştür.**

Dârü's-Selâm adıyla da anılan Bağdat, eski Babilonia şehri yakınlarında, Dicle Nehri'nin iki yakası boyunca kurulan kadim bir yerleşim merkezidir. VIII. yüzyılda Halife Mansûr tarafından kurularak Abbasî Devleti'nin başşehri yapılan şehir, süreç içinde İslâm dünyasının siyasî, ilmî ve kültürel merkezlerinden biri konumuna gelmiştir. Abbasîler döneminde büyük gelişme gösteren Bağdat'ın nüfusunun bazı dönemlerde milyonlarla ifade edildiği ifade edilmektedir.***

İslam tarihi kaynaklarında Bağdat, sosyal hayatın canlılığı, kültürel çeşitliliği ve ticarî hareketliliğiyle öne çıkan cazip bir şehir olarak betimlenmektedir. Şehre farklı bölgelerden yoğun göçlerin gerçekleştiği, gelen toplulukların kendi mahallelerinde yaşadığı ve şehir hayatına dâhil olduğu bilinmektedir. Yahudiler başta olmak üzere

* Büşra Güler, "Seyahatnamelerde Bağdat", Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2018, s. 1.

** Saif Khalid Badr Al-Tameemi, "Osmanlı Şiirinde Bağdat (13. yy.'dan 16. yy.'a kadar)", Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Isparta, 2017, s. 1.

*** Gökhan Sutay, "Büyük Selçuklu Devleti Zamanında Bağdat Halifeliği ile Siyasi-Kültürel-Dini İlişkiler", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Erzurum, 2013, s. 33-34.

farklı dinî ve etnik gruplar Bağdat'ta yaşamış; tıp, eczacılık, astronomi, felsefe ve diğer ilmî alanlarda katkıda bulunmuşlardır. Bu durum, Bağdat'ın sadece Müslüman toplumlar için değil, farklı kültür çevreleri için de üretken bir ilim ve düşünce merkezi olduğunu ortaya koymaktadır.

Bağdat'ın şehir olarak kuruluşu, Abbasîler dönemiyle birlikte İslam şehir tarihi açısından özel bir anlam kazanmıştır. Her ne kadar Bağdat adı ve çevresindeki yerleşimlerin geçmişi İslam öncesi dönemlere kadar uzansa da, bugünkü anlamıyla Bağdat'ın büyük bir başkent hâline gelişi Abbasîlerin Ebû Ca'fer el-Mansûr adlı halifeleri zamanında gerçekleşmiştir.

Emevîlerin hâkimiyetine Abbasîlerin son vermesinden sonra hilafet merkezini Şam'dan Irak coğrafyasına taşımıştır. İlk dönemde Kûfe, Enbâr ve Hâşimiyye gibi merkezler kullanılsa da bu şehirler kalıcı başkent için uygun görülmemiştir. Kûfe'de Hz. Ali taraftarlarının etkili olması, Dımaşk'ın Emevî geçmişiyle özdeşleşmesi ve Bizans sınırına yakınlığı, Abbasîleri daha güvenli, denetlenebilir ve yeni siyasî kimliği yansıtabilecek bir merkez arayışına yöneltmiştir.*

Ebû Ca'fer el-Mansûr, yeni başkent için uygun bir yer ararken iklim, güvenlik, ticaret yollarına yakınlık, askerî savunma olanağı ve halkın ihtiyaçlarını karşılayabilecek genişlik gibi unsurları dikkate almıştır. Rivayetlere göre Mansûr, beğendiği bölgelerde geceyi geçirerek havayı ve çevre şartlarını bizzat gözlemlemiştir. Bu arayış sonunda Dicle kıyısında, eski yerleşimlerin ve ticaret yollarının bulunduğu Bağdat bölgesinde karar kılmıştır. Bağdat şehrinin kuruluş yeri, stratejik açıdan son derece elverişliydi. Bu şehir, Dicle ve Fırat nehirlerine yakınlığı sayesinde su yolları ve kara ticaret yolları üzerinde bulunuyordu. Horasan yolu üzerinde yer alması, Basra Körfezi üzerinden gelen malların buraya ulaşmasını kolaylaştırması ve Dicle-Fırat havzasının verimli topraklarına yakın olması, şehrin ticarî bakımdan gelişmesini sağlamıştır.

Kaynaklarda Halife Mansûr'un yeni şehrin kuruluşu için çok sayıda mühendis, mimar, usta, zanaatkâr ve işçiyi bir araya getirdiği belirtilmektedir. Bağdat'ın inşasında marangozlar, demirciler, duvarcılar, nakliyeciler ve farklı meslek gruplarından binlerce kişi çalıştırılmıştır. Bazı rivayetlerde şehir inşasında yaklaşık 100.000 işçi ve ustanın görev aldığı ifade edilmektedir. Mansûr, şehrin planını çizdirmiş ve şehrin daire biçiminde kurulmasını istemiştir. Bu nedenle Bağdat'a "*Medînetü'l-Müdevvere*", yani "*Dairevî Şehir*" de denilmiştir.**

* Hakkı Dursun Yıldız, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, c. III, Çağ Yayınları, İstanbul, 1986, s. 366.
** el-Hatîb el-Bağdâdî, *Târîhu Medîneti's-Selâm,* c. I, s. 375-380.

Bağdat şehrinin inşasına H. 145/M. 762 yılında başlanmıştır. Ancak Hz. Hasan soyundan Muhammed ve İbrahim'in isyanları sebebiyle inşa sürecine bir süre ara sunulmuştur. Bu karışıklıklar bastırıldıktan sonra H. 146/M. 763 yılında inşaata yeniden başlanmış ve şehir büyük ölçüde H. 149/M. 766 yılında tamamlanmıştır. Böylece Bağdat, Abbasî Devleti'nin yeni hilafet merkezi olarak tarih sahnesindeki yerini almıştır.

Bir İlim ve Edebiyat Merkezi Olarak Bağdat

Bağdat şehri, bulunduğu bölge ve tarihî birikiminin yanında kültürel dokusuyla da İslâm medeniyetinin öne çıkan merkezlerinden biri olmuştur. Özellikle Abbâsîler döneminde siyasî başkent olmanın ötesinde ilim, düşünce, edebiyat, tercüme ve tasavvuf faaliyetlerinin merkezi konumuna gelmiştir. Hanefî ve Hanbelî mezhepleriyle belirgin biçimde ilişkilendirilmesi de şehrin dinî ve ilmî değerini artırmıştır.

Bağdat'ta bulunan Beytülhikme, döneminin en önemli tercüme ve bilim kurumlarından biri olarak benimsenmektedir. Burada Süryanice, Yunanca, Farsça ve Hint kaynaklı pek çok eser Arapçaya çevrilmiş; bu faaliyetler İslâm düşünce dünyasının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Mansûr Camii de şehirdeki önemli öğretim merkezlerinden biri olmuştur. Çok sayıda kitapçı dükkânının, şairin, tarihçinin ve âlimin Bağdat'ta bulunması, şehrin kültürel canlılığını belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Hatîb el-Bağdâdî'nin Târîhu Bağdâd adlı eserinde bu ilmî ve kültürel çevreye dair geniş bilgiler bulunmaktadır.*

Bağdat şehri, tasavvufî düşünce ve tarikat faaliyetleri açısından da İslam dünyasının öne çıkan merkezlerinden biri olmuştur. Hâris el-Muhâsibî, Ma'rûf-ı Kerhî, Ebü'l-Hüseyin en-Nûrî, Serî es-Sakatî, Cüneyd-i Bağdâdî, İbnü's-Semmâk, Ebû Saîd el-Harrâz vb. sûfî şahsiyetlerin Bağdat'ta yaşamış olmaları veya bu şehirle anılmaları, şehrin manevî ve entelektüel kimliğini güçlendirmiştir. Hallâc-ı Mansûr ve Abdülkâdir-i Geylânî gibi tasavvuf tarihinde derin izler bırakmış isimlerin öğretilerini Bağdat çevresinde yaymaları da bu manevî birikimi daha görünür hâle getirmiştir. Bunun yanında Kisâî, Zemahşerî ve Câhiz gibi dil, edebiyat ve düşünce alanlarında öne çıkan şahsiyetlerin Bağdat'la ilişkilendirilmesi, şehrin sadece siyasî veya dinî değil, bunun yanında çok yönlü bir ilim ve kültür merkezi olduğunu ortaya koymaktadır.

Evliya Çelebi, Seyahatnâme'sinde Bağdat'tan övgüyle söz ederek şehri "Bağdâd-ı Behişt-âbâd" gibi ifadelerle anar. Ona göre Bağdat'ın âlimleri farklı ilimlerde yetkin, gençleri zeki ve halkı cömerttir. Bu anlatım, şehrin ilmî ve ahlâkî

* Abdülkerim Özaydın, *"Bağdat: Kültür ve Medeniyet"*, TDV İslâm Ansiklopedisi, TDV Yayınları, 2003, s. 439-440.

değerlerle özdeşleşmiş önemli bir kültür merkezi olarak görüldüğünü göstermektedir. "*Şehrengiz-i Dâr-ı Hulefâ-yı Bağdad ve Ziyaretgâh-ı Irak-ı Behişt-âbâd*" adıyla, Evliya Çelebi tarafından kaleme alınan manzume, Bağdat şehrinin edebî tasvirleri açısından da önemlidir. Bu manzumede şehir Dârü's-Selâm, İslâm'ın merkezi ve evliyalar burcu olarak anlatılır. Bağdat'ın güzellikleri, halkı, havası, suyu, bahçeleri ve manevî atmosferi şiirsel bir üslupla dile getirilir. Bu tür tasvirler, şehrin seyahatname geleneğinde olduğu kadar klasik şiirde de özel bir anlam taşıdığını göstermektedir.

Klasik Türk Edebiyatında Bağdat

Klasik Türk edebiyatında Bağdat, Türkler tarafından iki kez fethedilmesi, hilafet merkezi oluşu ve güçlü tarihî kimliği sebebiyle sıkça anılan şehirlerden biridir. Dicle ve Fırat'a yakınlığı nedeniyle âşığın gözyaşları bu nehirlere benzetilmiş; Basra yakınlarında birleşerek Şat adındaki bu sularla gözyaşı ilişkilendirilmiştir. Bağdat, adalet ve kadılarıyla şöhret bulması dolayısıyla "*Bağdâd-ı dâd-âbâd*" ve "*Bağdâd-ı pür-dâd*" gibi ifadelerle anılmış; sevgilinin güzelliğine, yüzüne, yanağına, eşiğine veya mahallesine benzetilmiştir. Ayrıca âşığın gönlü, evliya burcu, Osmanlı payitahtına uzaklığı, dilencileri, "*Âşığa Bağdat ırak değil.*" ile "*Yanlış hesap Bağdat'tan döner.*" atasözleriyle de Türklerin yaşantısında ve edebiyatında yer bulmuştur. Irak atlarının şöhreti ve zamaneden şikâyet bağlamında da Bağdat adına rastlanmaktadır.

Aşağıda verilen beyitler, klasik Türk edebiyatında yazılmış olan çeşitli Bağdat şehirne ait beyitler içermektedir. Bağdat anlamlarının daha fazla anlaşılması üzerine fazla şekilde şiir örnekleri verilmektedir.

Üsküplü İshak Çelebi ise bir beytinde gözyaşı ile Fırat'ı birbirine benzerterek Fırat'a Şat adının verilmesini bu nehrin Bağdat topraklarından geçmesine bağlar:

"Kuyuna varmasa olmazdı gözüm yaşı sebil

Gelmese Bağdada olmazdı Fıratun adı Şat." (Üsküplü İshak Çelebi)

"Ey sevgili, Bağdat'a gelmese Fırat'ın adının Şat olamayacağı gibi göz yaşım da senin mahallene varmasaydı sebil olup akmazdı." Bu dizelerde şair, Bağdat'ı sevgilinin mahallesiyle ide lişkilendirmiştir. Yaşadığı dönemde şöhreti Osmanlı sınırlarını aşan ve *"Sultânü'ş-Şuarâ"* ünvanıyla anılan Bâkî de gazellerinden birinde Bağdat'a gönderme yaparak şehrin klasik şiirdeki sembolik değerini sürdürmüştür.

"Kuyun yalında döne döne akdı göz yaşı

Seyl-ab-ı dide Dicle-i Bağdad olup gider. " (Üsküplü İshak Çelebi)

“Ey sevgili, gözyaşı senin mahallenin yolunda döne döne aktı. Gözümden sel gibi boşalan yaş, Bağdat’ın Dicle’si gibi olup akar.” Şehri hoş ve mamur bir ülke gibi gösteren Baki bir beytinde şöyle seslenir: “Gülbahçesi Bağdat ülkesi, ırmaklar da Şat gibi oldu. Bu bahçede ve bu ırmaklarda yaseminler su üzerinde sanki bir kaz gibi yüzer” Bu ifadeyle şair, Bağdat şehrini överken aynı zamanda şehrin coğrafî kimliğini belirleyen Fırat ve Dicle nehirlerine de gönderme yapmaktadır.

“Anca gözümün yaşlarını ben dökeyim ki

Nîl ile Furât aha çü Bağdâd ola Tokat” (Kadı Burhâneddin)

Söz konusu beyitte şair, gözyaşını Nil ve Fırat gibi büyük nehirlerle ilişkilendirerek aşk acısının büyüklüğünü mübalağalı biçimde anlatır. Tokat’ın Bağdat’a benzetilmesi, coğrafî bir uzaklık veya gerçek şehir tasvirinden çok, gözyaşının bir şehri dönüştürecek kadar çoğalması düşüncesine dayanır. Bağdat burada nehirlerle beslenen, mamur ve değerli şehir imgesidir. Âşığın gözyaşı bu imgeyi kendi yaşadığı mekâna taşıyarak aşk acısını şehir kurucu bir kuvvet gibi gösterir.

“Bağdâdnı kim vîrân kılabilür

Ol yine bu vîrânı bâğ dâd kılur.” (Kadı Burhâneddin)

Bağdat’ın dinî hafızadaki yeri de önemlidir. Abdülkâdir-i Geylânî ve İmam-ı A’zam Ebû Hanîfe gibi büyük velilerin türbelerini barındırması sebebiyle şehir “*Burc-ı Evliyâ*” adıyla anılmış; Fuzûlî’nin “Geldi burc-ı evliyâya pâdişâh-ı nâm-dâr” mısrası bu adı edebî düzlemde pekiştirmiştir.

“Evliyâ burcı dimiş zîrâ ki hâk-i eşrefi

Buk’a buk’a evliyâullâha olmışdur mezâr.” (Fuzûlî)

Coğrafî açıdan Dicle kıyısında ve Dicle ile Fırat’ın birbirine yaklaştığı verimli topraklarda kurulan Bağdat, şiirde Dicle, Fırat ve Şatt ile birlikte zikredilir.

“Hilâfet tahtınun sultânı mutlak

Ki adlinden cihân olmışdı Bağdâd” (Ahmed-i Dâ’î)

Belirtilen yönleriyle Bağdat, Osmanlı şiirinde sadece bir şehir adı değil; hilâfet, ilim, kültür, zenginlik, aşk, cennet, uzaklık ve dinî hafızayı bir araya getiren çok yönlü bir edebî imgedir.

“Eşkümi kūyından ol dilber niçün ırmaḳ diler

Caʿferā revnaḳ viren Baġdāda oldı çünki Şaṭ." (Tâcîzâde Ca'fer Çelebi)

Söz konusu beyitte sevgilinin mahalli, âşığın gözyaşıyla değer kazanan bir yer olarak düşünülmüş; Bağdat'a hayat veren Şat nasıl şehri besliyorsa, âşığın gözyaşı da sevgilinin bulunduğu yeri anlamlı kılan unsur hâline getirilmiştir.

Der Medh-i Merhûm Sultân Murâd Hân

Vücûdundur sa`âdet burcunun hurşîd-i rahşânı

Yüzündendür cihâna feyz-ı nûr-ı lutf-ı yezdânî

Idüp himmet cihândan zulmet-i ilhâdı mahv eyle

Ele al nûrlandur pertev-i şemşîr-i bürrânı

Budur söz kim zafer Sultân Murâd-ı dîn-penâhundur

Hudâ'dan her ne isterse Hudâ âsân ider anı

Mu`înündür cemî`-i evliyâ bî-şek ider himmet

İmâm-ı A`zam u şeyh-i mu`azzam Kutb-ı Geylânî

Şehâ Bagdâd'ı al ecdâdunun ervâhını şâd it

Husûsan rûh-ı pâk-ı Hazret-i Sultân Süleymân`ı

Varup ser-hadd-ı İslâm`a `adûnun haddini bildir

Budur resm-i kadîm-i hânedân-ı âl-i Osmânî

Delîlün Hızr olup cünd-i melâ'ik sağ u solunda

Kafadarun ola her kande isen hıfz-ı Rabbânî

Mukayyedmiş meger bir sâ`at-i sa`d-ı mübarekle

Sefer vaktini ta`yîn eyledi nev-rûz-ı sultânî (Şeyhülislâm Yahyâ)

Bu manzume, Sultan Murad'ı dinin koruyucusu ve zaferle ilişkilendirilen hükümdar olarak takdim eder. İlk beyitlerde padişahın varlığı saadet burcunun güneşi gibi gösterilir; böylece hükümdarlık yalnız siyasî bir makam değil, ilahî lütufla desteklenen bir nur kaynağı olarak anlam kazanır. Bağdat'ın alınması istenirken İmâm-ı A'zam ve Abdülkâdir-i Geylânî'nin himmetinden söz edilmesi, fethin sadece askerî değil, manevî bir hedef olarak görüldüğünü gösterir. Şairin "ecdâdunun ervâhını şâd it" ifadesiyle Sultan Süleyman'ın ruhunu özellikle anması, Bağdat'ın Osmanlı hanedan hafızasında

önceki fetihlerle bağlantılı bir şehir olduğunu ortaya koyar. Son beyitlerde Hızır, melek ordusu ve "sâat-i sa'd" imgeleri kullanılarak sefer kutsal bir zamana ve ilahî korumaya bağlanır. Bu şiirde Bağdat, Osmanlı gazâ ideolojisinin, evliya himmetinin ve hanedan devamlılığının birleştiği tarihî-manevî bir hedef konumundadır.

"Gün-be-gün mu`tedil olmakda hevâ-yı Bagdâd

Gayret-i ürd-i bihişt oldı şitâ-yı Bagdâd

İltifât itse o şeh ser-be-ser ola gülzâr

Bu hevâyile bu âb ile fezâ-yı Bagdâd

Nice sultân-ı guzât olmaya Sultân Murâd

Ki cenâbına nasîb oldı gazâ-yı Bagdâd

Feth idüp makdem-i pâkiyle müşerref olıcak

Reşk-i firdevs-i berîn oldı sarây-ı Bagdâd

Dâ`imâ pâdişehe eyleye himmet Yahyâ

A`zam-ı müctehidîn ü küberâ-yı Bagdâd" (Şeyhülislâm Yahyâ)

Bu şiirde Bağdat, iklimi, suyu ve bahçe tasavvuru üzerinden cennetle ilişkilendirilir. "Hevâ-yı Bağdâd" ve "âb" kelimeleri şehrin fizikî güzelliğini, "gülzâr" ve "firdevs-i berîn" ifadeleri ise cennet çağrışımını güçlendirir. Sultan Murad'ın şehri fethetmesiyle Bağdat sarayının yüce cennete gıpta ettirecek bir güzelliğe kavuştuğu söylenir. Böylece fetih, yalnızca siyasî hâkimiyetin kurulması değil, şehrin yeniden mamur, güzel ve huzurlu bir mekân hâline gelmesi şeklinde yorumlanır. Son beyitte İmâm-ı A'zam ve Bağdat büyüklerinin padişaha himmet etmesi istenir. Bu yönüyle şiir, Bağdat'ı yaşanan canlı bir şehir olmakla birlikte evliya himmetiyle korunan "Dârü's-selâm" niteliğinde bir belde olarak işler.

"Rûy-ı dil-ber al kâgaz `anberîn mû anda hat

Sâyesi müjgânınun i`râb benlerdür nukat

`Aşıka Bagdâd ırak olmaz vücûdun fülkini

Cûy-ı eşkün kûy-ı yâre irgürür mânend-ı şatt

Bâg-ı hüsnün goncesin tûtî-i gûyâ gösterür

Nice sâhir-pîşe olmış ol cevân-ı sebz-hatt

Mâ'il olmaz dil zen-i dünyâya bir hûb anlayup

Bâde-i gafletle medhûş olmayan itmez galat

Yazılurdı hâtır-ı mecrûh-ı Yahyâ dostum

Kâtib-i vasfun ideydi üstühânından mıkât" (Şeyhülislâm Yahyâ)

Bu gazelde Bağdat, aşkın uzaklığı ortadan kaldıran kudretini ifade eden bir mazmun içinde yer alır. "Âşıka Bağdat ırak olmaz" sözü, sevgiliye ulaşmak isteyen âşığın hiçbir mesafeyi engel görmemesi anlamında kullanılır. Beyitte âşığın bedeni bir gemiye, gözyaşı ise Şatt'a benzetilmiştir. Şatt nasıl Bağdat'la birlikte düşünülürse, âşığın gözyaşı da onu sevgilinin mahallesine ulaştıran akış hâline gelir. Böylece Bağdat, uzak bir şehir olmaktan çıkar; aşkın coşkunluğu, gözyaşının nehri ve sevgili kûyunun cazibesiyle yakınlaşan sembolik bir menzil olur. Şair burada şehir imgesini klasik aşk şiirinin temel unsurları olan yüz, hat, ben, müjgân ve gözyaşıyla birleştirerek Bağdat'ı aşk coğrafyasına dönüştürmüştür.

"Azîz-i Mısrdır metbûʿ-ı şehr-i Şâm u İstanbul

Tabîb-i Rûmdur Bâğdâddan eyler sefer kahve." (Erzurumlu Zihnî)

Bu beyitte kahve, Mısır, Şam, İstanbul, Rum ve Bağdat üzerinden anlatılarak hem değerli hem de uzak coğrafyalardan gelen şifalı ve itibarlı bir içecek gibi gösterilmiştir.

"Vālid-i merḥūmuñ etmişdi efendim imtiḥān

Dānişim muḥtāc-ı istifsār u istiḳṣā mıdır." (Sünbülzâde Vehbî)

Bu beyitte şair, bilgi ve ehliyetinin merhum baba tarafından zaten sınandığını belirterek yeniden sorgulanmaya gerek olmadığını vurgular.

"Tâ esâs-ı ışk Bağdâdı uruldı göñlüme

Seylbâr-ı eşk-i çeşmümden hacildür cûy-ı Şat." (Vasfî)

Vasfî'nin beytinde gönül, aşk Bağdat'ının kurulduğu mekân olarak düşünülür. "Esâs urulmak" ifadesi şehir veya bina temeli atmayı çağrıştırır. Şair, gönlünde aşk Bağdat'ının temeli atıldığından beri gözyaşının sel gibi aktığını söyler. Bu gözyaşı o kadar çoktur ki Bağdat'la özdeşleşen Şat nehri bile ondan utanır. Beyitte Bağdat, âşığın gönlünde kurulan büyük aşk şehri; Şat ise âşığın gözyaşıyla yarışamayan gerçek nehir imgesidir.

“Düşince sâye-i râyât-ı ‘izz ü ikbâli

Nizâm buldı kudûmiyle Başra vü Bağdâd.” (Nâbî)

Nâbî’nin bu beytinde Bağdat, siyasî düzen ve devlet otoritesiyle birlikte zikredilir. Padişah veya devlet büyüğünün izzet ve ikbal sancaklarının gölgesi Basra ve Bağdat üzerine düşünce buraların nizama kavuştuğu söylenir. Bu şehir, burada Osmanlı idaresinin düzen kurucu gücünü göstermek için kullanıma girmiştir. Bağdat şehrinin Basra ile birlikte anılması, Irak coğrafyasının idarî ve askerî önemini de pekiştirir.

“Saf-ı ceyşi Şat-ı Bağdad gibi mevc-hîz oldı

Su virdi bâğ-ı dâd ü ‘adle cûy-ı tîğ-i ‘uryânı.” (Seyyid Vehbî)

Seyyid Vehbî’de Bağdat, savaş düzeni ve Şat imgesiyle birlikte kullanım alanı bulur. Ordunun safı Şat-ı Bağdat gibi dalgalı gösterilmiştir. Kılıcın çıplak akışı ise adalet bahçesine su veren bir ırmak gibi düşünülür. Şair burada, savaş ve adalet kavramlarını Bağdat’ın nehir coğrafyası üzerinden birleştirir. Böylece Bağdat, fetih ve düzen kurma söyleminin güçlü bir unsuru olur.

“Bağdâd ki bürc-i evliyâdur

‘Âlemde bu müdde’â müsellem.” (Kâmî)

Kâmî, Bağdat’ı “bürc-i evliyâ” olarak adlandırır. Bu ifade, şehirde İmâm-ı A’zam, Abdülkâdir-i Geylânî ile başka sûfîlerin makamlarının bulunmasıyla ilgilidir. Şair için Bağdat’ın evliya burcu olduğu iddiası tartışmasız kabul edilen bir hakikattir. Böylece şehir, tarihî ve siyasî kimliğinin yanında dinî-tasavvufî hafızanın merkezi hâline gelir.

“Pesend-i şi’rini matlûb eden Gâlib Sitânbûlda

Zemîn-i kişver-i Bağdâd ü yâ Mardinden gelsin”. (Şeyh Gâlib)

Şeyh Gâlib’in beytinde Bağdat, şiirin beğenilmesi ve edebî zevkin kaynağı bağlamında zikredilir. Şair burada, İstanbul’da şiirinin makbul olmasını isteyen kişinin Bağdat veya Mardin gibi kültür çevrelerinden gelen sağlam bir zemine dayanması gerektiğini ima eder. Bağdat burada yalnız coğrafî şehir değil, şiir ve kültür zevkiyle tanınan bir edebî çevre adıdır.

“Sultân kulı ol ki ola âlem sana Bağdâd

Yüreğe yörenimeye ağyâr işiginde.” (Kadı Burhâneddin)

Şair burada, gerçek sultana kul olan kişi için bütün âlemin Bağdat'a dönüşeceğini söyler. Bu ifade, bağlılık ve sadakatin mekânı güzelleştiren gücünü ortaya koyar. Bağdat burada zenginlik, itibar ve huzur anlamlarıyla kullanıma girmiştir. Ağyar kapısında dolaşmamak ise sevgili veya hakiki sultan dışında başka kapılara yönelmemek anlamına gelir. Böylece beyitte Bağdat, sadakatle elde edilen iç huzurun ve değerli mekânın adı olur.

"Gözlerümüz yaşını ahıdup ırmağ idüben

Kayseriyi dahi bu yaş ile Bağdâd idelüm." (Kadı Burhâneddin)

Şair burada, gözyaşını ırmağa dönüştürerek Kayseri'yi Bağdat yapma hayalini kurar. Burada şehirler arası gerçek bir karşılaştırmadan çok, gözyaşının dönüştürücü gücü vurgulanır. Bağdat şehri, suyla beslenen, zengin, mamur ve değerli şehir imgesidir. Âşığın gözyaşı bu mamurluğu Kayseri'ye taşıyacak kadar çoğalır. Böylece beyit, aşk acısının coğrafyayı bile değiştirecek ölçüde güçlü olduğunu gösterir.

"Şol kuş ki tutgan kuşnı âzâd kılur

Sanma ki dünyede ol az ad kılur

Bağdâdnı kim vîrân kıla bilür

Ol yine bu vîrânı Bağdâd kılur." (Kadı Burhâneddin)

Bu tuyuğda Bağdat, viran-mamur karşıtlığıyla ele alınır. "Kim Bağdat'ı viran edebilir; onu yine Bağdat yapan güç vardır" düşüncesi, şehrin yıkılsa bile değerini kaybetmeyen bir merkez olduğunu gösterir. Bu beyitte Bağdat aynı zamanda "bâğ-dâd" çağrışımıyla lütfedilmiş bahçe anlamına yaklaşır. Şair, yıkımın geçiciliğini, asıl değerin ise yeniden ihya edilme kudretinde bulunduğunu vurgular.

"Gözlerün Bağdâd ili ayyârıdur

Leblerün Rûm ilinün hammârıdur

İşvelerün ile kimün sözi var

Her şîven bu dünyânun mi'mârıdur." (Kadı Burhâneddin)

Bu tuyuğda sevgilinin gözleri Bağdat ilinin ayyârına benzetilirken dudakları Rum ilinin içki sunucusu gibi gösterilir. Bağdat şehri, burada hilekârlık ve büyüleyici bakışla; Rum ise içki, zevk ve mestlik ile ilişkilendirilir. Sevgilinin her işvesinin dünyayı imar etmesi, güzelliğin hem yıkıcı hem de kurucu bir güce sahip olduğunu

gösterir. Bağdat imgesi bu beyitte sevgilinin bakışındaki tehlikeli cazibeyi güçlendirir.

"Sidre kaddi üzre yârun Müntehâdur perçemi

Gûyiyâ genc üzre yatur ejdehâdur perçemi

Hâli gibi niçe miskîn sâyesinde hoş geçer

Ferr-i 'âşık arturur perr-i hümâdur perçemi

Hüsn Bagdâd`ında yâr oldı halîfe bî-hilâf

Bu 'alâmetdür ki 'Abbâsî-livâdur perçemi

Uzadur ta'na zebânın Sidrenün tâvûsına

Nârven tûtîsi dinmek ne revâdur perçemi

İstivânun hattı Ka'be üzredür dimiş hakîm

Râstîdür yâr üzre hatt-ı istivâdur perçemi

Hamdî Mûsî`nün yed-i beyzâsı mıdur hüsn-i yâr

Anda geh ejder görinür geh 'asâdur perçemi" (Hamdullah Hamdî)

Bu manzumede Bağdat şehri, "hüsn Bağdadı" terkibiyle sevgilinin güzelliğinin payitahtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgili bu güzellik ülkesinde halife kabul edilir; perçemi ise Abbâsî sancağına benzetilir. Böylece sevgilinin saçının siyahlığı, Abbâsîlerin siyah sancaklarıyla ilişkilendirilir. Bağdat'ın Abbâsî hilafetiyle tarihî bağı şiirde sevgilinin güzellik saltanatına taşınmıştır. "Halîfe" kelimesi sevgilinin üstünlüğünü, "livâ" kelimesi ise bu üstünlüğün işaretine dikkat kesilmektedir. Bu nedenle beyitten çıkarılan anlam ile birlikte, Bağdat hem hilafet merkezi hem de güzelliğin hükmünün sürdüğü hayalî bir başkenttir. Perçemin ejder, hümâ kanadı, istivâ hattı ve Hz. Mûsâ'nın asâsı gibi farklı imgelerle birlikte verilmesi, sevgilinin güzelliğinin büyüleyici bir güzellikte olduğunu göstermekle beraber mucizevî bir kudret taşıdığını göstermektedir.

"Yir gibi her gönül ki toprakdur

Yüce hâsıl bitürür alçakdur

Zevk Mısrınun öz begi ol kim

Âhen 'ışkı öninde çakmakdur

Lenger-i vaz'ı neylesün ol kim

Bahr-ı 'ışka vücûdı zevrakdur

İşigünden şehâ yaşum men'i

Şattı Bagdâd öninden ırmakdur

Bûy-ı zülfün alalı bâd-ı sabâ

Sünbül üzre nisârı toprakdur

Kaddüne öykinür letâfetde

Serv-i miskîn tavîl-i ahmakdur

Kal'a-i hüsnüne zenehdânun

Gülsitân arasında handakdur

Hamdî cânân tecellîsin bir dem

Bin cihâna alursan aylakdur." (Hamdullah Hamdî)

Bu manzumede Bağdat, sevgilinin eşiği ve âşığın gözyaşı bağlamında değerlendirilmiştir. "İşigünden şehâ yaşum men'i / Şattı Bağdâd öninden ırmakdur" beytinde âşığın sevgilinin kapısından uzaklaştırılması, Bağdat'ın önünden Şat'ın kesilmesine benzetilir. Nasıl Şat Bağdat'ın hayat kaynağı ve şehrin güzelliğini tamamlayan unsur ise, âşığın gözyaşı da sevgilinin eşiğine yönelen aşk akışıdır. Bu akışın engellenmesi, tabii düzenin bozulması gibi gösterilir. Aynı manzumede Mısır, aşk denizi, zülüf kokusu, gül bahçesi ve güzellik kalesi gibi imgeler bir araya gelir.

"Çeşm ü ġamzeñle bilür ḥāl-i Necātī'yi şu kim

Ṭūş gelmiş ola Baġdād'da ʿayyārlara." (Necâtî Bey)

Beyitte Necâtî'nin hâlini ancak Bağdat'ta ayyârlara rastlamış kişi anlayabilir. Sevgilinin gözü ve gamzesi, âşığı yakalayan ayyarlar gibi düşünülmüştür. Burada Bağdat, tehlikeli karşılaşmanın şehir mekânıdır. Şair, gamzenin öldürücü ve tuzağa düşürücü etkisini şehir folklorundan gelen "Bağdat ayyârı" imgesiyle açıklar. Böylece âşığın çaresizliği somut bir şehir sahnesine dönüştürülür.

"Baġdād-ı çemende ide daʿvā-yı ḫilāfet

ʿAbbāsi ʿalemler dike gülzāra benefşe." (Necâtî Bey)

Bu beyitte menekşe, gül bahçesinde hilafet iddiasında bulunan bir unsur gibi gösterilir. “Bağdâd-ı çemen” ifadesi, bahçeyi Bağdat’a benzetir; menekşenin koyu rengi ise Abbâsî siyah sancaklarını çağrıştırır. Böylece Bağdat’ın Abbâsî hilafetiyle tarihî ilişkisi tabiat tasvirine taşınır. Necâtî, çiçekler dünyasını siyasî-hilafet sembolleriyle yorumlayarak bahçeyi bir Bağdat, menekşeyi de Abbâsî alameti hâline getirir.

“Eşkümi kūyından ol dilber niçün ırmaḳ diler

Caʿferā revnaḳ viren Baġdāda oldı çünki Şaṭ.” (Tâcî-zâde Ca’fer Çelebi)

Bu beyitte sevgilinin mahallesi ile Bağdat arasında, âşığın gözyaşı ile Şat arasında benzetme kurulmuştur. Şat nasıl Bağdat’a canlılık ve güzellik kazandırıyorsa, âşığın gözyaşı da sevgilinin kûyuna değer ve hareket kazandırır. Şairin “niçün ırmak diler” sorusu, sevgilinin mahallesinin âşığın gözyaşı olmadan eksik kalacağı düşüncesini taşır. Bağdat burada nehirle revnak bulan şehir, sevgilinin mahallesi ise âşığın gözyaşıyla anlam kazanan aşk mekânıdır.

“Kūyuŋa varmasa olmazdı gözüm yaşı sebìl

Gelmese Baġdāda olmazdı Fırātuŋ adı Şaṭ.” (İshak Çelebi)

İshak Çelebi’nin beytinde gözyaşı “sebil” gibi akıtılan bir suya benzetilir. Şair, gözyaşının sevgilinin mahallesine ulaşmasını, Fırat’ın Bağdat’a gelip Şat adını almasına benzetir. Bu benzetmede suyun ad değiştirmesi, aşk yolculuğunun anlam değiştirmesiyle birlikte düşünülür. Âşığın gözyaşı sevgilinin kûyuna yöneldiğinde sıradan bir ağlama olmaktan çıkar; Bağdat’a ulaşan Fırat’ın Şat’a dönüşmesi gibi edebî ve sembolik bir değer kazanır.

“Âşık olan ülfete Irak demez Bağdat’a

Kadrin bilir piyâde Sultan Abdülkadir’in.” (Eşrefoğlu Rûmî)

Eşrefoğlu Rûmî’de Bağdat, Abdülkâdir-i Geylânî’ye bağlılıkla anlam kazanan tasavvufî bir menzildir. Beyitte “Irak” hem coğrafya adı hem de uzaklık anlamıyla kullanılabilecek şekilde düşünülür. Gerçek âşık, ülfet ve manevî yakınlık için Irak’ı veya Bağdat’ı uzak görmez. Abdülkâdir-i Geylânî’nin manevi değeri, yolun zahmetini ortadan kaldırır. Bu nedenle Bağdat, burada aşk ve tarikat bağlılığıyla yakınlaşan bir pîr makamı, yani manevî çekim merkezidir.

“Dil ser-i kūyuñ ḳoyup itmez heves dârü’s-selâm

Her kişiye kendü şehri yeg gelür Baġdāddan.” (Karamanlı Nizâmî)

Sevgilinin mahallesi, Dârü's-selâm ve Bağdat'tan üstün tutulur. Âşık için sevgilinin kûyu, cennet ve selâmet yurdu anlamına gelen Dârü's-selâm'dan bile değerlidir. "Her insana yaşadığı şehir Bağdat'tan daha iyi gelir" düşüncesi, sevilen mekânın dış güzelliklerden daha üstün oluşunu anlatır. Böylece Karamanlı Nizâmî'de Bağdat, hem en güzel şehir ölçüsü hem de sevgilinin mahallesi karşısında aşılabilen bir değer olarak kullanılmıştır.

"Gözlerüm yaşın görüp redd itme kūyuñdan beni

Bulımaz Baġdād revnaḳ akmasa öñinde Şaṭ." (Muhibbî)

Muhibbî bu beyitte sevgilinin kûyu ile Bağdat, âşığın gözyaşı ile Şat arasında benzetme kurar. Şat akmadan Bağdat nasıl revnak bulamazsa, âşığın gözyaşı olmadan sevgilinin kûyu da aşk açısından tamamlanmış sayılmaz. Âşık, sevgiliden kovulmamak için gözyaşını gerekçe gösterir. Gözyaşı, burada aşkın samimiyetini ispat eden nehir işlevindedir.

Sonuç

Tarih boyunca İslâm medeniyetinin siyasî, idarî, ilmî ve manevî merkezlerinden biri olan Bağdat, klasik Türk edebiyatında yalnızca haricî bir coğrafya parçası ya da bir mekân tasviri olmanın ötesine geçerek çok katmanlı bir edebî imgeye ve zengin bir sembolik anlam dünyasına dönüşmüştür. Şehrin Dicle ve Fırat nehirleriyle biçimlenen, Şat ile Basra Körfezi'ne ulaşan coğrafî kimliği; şairlerin hayal dünyasında âşığın durmaksızın akan gözyaşını, sevgilinin mahallesine uzanan vuslat yolunu ve aşkın coşkunluğunu ifade eden estetik birer mazmuna dönüştürülmüştür. Abbâsî hilafetine ev sahipliği yapmasından kaynaklanan tarihî birikimi sebebiyle Bağdat, divan şiirinde güzellik ve saltanat ülkesinin başkenti olarak kurgulanmış; Abbâsî sancağının siyahlığı, sevgilinin perçemi ve saçlarıyla estetik bir ilişki içinde ele alınmıştır. Şehrin Kanunî Sultan Süleyman ve IV. Murad gibi hükümdarlar tarafından gerçekleştirilen Osmanlı fetihleriyle geçirdiği tarihsel dönüşüm ise onu Osmanlı gazâ ideolojisinin, hanedan hafızasının, adalet söyleminin ve zafer anlatısının temel simgelerinden biri hâline getirmiştir. Şairlerin kaleminde fetih, sadece siyasî bir hâkimiyet kurma hamlesi değil; Bağdat'ın yeniden imar edilerek huzurlu ve mamur bir cennet bahçesine dönüştürülmesi şeklinde yorumlanmıştır. Bunların yanında Bağdat, İmam-ı A'zam Ebû Hanîfe ve Abdülkâdir-i Geylânî gibi İslâm düşüncesine ve tasavvuf tarihine yön veren büyük şahsiyetlerin türbelerini barındırması sebebiyle "Burc-ı Evliyâ" unvanıyla anılmış ve bu sayede güçlü bir manevî hafızanın merkezi olmuştur. Bu manevî hüviyet,

şehri âşıklar ve salikler için coğrafî uzaklığın hükmünü yitirdiği, sadakat ve bağlılıkla yakınlaşılan bir irfan beldesi durumuna getirmiştir. Şehir folklorunun ve günlük hayatın birer yansıması olan "Bağdat ayyârı", adalet, zenginlik, viran-mamur karşıtlığı ve atasözleri gibi sosyal unsurlar da bu imgeyi zenginleştiren diğer temel ögeler olmuştur. Sonuç olarak Bağdat; tarihî gerçekliği, stratejik konumunu, dinî ve manevî birikimini klasik Türk edebiyatının estetik dünyasında eriterek ölümsüz bir "şehir imgesi" kazanmıştır. Bu çalışma, edebî metinlerde inşa edilen Bağdat algısının, klasik Türk şiirinin mekâna yalnızca görünür boyutuyla değil; ona yüklediği duygusal, felsefî, siyasî ve tasavvufî anlamlarla yaklaştığını somut bir biçimde ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Adıgüzel, N., & Kuşçu, V. A. (2019). Bağdatlı Rûhî'nin tarih manzumelerinde "Bağdat". *VI. Yıldız Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi tam metin bildiri kitabı* içinde (ss. 2128-2140). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ahmet Paşa. (1966). *Ahmed Paşa divanı* (A. N. Tarlan, Haz.). Millî Eğitim Basımevi.

Ahmetbeyoğlu, A., Cengiz, H., & Başkan, Y. (Haz.). (2003). *Irak dosyası: I.* Tarih ve Tabiat Vakfı Yayınları.

Al Shamim, M. H. R. (2024). *XVII. yüzyıl divan şairlerinin şiirlerinde Irak coğrafyası* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Al-Tameemi, S. K. B. (2017). *Osmanlı şiirinde Bağdat (13. yy.'dan 16. yy.'a kadar)* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Buyruk, İ. E. (2015). *Bağdatlı Rûhî Divanı'nda sosyal hayat* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Dûrî, A. A. (1991). Bağdat. *TDV İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 416-422). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

El-Âlûsî, C. (1987). *Arap şiirinde Bağdat*. Irak Bilimsel Akademisi.

Erdem, G. (2013). İslam kültür tarihinin ilk ilimler akademisi Beytü'l-Hikme. *Dini Araştırmalar*, *16*(42), 57-77.

Erkal, A. (2021). Klasik Türk şiirinde mazmunlaşan mekânlar: Puthâneler. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(3), 1094-1108.

Ertaylan, İ. H. (1952). *Ahmed-i Dâ'î'nin hayatı ve eserleri*. Üçler Basımevi.

Evliya Çelebi. (2001). *Evliya Çelebi seyahatnâmesi: 4. Kitap* (Y. Dağlı & S. A. Kahraman, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.

Evliya Çelebi. (2010). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi seyahatnamesi: Bağdat-Basra-Bitlis-Diyarbakır-Isfahan-Malatya-Mardin-Musul-Tebriz-Van* (4. Kitap, 2. Cilt; S. A. Kahraman & Y. Dağlı, Haz.). Yapı Kredi Yayınları.

Godsell, F. F. (Haz.). (1922). *Dîvân-ı Kâdî Burhâneddîn: Gazel ve rubâ'iyyâtının bir kısmı, tuyuğları*. Matbaa-i Âmire.

Güler, B. (2018). *Seyahatnamelerde Bağdat* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güzel, F. (2016). XIII. yüzyılın başlarında Bağdat şehrinde sosyal durum. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *7*(2), 1-25.

Halaçoğlu, Y. (1991). Bağdat: Osmanlı dönemi. *TDV İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 4, ss. 436-437). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Hosein, M. M. A. A. (2023). *Bağdatlı divan şairlerinin şiirlerinde Osmanlı coğrafyası* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Karabük Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.

Hussein, H. M. H. (2022). *Geçmişten günümüze Bağdat'ta Arap şiiri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kadı Burhaneddin. (1980). *Kadı Burhaneddin divanı* (M. Ergin, Haz.). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Karaismailoğlu, A. (2013). Tarih boyunca Türkler ve Farsça: Modern yaklaşımlara bir eleştiri. *Sosyal Bilimler Dergisi*, *3*(1).

Kaşgarlı Mahmut. (1992). *Divanü Lûgat-it-Türk tercümesi* (B. Atalay, Çev.; Cilt 3). Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Kaya, A. (2015). XI-XIII. yüzyıllar arası Kayseri ve çevresine genel bir bakış. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(9), 1-13.

Keskin, M. (2024). Bağdat dil ekolü ve önde gelen dilcilerine ait bazı görüşler: Analitik bir yaklaşım. *Şarkiyat Mecmuası*, (45), 389-407.

Leylâ Hanım. (2003). *Leylâ Hanım dîvânı* (M. Arslan, Haz.). Kitabevi Yayınları.

Necâtî Bey. (t.y.). *Necâtî Bey divanı* (A. N. Tarlan, Haz.). Devlet Matbaası.

Necâtî Bey. (1997). *Necati Beg divanı* (A. N. Tarlan, Haz.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Özaydın, A. (2001). Kadı Burhâneddin. *TDV İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 24, ss. 74-75). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. http://www.tdvislamansiklopedisi.org/dia/pdf/c24/c240048.pdf

Pektaş, M. (2011). *XIV. yüzyıl divan şiirinde sevgiliye dair benzetmeler* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uludağ, S. (1988). Abdülkādir-i Geylânî. *TDV İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 1, ss. 234-239). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Ya'kubî. (2002). *Ülkeler kitabı (Kitâbu'l-Buldân)* (M. Ağarı, Çev.). Ayışığı Yayınları.

Yeniterzi, E. (2010). Klasik Türk şiirinde ülke ve şehirlerin meşhur özellikleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *3*(15), 604-610.

KARAHANLI TÜRKÇESİNDE MİSAFİRLİK KAVRAMI: DİL, KÜLTÜR VE TOPLUMSAL DEĞERLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Arş. Gör. Dr. Gizem KORKUT*

Özet

Karahanlı Türkçesi dönemi, Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinden sonra kaleme alınan yazılı eserleri kapsar. Söz konusu eserler, tarihî Türk dili araştırmalarının yanı sıra dönemin toplumsal değerlerini ve kültürel hayatını anlamaya da önemli katkı sağlamaktadır. Bu araştırmada, Karahanlı Türkçesinin temel eserleri olan *Dîvânu Lugâti't-Türk, Kutadgu Bilig* ve *Atebetü'l-Hakāyık* temel alınmış; misafirlik kavramının söz varlığı, deyimler, atasözleri ve öğretici beyitler aracılığıyla hangi yönleriyle yansıtıldığı ele alınmıştır. Araştırmanın temel amacı, misafirlik kavramına ilişkin dilsel verileri tematik olarak sınıflandırmak ve bu verilerden hareketle Karahanlı dönemi Türk toplumunda misafirliğin dil, kültür ve toplumsal değerler sistemi içindeki yerini değerlendirmektir. Çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş; belge incelemesi ile sistematik çözümleme birlikte kullanılmıştır. İncelenen eserlerde misafirlikle doğrudan ya da dolaylı ilişki kuran söz varlığı unsurları, örnek cümleler, atasözleri ve beyitler belirlenmiş; bu veriler anlamsal ve işlevsel özellikleri esas alınarak tematik biçimde sınıflandırılmıştır. Bulgular, misafirlik kavramının yalnızca eve gelen kişiyi ifade etmediğini göstermektedir. Kavram; misafiri, ev sahibini, misafirin ağırlandığı mekânı, ev düzenini, ağırlama fiillerini, ikram anlayışını, davet ve ziyafet adabını, hediyeleşme pratiklerini, karşılıklılık ilkesini, toplumsal değerleri, olumsuz misafirlik tiplerini, atasözlerine yansıyan kültürel unsurları ve metaforik anlam katmanlarını kapsayan çok yönlü bir kavram alanı oluşturduğunu ortaya koymaktadır. Elde edilen veriler; temel adlandırmalar ve söz varlığı, misafir ağırlama fiilleri, ikram ve cömertlik uygulamaları, davet ve ziyafet adabı, karşılama ve buna bağlı toplumsal beklentiler, hediyeleşme ve karşılıklılık, olumsuz misafirlik tipleri ile atasözleri ve metaforik kullanımlar olmak üzere yedi ana tema altında incelenmiştir. İncelenen üç temel eserin misafirlik olgusuna farklı yönlerden yaklaştığını da ortaya koymaktadır. *Dîvânu Lugâti't-Türk* misafirliğe ilişkin söz varlığını ve gündelik yaşama ait kültürel unsurları ayrıntılı biçimde yansıtırken, Kutadgu Bilig misafirliği toplumsal düzen, devlet anlayışı ve ahlak ilkeleri çerçevesinde ideal bir davranış modeli olarak ele almaktadır. *Atebetü'l-Hakāyık*'ta ise misafirlik anlayışı cömertlik, paylaşma ve yardımlaşma erdemleri etrafında şekillenmektedir. Araştırma verileri, Karahanlı Türkçesinde misafirlik anlayışının tarihî söz varlığının ötesine geçen; kültürel bellek, toplumsal değerler ve ahlak anlayışıyla bütünleşen çok katmanlı bir kavram alanı oluşturduğunu göstermektedir. Bu çalışma, tarihî Türk dili araştırmalarında tematik kavram alanı yaklaşımının sunduğu imkânlara dikkat çekmekte; Türk kültür tarihinde misafirperverlik anlayışının sürekliliğini dil verileri üzerinden değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk dili, Karahanlı Türkçesi, misafirlik, misafirperverlik, dil-kültür ilişkisi, söz varlığı.

* Munzur Üniversitesi, Türkiye, gizemkorkut@munzur.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3408-2545

The Concept of Hospitality in Karakhanid Turkish: A Study on Language, Culture, and Social Values

Abstract

The Karakhanid Turkish period covers the earliest writings on Turkish history that emerged after accepting Islam. It presents one of the most ancient sources for studying historical Turkish as well as a wide range of social values and culture. The current research explores the concept of hospitality in the main Karakhanid Turkish literary monuments, including *Dîvânu Lugâti't-Türk, Kutadgu Bilig*, and *Atebetü'l-Hakāyık*, using the set of vocabulary items, proverbs, sayings, and dialogues as the objects of the research. The primary goal of this study is to identify the target concept's thematic groups and analyze the role of hospitality in terms of linguistic, cultural, and social significance in the public life of those days. For the purposes of the current study, the qualitative method of document analysis was utilized. The pool of the analyzed items included the words and word combinations, proverbs, dialogues, and sayings either directly related to the concept of hospitality or presenting the specific features of this phenomenon. As a result of the study, it was found that the concept of hospitality in Karakhanid Turkish covers a wide range of meanings varying from the particular terms and words related to receiving guests, the general rules and regulations, and the social and cultural norms associated with them. The key findings of the study include the identification of the following thematic groups: the basic designations and vocabulary items of hospitality; verbs of hosting; practices of being generous and hospitable; invitation and banquet rituals; welcoming practices and related social norms; practices of presenting and receiving gifts and reciprocation; negative types of hospitality along with proverbs and metaphors. The researchers found that the three main Karakhanid Turkish writings use various approaches to represent and illustrate the concept of hospitality. *Dîvânu Lugâti't-Türk* includes a wide range of hospitality-related vocabulary items and word combinations that allow presenting the multiple facets of this concept in everyday life. *Kutadgu Bilig*, in turn, demonstrates the role of hospitality in terms of social order through the prism of the religious beliefs and social norms. Finally, in *Atebetü'l-Hakāyık*, the concept of hospitality is primarily associated with being generous, supportive, and helpful. Based on the findings, it could be concluded that hospitality in Karakhanid Turkish covers a wide range of meanings and multiple aspects of social life. Particular attention should be paid to the fact that this concept plays a significant role in the Turkish cultural and social history. Additionally, the current findings confirm the effectiveness of applying the thematic conceptual-domain analysis in order to explore the linguistic, cultural, and social history of the Turkish language and hospitality tradition in particular.

Keywords: Turkish language; Karakhanid Turkish; hospitality; hospitality culture; language-culture relationship; vocabulary.

1. GİRİŞ

Karahanlı Türkçesi dönemi, Türklerin İslamiyet'i benimsedikten sonra verdikleri ilk yazılı ürünleri barındıran ve Orta Asya Türk toplumunun kültürel değerlerini yansıtan bir dönemi temsil eder. Bu eserlerde toplumsal yaşamı düzenleyen ahlaki ilkeler, kültürel normlar ve kişiler arası ilişkileri biçimlendiren değerler ayrıntılı biçimde yansıtılmaktadır. Bu yönüyle Karahanlı dönemi metinleri, Türk kültüründe önemli bir yer tutan misafirperverlik anlayışının tarihsel arka planını ve kültürel yansımalarını incelemek için önemli bir veri alanı sunmaktadır. Türk kültüründe misafirperverlik, tarihsel kökenleri itibarıyla hem siyasi hem de sosyolojik bir kurum olarak işlev görmüştür (Akcan, 2014, s. 246; Altunbay, 2016, s. 363). Geleneksel Türk devlet felsefesinde, yöneticilerin halkı doyurup giydirmesi köklü bir töre olarak kabul edilmiş ve "toy" adı verilen büyük ziyafetler aracılığıyla toplumsal dayanışma tesis edilmiştir (Altunbay, 2016, s. 363). Aynı zamanda misafir ağırlamak, Türk toplumunda bir halk hukuku kuralı gibi işlemiş ve misafirine kötü davranan kişiler toplum tarafından bir yaptırıma maruz kalarak kınanmıştır (Durkaya, 2022, s. 380). Eski Türklerde konuk ağırlama geleneği kapsamında yolcuların konaklaması ve ihtiyaçlarını gidermesi için kervansaraylar inşa edilmesi de misafirperverliğin kurumsallaştığını göstermektedir (Akcan, 2014, s. 248). Sosyolojik açıdan misafirlik, toplumdaki bireyler arasındaki sevgi ve güven bağlarını güçlendiren, sosyalleşmeyi ve dostlukları pekiştiren bir sosyal mekanizmadır (Kocaer, 2024, s. 72–73). Türk kültüründe misafirliğin yalnızca bireysel bir nezaket davranışı olarak değil, toplumsal düzeni ve dayanışmayı sürdüren kültürel bir yükümlülük olarak benimsenmesini sağlamıştır. Nitekim Türk-İslam kültüründe misafir ağırlama, bireyin cömertliğini ve toplumsal saygınlığını gösteren ahlaki bir sorumluluk olarak kabul edilmiş; misafire ikram ve hürmet önemli erdemler arasında değerlendirilmiştir (Çağırıcı, 2020, s. 171). Bu bağlamda, Türk kültüründe misafir ağırlama, toplumda kabul görmenin bir yolu ve kişinin toplumsal itibarını belirleyen temel bir kültürel vazife olarak değerlendirilmektedir (Kocaer, 2024, s. 72). Türk toplumunda köklü bir geçmişe sahip olan bu misafirlik anlayışı, yazılı kültür ürünlerine de yansımış; dönemin edebî ve öğretici eserlerinde toplumsal hayatı düzenleyen temel değerlerden biri olarak ele alınmıştır. Bu sebeple de Karahanlı Türkçesi dönemine ait eserler, misafirlik olgusunun dilsel ve kültürel yansımalarını takip edebilme açısından önemli veriler sunmaktadır.

Tarihî dönemden günümüze ulaşan *Kutadgu Bilig, Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Atebetü'l-Hakâyık* yalnızca dil malzemesi bakımından değil, dönemin toplumsal ya-

pısını, ahlak anlayışını ve gündelik yaşam pratiklerini gözler önüne sermesi bakımından da önemli birer kaynaktır. Taranan bu eserlerde misafirlik, yalnızca bir kişinin başka birinin evinde geçici olarak bulunmasını ifade eden bir olgu olarak değil; cömertlik, saygı, ikram, karşılıklılık, toplumsal hiyerarşi ve ahlaki erdem gibi pek çok değeri bünyesinde barındıran çok katmanlı bir kültürel kurum olarak ele alınmaktadır.

Çalışmada Karahanlı Türkçesine ait temel metinlerde misafirlikle ilgili söz varlığının, deyimlerin, atasözlerinin ve öğüt niteliğindeki beyitlerin bir araya getirilerek tasnif edilmesi ve bu verilerin dil-kültür ilişkisi ekseninde yorumlanması amaçlanmaktadır. Veri tabanı; misafiri ve misafir ağırlanan mekânı karşılayan adlandırmalardan, misafir ağırlama eylemini ifade eden fiillere, ikram ve ziyafet adabına ilişkin öğütlerden, davete icabet ve davet etme kurallarına, karşılıklılık ilkesine dayanan hediyeleşme pratiklerinden, toplum tarafından hoş karşılanmayan olumsuz misafirlik tiplerine ve nihayetinde kavramın kazandığı metaforik ve felsefi anlamlara kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Veri tabanındaki bu çeşitlilik misafirliğin Karahanlı dönemi Türk toplumunda yalnızca bir görgü kuralı değil; bireyin toplumsal itibarını belirleyen, sosyal ilişkileri düzenleyen ve kültürel sürekliliği sağlayan temel bir değerler bütünü olarak kavramsallaştırıldığını göstermektedir.

Taranan metinler, ev sahibinin misafire karşı yükümlülüklerinin yanı sıra misafirin de ev sahibine karşı uyması gereken saygı ve ölçülülük ilkelerini ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır. Böylelikle misafirlik, bireyler arasındaki geçici bir karşılaşmanın ötesinde, karşılıklı hak ve sorumluluklara dayanan, toplum tarafından benimsenmiş ve kültürel normlarla şekillenen bir toplumsal kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

2. YÖNTEM

Çalışmada doküman incelemesi ile kavramsal çözümleme birlikte uygulanarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın veri tabanını Karahanlı Türkçesi dönemine ait eserlerden *Kutadgu Bilig, Dîvânu Lugâti't-Türk* ve *Atebetü'l-Hakâyık* oluşturmaktadır. Araştırmada, söz konusu eserlerde misafirlik kavramının geçtiği bağlamlar incelenmiş; bu kavramla doğrudan ya da dolaylı ilişki kuran söz varlığı unsurları, deyimler, atasözleri ve örnek cümleler belirlenerek tematik olarak sınıflandırılmıştır. Elde edilen veriler anlamsal ve işlevsel özellikleri esas alınarak tematik başlıklar altında tasnif edilmiş, benzer anlam ve işleve sahip örnekler aynı kategori içerisinde değerlendirilmiştir. Her örneğin kaynağı sayfa veya beyit numarası belirtilmiş; söz varlığı unsurları ve beyitler özgün yazımları korunarak aktarılmıştır.

3. İNCELEME

Çalışmanın bu bölümünde, Karahanlı Türkçesi metinlerinde yer alan misafirlikle ilgili söz varlığı unsurlarıyla beyit örnekleri tematik açıdan tasnif edilmiş ve ortak anlam alanları çerçevesinde değerlendirilmiştir. Aynı ya da benzer konuyu ele alan örnekler aynı başlık altında bir araya getirilerek hem kavramsal sürekliliğin hem de metinler arasındaki ortak kültürel vurguların daha açık biçimde ortaya konulması amaçlanmıştır.

3.1. *Misafirlik kavramının temel adlandırmaları ve söz varlığı*

Karahanlı Türkçesinde misafirlik kavramı, tek bir sözcükle değil; misafiri, misafirin ağırlandığı mekânı, ev içi düzenini ve ev sahibinin niteliklerini karşılayan geniş bir söz varlığıyla temsil edilmektedir. Bu yaklaşım misafirliğin bireyler arasındaki geçici bir karşılaşmadan ibaret görülmediğini; misafir, ev sahibi ve ağırlama mekânı etrafında şekillenen çok katmanlı bir kültürel kurum olarak kavramsallaştırıldığını göstermektedir. Kültürel değerler bireysel tercihlerden ziyade toplumun ortak hafızasında yer edinen, kuşaktan kuşağa aktarılarak süreklilik kazanan yapılar olup toplum, kendi değer sistemiyle uyumlu davranışları benimserken bu yapıya aykırı unsurları dışlayarak kültürel bütünlüğünü korur. Bu sebeple örf ve âdetler, yalnızca geleneksel uygulamalar değil, aynı zamanda toplumsal düzeni ve kültürel devamlılığı sağlayan birer sosyal kontrol mekanizması niteliği taşır. Kafesoğlu; kültürel unsurların yaşatılması toplumun ortak kabulüne bağlı olduğunu ve örfle âdetlerin, kültürel dokuyu zedeleyebilecek dış etkilere karşı koruyucu bir işlev taşıdığını belirtmiştir (1997, s. 30–31). Bu açıdan bakıldığında misafirperverlik, Türk toplumunun ahlaki ve toplumsal düzenini koruyan temel kültürel değerlerden biri olarak söz varlığında ve dilin kavramsal dünyasında yer almaktadır.

Misafirlik kavramını Karahanlı Türkçesinde doğrudan karşılayan temel adlandırma *konuk* sözcüğüdür. Kaşgarlı Mahmud bu sözcüğü aşağıdaki şiirle örneklendirir:

bardı eren konuk bulup kutka saka.r

kaldı alıg oyuk körüp ewni yıka.r

Anlamı şudur: Bir misafir bulunca onu devlet ve uğur sayanlar gitti; çölde bir işaret taşı veya korkuluk görünce kendilerine misafir inmesin diye korkularından çadırlarını yıkanlar kaldı (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 40). Bu beyitte misafiri uğur ve devlet sayarak ağırlayan eski insanların övüldüğü, buna karşılık misafir gelmesin diye çadırını söken kimselerin eleştirilmektedir. Beyitte; misafirin uğur ve devletle

ilişkilendirilmesi, misafir kabul etmenin maddi bir yük değil, bereket ve toplumsal saygınlık getiren bir davranış olarak değerlendirilmektedir. Konuk, yalnızca eve gelen kişiyi karşılayan tarafsız bir adlandırmadan ziyade uğur, bereket ve toplumsal erdem anlayışıyla ilişkilendirilen kültürel bir değeri de yansıtmaktadır.

Misafirin ağırlandığı mekân da birden çok adlandırmayla karşılanmaktadır: *keliş barış* "geliş gidiş" anlamından hareketle *kelişlig barışlıg ew* "misafir evi" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 159); *konuklug ew* "konuğu olan ev" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 219) ve bundan farklı anlam yüklenen *konukluk ew* "ziyafet evi" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 221); buna *karşılık kurug ew* ise içinde insan ve eşya bulunmayan "boş ev"i karşılamaktadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 161). Bahsedilen bu adlandırmalardan yola çıkarak evin yalnızca barınılan fiziksel bir mekân değil; misafir kabul etme, ikramda bulunma ve toplumsal ilişkileri sürdürme işlevleriyle anlam kazanan kültürel bir alan olarak kavramsallaştırıldığı söylenebilmektedir.

Misafirlikle ilgili söz varlığında evin iç mekânsal düzeni de önemli bir yer tutar. *Tō̄r* ve *töre* sözcükleri evin en itibarlı bölümünü ifade etmektedir; *tō̄rke keç* "evin itibarlı yerine geç" ve *töre yokla.dı* "evin en itibarlı yerine oturdu" ifadeleri bunun örnekleridir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 397, 443). Evin belirli bir bölümünün saygın kişilere ve misafirlere ayrılması, misafire gösterilen saygının yalnızca davranışlarla değil oturtulduğu yer aracılığıyla ortaya koyulduğunu göstermektedir. Aile ve akrabalık bağlarını yansıtan *törkün* sözcüğü "aşiretin toplandığı yer, anne ve babanın evi" anlamındadır; *kız törkünke keldi* örneği bireyin aile ocağına dönüşünü ifade eder (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 191) ve misafirliğin yalnızca yabancıların ağırlanmasıyla sınırlı olmadığını, akrabalık ilişkileri içinde de işlevsel bir kavram olduğunu göstermektedir.

Misafirperverlik anlayışını doğrudan yansıtan sözcüklerden biri de *taturgan*dır. Kaşgarlı bu sözcüğü "misafirlere ve başkalarına yemek tattırmayı âdet edinmiş kimse" şeklinde açıklar ve şu şiirle örneklendirir:

erdi aşın taturga.n

yawlak yagıg kaçurga.n

ugrak sū̄sin kaytarga.n

bastı ölüm aḫtaru

(Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 225). Şiirde; kişinin cömertliği ve misafi-

re ikram etmeyi alışkanlık hâline getirmiş olması övgüyle bahsedilmektedir. Kişinin "misafire yemek yedirmeyi alışkanlık hâline getiren kimse" olarak adlandırılması, misafirperverliğin bireysel bir eylemden ziyade kişiliği tanımlayan kalıcı bir karakter özelliği olarak algılandığını göstermektedir. Karahanlı Türkçesinde misafirlik kavramının yalnızca misafiri ifade eden bir sözcükten ibaret olmadığı; misafiri, ev sahibini, evin mekânsal düzenini, ikram kültürünü ve toplumsal statü göstergelerini kapsayan bütüncül bir kavram alanı oluşturduğu ve bu yönüyle toplumsal yaşamı şekillendiren temel kültürel değerlerden biri olduğu söylenebilir.

3.2. *Misafir ağırlama fiilleri*

Misafirlik kavramı, isim soylu adlandırmaların yanı sıra fiil alanına da sahiptir. Ağırlama eyleminin en temel karşılığı agırla- fiilidir: er agırlandı "adam ağırlandı" ve teñri mini agırla.dı "Allahu Taâlâ bana kerem etti" örnekleri, fiilin hem somut ağırlama eylemini hem de mecazi olarak lütuf/kerem anlamını karşıladığını göstermektedir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 129, 132). Bu örnekten yola çıkarak ağırlama eyleminin yalnızca fiziksel bir hizmet olarak değil, iyilik, cömertlik ve ikramla özdeşleşen ahlaki bir davranış olarak da kavramsallaştırıldığını söylenebilmektedir. Misafirlik aynı zamanda karşılıklılık boyutu da içermektedir. İşteşlik ekiyle türetilen konuklaş- fiilinde bu durum açıkça görülmektedir. Ola.r ikki konuklaşdı "o ikisinden her biri diğerini misafir etti" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 308). Örnek cümlede görüldüğü üzere *-ş* işteşlik ekiyle türetilen fiil, misafirliğin tek taraflı bir ikram değil, toplum üyeleri arasında karşılıklı yükümlülüklere dayanan ve tarafların birbirini misafir ettiği bir sosyal ilişki olarak kavramsallaştırıldığını ortaya koymaktadır.

Misafirin evde geçirdiği süreye ilişkin olarak tünet- fiili kullanılmaktadır: ol konuug ewde tünetti "o, misafiri evde bir gece yatırdı" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 330). Benzer şekilde konukla- fiili ol meni konukla.dı "o, beni konuk etti" örneğinde geçmekte, ayrıca Oğuz lehçesi dışında kalan lehçelerde bu fiilin "ev sahibi istemediği hâlde adamın geceyi o evde geçirmesi" gibi farklı bir anlam da taşıyabildiği belirtilmektedir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 485, 488). Bu durum, aynı fiilin lehçeler arasında misafirliğin gönüllülük derecesine bağlı olarak anlam farklılaşmasına uğrayabildiğini göstermektedir.

Yagut- fiili "yaklaştırmak" anlamıyla misafire ait bineğin veya eşyanın ağırlanmasıyla ilişkilendirilir (ol atıg mağa yaguttı) ve ugra- fiiliyle birlikte aşağıdaki şiirde bir arada kullanılır:

kolsa kalı ugra.pan birgil takı azukluk

kargış kılur üme.le.r yınçıg körüp konukluk

(Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 331). Beyitte bir yere uğrayana azık verilmesi gerektiğini, aksi hâlde kötü ağırlanan misafirlerin ev sahibine beddua edeceğini anlatılmaktadır. Fiilin anlam alanının yalnızca yapılan eylemi adlandırmakla kalmayıp eylemin doğru veya yanlış icra edilmesinin toplumsal sonuçlarını da içerecek biçimde genişlediğini göstermektedir. Dolayısıyla fiil alanı yalnızca misafir ağırlama eylemlerini adlandırmamakta; aynı zamanda bu eylemlerin yerine getirilmesi veya ihmal edilmesi hâlinde ortaya çıkacak toplumsal ve ahlaki sonuçları da yansıtmaktadır. Taranan eserlerde tespit edilen misafirlik kavram alanına ait fiiller, Karahanlı Türkçesinde misafirliğin yalnızca davranışsal değil, aynı zamanda toplumsal davranış kurallarını belirleyen bir değer alanı olarak kavramsallaştırıldığını göstermektedir.

3.3. İkram, cömertlik ve ziyafet adabı

Taranan metinlerde tespit edilen yer alan tematik sınıflandırmalardan biri de ikram, cömertlik ve ziyafet adabıdır. Bu tematik sınıflandırmada ev sahibinin misafire karşı sorumlulukları, misafirin davete icabet ederken uyması gereken kurallar ve davet düzenlemeye ilişkin ilkeler ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır.

3.3.1. Ev sahibinin ikram sorumlulukları

Türk misafirperverliği, cömertlik erdemi ve yüksek bir ahlaki sorumluluk bilinciyle doğrudan ilişkilendirilmektedir (Kocaer, 2024, s. 68). *Kutadgu Bilig* gibi temel eserlerde, ev sahibinin misafire karşı güler yüzlü olması, evinin ve kap kacaklarının temiz tutulması, sunulan yiyecek ve içeceklerin ise dönemin kıymetli yiyeceklerinden oluşması gerektiği öğütlenmektedir (Kocaer, 2024, s. 69; Tay, 2026, s. 118). Tarihsel kaynaklarda yer alan kayıtlar, Uygurlarda misafir için at ve koyun kesildiğini, beylerin özellikle at eti; halkın ise koyun, ördek ve kaz eti tükettiğini göstermektedir. Bu veriler, misafire dönemin en kıymetli yiyeceklerinin ikram edildiğini ve ikramın toplumsal statüyle yakından ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır (Ögel, 2000, s. 51). Misafire ikramda bulunmak ve eldeki imkânların en iyisini cömertçe sunmak, ev sahibinin şanını yücelten, devletini öven ve onurunu artıran ahlaki bir görev sayılmıştır (Altunbay, 2016, s. 367; Kocaer, 2024, s. 74). İslami dönemle birlikte misafirperverlik, "mekârim-i ahlak" (güzel ahlak) kapsamında değerlendirilerek Türk ve Arap toplumlarında övünç vesilesi olan bir haslet konumuna yükselmiştir (Gökçen & Ulutaş, 2019, s. 129). Misafirin kendi rızkıyla geldiği ve hane halkına bereket ge-

tirdiği inancı, misafirperverliği şekillendiren temel ahlaki değerlerden biri olmuştur (Toprak, 2019, s. 75). Bu nedenle, misafir ağırlamak yalnızca fiziksel bir doyurma işlemi değil; yardımseverlik, empati, vefa, saygı ve dürüstlük gibi birçok ahlaki değerin nesilden nesile aktarıldığı kültürel bir pratiktir (Altunbay, 2016, s. 368-369).

Körklüg tonug özünke Tatlıg aşıg adınka/ Tutgıl konuk agırlığ Yadhsun cawıng budhunka "İyi elbiseyi kendin giy, lezzetli yemeği başkasına yedir, misafiri ağırla, böylece ününü herkese yaysın" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 21). Aynı doğrultuda *anuk neñ* atasözünde geçen *anuk utru tutsa yōkka sānma.s* ifadesi, hazır bulunan yemeğin misafire sunulmasının "yok sayılmayacağını", yani ev sahibinin gücü yettiği kadar hazırlık yapmasının yeterli görüldüğünü anlatır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 32). *Atebetü'l-Hakâyık*'ta da benzer bir öğüt yer alır: "*Yaraġlıġ aşıñnı kişike yitür/ yarag bulañ opraḳ yalıñnı bütür*" (AH 329-330), başka bir deyişle "Yemeğe yarar yemek varsa aç insana yedir; giymeye yarar elbise bulursan çıplağa giydir." *Kutadgu Bilig*'de de bu tema tekrarlanır: "*Yatıġ yarlıḳaġıl içür bir yigi/ Ümeg eḍgü tutġıl ay bilge bügü*" (KB 495), "Yabancının kusurunu bağışla, onu yedir ve içir; ey âlim hakim misafire iyi muamele et." bu örnekler birlikte değerlendirildiğinde, Karahanlı dönemi metinlerinde yiyecek ve giyecek gibi temel ihtiyaçların başkalarıyla paylaşılması bireysel bir tercih değil, toplumsal ve ahlaki bir yükümlülük olarak sunulmaktadır. Misafire ikram da bu değerler sisteminin ayrılmaz bir parçası olup cömertlik, merhamet ve dayanışma ilkelerinin somut bir yansıması olarak temsil edilmektedir.

Kutadgu Bilig'de ikramın nasıl gerçekleştirilmesi gerektiğine ilişkin ayrıntılı açıklamalara yer verilmiştir. Yemeğin herkese eşit ve adil biçimde dağıtılması gerektiği şu beyitlerle vurgulanır: "*Ḳapuġda çıḳarsa liw aş tirkini/ Körü tüz ületse begi körkini*" (KB 2551), "Kapıdan yemek çıkarken tepsilere nezaretle bunun beyin şanına layık bir şekilde herkese dağıtılmasına dikkat edilmelidir"; "*Neçe ḳa tegürgü kerek bu aşşıġ/ Ḳuruġ ḳōḍmasa bir içig hem taşıġ*" (KB 2552), "İçte ve dışta hiç kimseyi açıkta bırakmamak için kaç kap yemek dağıtmak lazım geldiğini bilmelidir"; "*Turu birgü aşta körüp yat bazıġ/ Aş içgü tegiri öküş ya azıġ*" (KB 4580), "Ziyafette bilhassa yat ve yabancılara itina göstermeli, yiyecek ve içeceğin az veya çok dağıtılmasına dikkat etmelidir"; "*Tözüke tegür aş körü ḳoḍmaġıl/ Söke barmasunlar açın ıḍmaġıl*" (KB 4659), "Herkese yemek yetiştir, hiç kimseyi gözden kaçırma, onları aç bırakma, sana söverek dönmesinler" ve "*Körü bar tözüke aş içgü tegür/ Kinikmiş bar erse yime aş yitür*" (KB 4652), "Dikkat et, herkese yiyecek ve içecek yetiştir; geciken varsa onu da yemeksiz bırakma." Bu örnek beyitler ele alındığında ev sahibinin sorumluluğunun

yalnızca yemek sunmakla sınırlı olmadığı; dağıtımın adil, kapsayıcı ve eşitlikçi biçimde yapılması, yat ve yabancı dâhil hiç kimsenin ikramdan mahrum bırakılmaması gerektiği anlaşılmaktadır. Karahanlılarda ikramın yalnızca cömertlik ilkesiyle değil, aynı zamanda adalet ve kapsayıcılık ilkeleriyle de ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır.

Yemeğin ve içeceğin niteliğine ilişkin öğütler de bulunmaktadır: "*Arıġ it aş içgü tatıġlıġ silig/ Yisü arzu birle sunuġlı elig"* (KB 4646), "Misafirlerin arzu ile yiyebilmeleri için yiyecek ve içeceklerin temiz ve lezzetli olması lazımdır"; "*Usa eḍgü itgil sen aş suw arıġ/ Toḍup ḳopsu barsu keligli arıġ*" (KB 4648), "Bütün misafirlerin sofradan doyarak kalkması için yiyecek ve içeceği mümkün mertebe iyi ve temiz hazırla"; "*Ḳayuda yigü bolsa içgü kerek/ Yigü içgü birle teñgeşgü kerek*" (KB 4654), "Yemek yenilen yerde içecek de bulunmalı; yiyecek ve içecek birbirine denk olmalıdır"; "*Yigü bolsa içgü anuḳ bolmasa/ Aġu boldı saḳın ol aşnı yise*" (KB 4655), "Yemek yanında içecek de hazır olmazsa o yemek yiyenler için zehir olur"; "*Kişi aş yise sen öze içgü tut/ Anı içse içgü yime ök anut*" (KB 4653), "Yemekte misafirin içeceğini eksik etme, biri biter bitmez diğeri hazır bulunsun" ve "*Tilese fuḳa' bir tilese mizab/ Tilese cülengbin tilese cülab*" (KB 4656), "İster fuka', ister mîzâb, istersen cülengbîn veya cülâb şerbetlerini ver." Bu örnekler, ikramın temizlik, lezzet, yeterlilik ve çeşitlilik gibi somut ölçütlere bağlandığını; yemek-içecek dengesinin bozulmasının doğrudan misafirin rahatsızlığına yol açacağı biçiminde vurgulandığını göstermektedir.

İkramın yaşa göre değişkenlik gösterdiği tespit edilmiştir: "*Uluġlar yise aş tükürse yiyü/ Kiçiglerke birgü aş içgü yigü*" (KB 4658), "Büyükler yemeklerini yiyip sofradan kalktıktan sonra küçüklere yiyecek ve içecek verilmelidir"; "*Adaşıġ ḳadaşıġ yıraḳ ya yaḳın/ Tözüg aşḳa ünde küḍezgil ḥaḳın*" (KB 4649), "Arkadaş, kardeş, uzak ve yakın herkesin hakkını gözet ve onları yemeğe davet et." Sofranın sonuna ilişkin bir öğüt olarak "*Aş içgü yiseler nuḳul ur yimiş/ Ḳuruġ öl yimiş ur bir ança simiş*" (KB 4660), "Yiyecek ve içecek tamam olunca çerez ve meyve ver; kuru ve yaş meyve yanında bir miktar simiş de bulunsun" beyti de misafire ikramda bulunma adabın bir parçasıdır. Bu bağlamda ikramın ev sahibi için sofranın başından sonuna kadar süren, yaş gözeten kapsamlı bir sorumluluk olarak nitelendirilmektedir.

3.3.2. Misafirin davete icabet adabı

Taranan eserlerden hareketle ziyafet adabının yalnızca ev sahibini değil, davete icabet eden misafiri de bağladığı görülmüştür. *Kutadgu Bilig*, hangi davetlere gidilip gidilmeyeceğine dair ayrıntılı ölçütler sunar: "*Bularda ḳayu erse aş suw yigü/*

Azu teñgle barġu azu barmaġu" (KB 4578), "Bu ziyafetlerden hangisine gitmek ve hangisine gitmemek icap ettiğini bilmek lazımdır"; "*Adaş ḳoldaş erdeş ḳadaş aşları/ Bolur erse körgü barıp işleri*" (KB 4579), "Arkadaş, dost, ahbap ve kardeş ziyafetleri olursa, ora gidip eşi dostu görmelidir"; "*Yaḳın ḳoşnı aşnı aş itse sañga/ Azu teñgrilik iş oḳısa toñga*; *olarḳa yime bar küḍezgil köñgül/ sewindür olarnı sewin ay oġul*" (KB 4581-4582), "Yakın komşu senin için bir ziyafet verir yahut ahiret kardeşin seni davet ederse ey yiğit onlara git, gönüllerini kırma, onları sevindir ve kendin de sevin ey oğul"; "*Ḳalı itseler aş sañga oġrayu/ Ol aşḳa yime bar sewindür yiyü*" (KB 4583), "Eğer senin için bir ziyafet çekerlerse, o ziyafete de git; yemeklerini yiyerek onları memnun et." Bu dört örnek; arkadaş, komşu, akraba gibi yakın çevreden gelen davetlere icabet etmenin bir nezaket ve onurlandırma vazifesi olarak sunulduğunu göstermektedir. Buna karşılık "*Apañg munda taştın bolur erse aş/ Añgar barmasa yig köñgül bolġa baş*" (KB 4584), "Bunların dışında başka ziyafetlere davet ederlerse bunlara gitmemek daha iyidir, gönlün yaralanır" beytinde, her davete icabetin öğütlenmediği, davetin kimden geldiğinin de dikkate alınması gerektiği vurgulanmıştır.

Sofradaki davranışa ilişkin öğütler de taranan eserlerde bulunmaktadır: "*Ḳayu türüg aşḳa barır erse sen/ Eḍep birle aş ya bilir erse sen*" (KB 4594), "Hangi ziyafette olursa olsun yemek yerken mümkün olduğu kadar edep dairesinde hareket et"; "*Neçe me toḳ erse yiyü turġu aş/ Kişi aş kişike körü bir ḳadaş*" (KB 4600), "Ne kadar tok olursa olsun, insan ikram edilen yemeği reddetmemelidir; ey kardeş, yemeği adamına göre ikram et"; "*Aşıġ tatġanu yi sen elgiñ sunup/ Sini körse ewlik sewinsün turup*" (KB 4607), "Yemeğe elini uzat, haz ve arzu ile ye; ev hanımı seni görerek memnun olsun"; "*Kişi emgek ıḍsa sañga itse aş/ Yawa ḳılma emgek anı ḳılma baş*" (KB 4608), "İnsan zahmet edip sana ziyafet hazırladıysa, bu zahmeti boşa çıkarma, onun hatırını kırma" ve "*Aşıġ teñgleyü yi yime aş öküş/ Mañga mundaġ aydı uḳuşluġ küsüş*" (KB 4613), "Yemeği ölçülü ye, çok fazla yemek yeme; akıllı ve aziz insan bana böyle dedi." Bu beyitler bir arada değerlendirildiğinde, misafirin edepli, ölçülü ve ikramı kırmayacak biçimde davranmasının, ev sahibinin emeğine saygı göstermesinin misafirlik adabının vazgeçilmez bir unsuru olduğunu ortaya koymaktadır.

3.3.3. Davet etme adabı

Davet düzenlemenin kendine has bir adabı vardır: "Ḳalı sen oḳıyın tise sen kişig/ Oḳığıl velikin keḍ itgil işig" (KB 4644), "Eğer sen başkalarını davet etmek istersen, davet et fakat bunun için evvelce çok iyi hazırlık gör" ve "Ayaḳ tirki ew barḳ arı tut töşek/ Töşegil aş içgü yime keḍ kerek" (KB 4645), "Ev bark, sofra ve tabakların

temiz, odan minderle döşenmiş, yiyecek ve içeceklerin de seçkin olmalıdır.” Örnek iki beyit, davetin yalnızca ev sahibinin niyetine değil, mekânın ve sofranın özenle hazırlanmasına da dayandığını göstermektedir.

3.3.4. Dört davetli tipi

Kutadgu Bilig’de davete icabet konusu, insan tiplerini sınıflandıran uzun bir pasajla derinleştirilir:

Bu aşḳa oḳıġlı bolur tört ḳutu/barıġlı yime tört bolur ay botu;

biregü barır aşḳa ündeseler/ aş içgü içer yir negü birseler;

yana öz ewiñgge oḳmaz kişi/ başı bürnü yir ewde yalñguz aşı;

taḳı bir kişi körse aşḳa barır/ aşın yir anı yandru aşḳa oḳır;

taḳı bir kişi aşḳa barmaz bolup/kişig me ewiñge oḳımaz körüp;

ölüp ol munı sen tirigke sama/ ḳatılma muñgar sen tiriglik yeme;

taḳı bir ḳutu aşḳa barmaz oḳıp/ kişig aşḳa ünder toḳımlar toḳıp;

bularda eñg eḍgü yorıḳ bu turur/ bügü bilge ögmiş ḳılıḳ bu turur (KB 4663–4670). Anlamı şudur: Ziyafete davet edenler dört zümre olduğu gibi buna icabet eden insanlar da dört türlü olur, ey yavrum. Bunlardan biri davet edildiği her ziyarete gider ve ziyafette ne ikram edilirse yer, içer; fakat kendisi evine başkalarını çağırmaz, yemeğini evine kapanıp yalnız başına yer. Biri de ziyafete gider, yemeğini yer ve kendisi de onu yemeğe davet eder. Biri de kendisi ziyafete gitmediği gibi başkalarını da evine davet etmez; böyle bir insan ölüdür, sen onu diriden sayma, ona katılma ve onunla birlikte bulunma. Bir kısmı da davete gitmez, fakat kendisi hayvanlar keserek başkalarını ziyafete çağırır; bunlardan en iyisi bu sonuncusudur, hakim ve alim insanların beğendikleri hareket de budur. Devamında “Bu yañglıġ bolur kör aş içgü işi/ Oḳıġlıḳa barsa ya kelse kişi” (KB 4676) beytiyle, “Ziyafet işi, gerek davete icabete gerek başkasını davet ederken işte böyle olur” denilerek bu dörtlü tipoloji özetlenir. Bu tasnif, misafirlik ilişkisinde karşılıklılığın önemli bir ölçüt olduğunu; ancak en üstün davranışın karşılık beklemeksizin ikramda bulunmak şeklinde değerlendirildiğini göstermektedir. Metinlerde yalnızca almayı bilip vermeyi bilmeyen ya da ne almayı ne de vermeyi benimseyen tutumlar olumsuzlanırken, cömertliğini herhangi bir karşılık beklemeden sürdüren davranış en makbul tutum olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede Karahanlı Türkçesi metinlerinde misafirlik, ev sahibine veya misafire

tek taraflı yükümlülükler yükleyen bir kurum olarak değil; her iki tarafın da nezaket, ölçülülük ve karşılıklı sorumluluk ilkelerine uymasını gerektiren bir toplumsal ilişki biçimi olarak ele alınmaktadır.

3.4. *Karşılama sahneleri ve sosyal normlar*

Misafirin eve/saraya kabul edilişi metinlerde betimlenmektedir. Kapıda misafirleri karşılayan görevlilerin ve karşılama düzeninin belirli bir nizam içinde yürütülmesi gerektiği şu beyitte dile getirilmektedir: "Ḳapuġda ite tursa oldruġ turuġ/ Tüzülse onun ḳalmasa bir ḳuruġ" (KB 2547), "Kapıda oturacak ve duracak yerleri daima nizam altında bulundurmalı ve öyle tertip etmeli ki hiç kimse açıkta kalmasın." Karşılamanın yabancı ve uzaktan gelen misafirleri de kapsaması gerektiği ise şu beyitlerde vurgulanmaktadır: "Körü alsa yat baz keligli kişig/ Aġır tutsa ḳoldaş ḳılınmış işig" (KB 2548), "Gelen yat ve yabancı kimseleri karşılamalı ve arkadaş edindiği kimselere de hürmet göstermelidir" ve "Tapuġḳa kelir erse yat baz kişi/ Körü alsa itse otaġı işi" (KB 2562), "Yat yabancı bir kimse hizmete gelirse onu karşılayıp kalacağı yerine, atına, elbisesine dikkat etmelidir." Bu üç örnek birlikte değerlendirildiğinde, karşılamanın kapıda selam vermekle sınırlı kalmadığı; misafirin konaklayacağı yerin hazırlanmasından eşyasının korunmasına ve diğer ihtiyaçlarının karşılanmasına kadar uzanan kapsamlı ve düzenli bir ağırlama anlayışını yansıttığı görülmektedir.

Somut karşılama sahneleri *Kutadgu Bilig*'in anlatı bölümlerinde de yer alır: "Ḳapuġ açtı terkin ol utru çıḳıp/ Selam ḳıldı tuttı kör elgin alıp" (KB 3958), "Hemen kapıyı açtı, çıkıp selam verdi; müsafaha ettiler"; "Ḳapuġḳa tegip tüşti kirdi yorıp/ Körü aldı ḥacib kişisi kelip" (KB 520), "Kapıya gelip attan indiler ve yürüyerek içeri girdiler; Hacib'in adamı gelip onları karşıladı" ve "Aġırladı ḥacib orun birdi tör/ Edeb birle ay toldı oldurdı kör" (KB 577), "Hacib ona saygı gösterdi ve baş köşede yer verdi; Ay-Toldı edep ile yerine oturdu." Bu verilerden birlikte değerlendirildiğinde, misafirin karşılanması, selamlanması, içeri buyur edilmesi ve tör gereğince uygun yere oturtulmasının misafir ağırlama sürecinin birbirini tamamlayan aşamaları olarak kurgulandığı görülmektedir. Misafire gösterilen saygı yalnızca sözlü ifadelerle gösterilmemekte aynı zamanda mekânsal düzen ve tör uygulamaları aracılığıyla da görünür kılınmaktadır.

Misafirliğe ilişkin davranış kuralları aynı zamanda misafirin durumuna göre farklılaşan tutumları da içermektedir. Kaşgarlı'nın aktardığı bir beyitte şöyle yer almaktadır:

kelse kalı yarlıg bolup yunçıg üme

keldür anuk bolmı.ş aşıg tutma uma

"Sana hâli perişan ve kederli bir misafir gelirse ona hazır yemekleri çıkar, yardımında gecikme" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 44). Benzer bir öğüt yakın çevreye yöneliktir: "koşnı konum ogışka kılgıl añgar agırlık/ artut alıp anungıl eḍgü tawar ugurluk", "Yakınlarına iyilik et ve onları ağırla; hediye kabul ettiğin zaman güzel bir şeyle karşılığını hazırla" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 56) ve devamındaki başka bir örnekte, bir misafirin yiyecek istemesi durumunda ona verilmesi gerektiği, aksi hâlde kötü ağırlanan misafirin ev sahibine lanet edeceği belirtilir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 123). Kış mevsimiyle ilişkilendirilen kış konukı ōt (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 144) "kışın misafir ağırlamak ateş ile olur" cümlesi misafirperverlik anlayışının mevsimsel ve çevresel şartları da dikkate alan bir uygulama anlayışına sahip olduğunu göstermektedir.

Ev içi mahremiyete ilişkin bir davranış kuralı da sukru sözcüğünde görülür: ewke sukru kirdim "eve müsaade almadan, izinsiz olarak girdim" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 182); bu örnek cümle, misafirliğin yalnızca ev sahibinin yükümlülüklerinden ibaret olmadığını; misafirin de evin mahremiyetine ve özel alanına saygı göstermesi gerektiğini göstermektedir. Misafirin ne zaman ayrılacağına ilişkin bilgi toḍgur- fiilinin açıklamasında yer almaktadır: ol meni toḍgu.rdı "o, beni doyurdu" fiiline bağlı olarak ewlig toḍgursa kö.zi yolka bolu.r atasözü, "Ev sahibi misafiri doyurursa, misafirin gözü gitmek için yolda olur" anlamına gelir ve yemek yedikten sonra izin isteyen misafir için söylenir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 283). Bu cümle, misafirlik süresinin de belirli bir ölçüye bağlandığını; ikram tamamlandıktan sonra misafirin ayrılmasının beklenen bir davranış olarak görüldüğünü göstermektedir.

Misafirin tekrar yola düşebilmesi için gerekli olan atına da misafir kadar özen gösterilmesi öğütlenmiştir: "Kelse üme tüşürgil tınsun añıng arukluk/ arpa saman yagutgıl bulsun atı yarukluk", "Sana misafir gelirse onu indir ki içeri alıp dinlensin; arpa ve saman yaklaştır ki atı dinlenmenin ışığını bulsun (rahatlasın)" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 331-332). Misafirin bineğine gösterilen özen, ağırlama anlayışının yalnızca misafirin kendisini değil, yolculuğuyla ilişkili unsurları da kapsayan bütüncül bir sorumluluk olarak algılandığını göstermektedir. Son olarak cömertliğin karşılıklılık boyutuna işaret eden iki beyit bu başlık altında değerlendirilebilir: "Aya mal iḍisi aḳı eḍgü er/ bayat birdi erse sañga sen me bir" (AH 245-246), "Ey mal sahibi iyi ve cömert adam, tanrı sana verdi ise sen de ver" ve "Yatıġ eḍgü tutsa yarur er közi/ Ümeg eḍgü tutsa yaḍıldı sözi" (KB 496), "Yabancıya karşı iyi davranan kimsenin yüzü güler; misafire iyi muamele edenin şöhreti yayılır." Cömertliğin bireysel bir

erdem olmanın ötesinde, kişiye manevi huzur kazandıran ve toplumsal itibar sağlayan bir davranış olarak değerlendirildiğini bu iki beyit ortaya koymaktadır. Bu bağlamda misafirperverlik, Karahanlı Türkçesi metinlerinde bireysel ahlakla toplumsal saygınlığı buluşturan temel kültürel değerlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

3.5. *Karşılıklılık: hediye ve izin yemeği*

Türk kültüründe misafirlik, yalnızca tek taraflı bir eylem değil, aynı zamanda sosyolojik olarak "karşılıklılık" esasına dayanan bir kurallar bütünüdür (Gökçen & Ulutaş, 2019, s. 129). *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te yer alan konuklaş- fiili, bireylerin birbirlerini karşılıklı olarak misafir etmelerini ve böylece toplumsal dayanışmayı sürdürmelerini ifade etmektedir (Aydemir, 2015, s. 231; Kocaer, 2024, s. 73). Bu sosyolojik süreçte hediyeleşme büyük bir kültürel işlev taşımış; misafirin hısımlarına getirdiği armağanlar "belek", yoldan geçenlere sunulan yiyecek ikramları ise "tuzgu" terimleriyle kurumsallaşmıştır (Kocaer, 2024, s. 75-76; Aydemir, 2015, s. 232). Hediyeleşme geleneği, dostluk bağlarını kuvvetlendirirken ev sahibi ile konuk arasında karşılıklı saygı ve sevginin ömür boyu kalıcı olmasını sağlamıştır (Altunbay, 2016, s. 367; Kocaer, 2024, s. 77). Öte yandan, Türk inanç sisteminde misafir doğrudan "kut" ve uğur kavramlarıyla ontolojik bir ilişki içerisine sokulmuştur (Durkaya, 2022, s. 370). *Dîvânu Lugâti't-Türk*'te yer alan "Uma kelse kut kelir" (Konuk gelse uğur gelir) cümlesiyle misafirin eve yalnızca sıradan bir varlık olarak değil, hane halkına iyilik ve şans getiren kutsal bir elçi olarak kabul edildiğini kanıtlamaktadır (Kocaer, 2024, s. 74-75). Felsefi boyutta ise dönemin ahlaki eserlerinde insanın dünyadaki varoluşu bir misafirliğe benzetilmiş, dünyanın devasa bir misafirhane olduğu ve insanın bu misafirhanede kalıcı olmadığı vurgulanmıştır (Akcan, 2014, s. 261).

Misafirlik ilişkisinin karşılıklılık boyutu, hediyeleşme yoluyla da kendini göstermektedir. Bıçış sözcüğü, büyüklerin ziyafetine giden kimselere verilen ipekli kumaş parçasının adıdır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 157) ve bu uygulama *Kutadgu Bilig*'de bir öğüt olarak da yer alır: "Bıçış ḳıl küçüñg yetse bıçġıl aġı/ Usa tiş teri bir kesilsü çoġı" (KB 4661), "Hediye ver, gücün yeterse ipekli kumaş ver; mümkünse diş kirası ver ki gelenlerin ağzı kapansın." Uzaktan gelen bir akrabanın dönüşü sırasında verilen davete ise boşug aşı "izin yemeği" adı verilir; akrabalar ve diğerleri bu yemeğe çağrılır, ardından misafire akrabaları için hediyelerle birlikte dönüş izni verilir (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 160). Yolcunun akrabalarına getirdiği veya bir yerden bir yere gönderilen hediye belek olarak adlandırılır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 166). Bıçış, boşug aşı, belek örnekleri birlikte değerlendirildiğinde, misafirlik

ilişkisinin yalnızca yeme-içme ikramıyla sınırlı kalmadığı, gidiş ve dönüşlerin somut hediyelerle de pekiştirilen bir karşılıklı yükümlülükler ağı oluşturduğu görülmektedir. "Yitürse içürse toḍursa ḳarın/ Ḳuruġ ıḍmasa birse özde barın" (KB 2560), "Yedirip içirerek karınlarını doyurduktan sonra da boş göndermemeli, neyi varsa onlara ihsanda bulunmalıdır" beyti benzer şekilde misafiri elinde olanla donatarak uğurlama öğüdüyle tamamlamaktadır.

3.6. Olumsuz misafirlik tipleri ve toplumsal eleştiri

Taranan metinlerde, misafirperverliği öven örneklerin yanı sıra bu değere aykırı davranan kişileri sert biçimde eleştiren örneklere de yer verilmiştir. Kaçurgan sözcüğü bu eleştirinin merkezinde yer alır: bu er ol konuknı kaçurga.n "misafiri ve başkalarını devamlı kovup kaçıran, bu adamdır" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 226), bu örnek olumsuz misafirlik tavrının yalnızca misafiri geri çevirmekle sınırlı olmadığını; aynı zamanda ev sahibinin ruh hâlinde gözlemlenen ve süreklilik kazanan bir hoşnutsuzluğun da bu tavrın bir parçası olarak nitelendirildiğini ortaya koymaktadır.

Bu olumsuz ev sahibi tipini Kaşgarlı şu şekilde ifade etmiştir: "Ütrük ötün ogrılayu yüzge bakar/ Elkin taşup bermiş aşığ başa kakar", "Hileci, alçak kimse hırsız gibi yüze bakar, misafiri kovarak vermiş olduğu yemeği başına kakar." Metnin devamında bu ev sahibi tipi, "hırsız gibi konuğun yüzüne gülen alçak, hileci kimseler" olarak nitelenir; konuğu ağırlar görünüp verdiği yemeği başına kakan bu tutum açıkça kınanmaktadır (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 50). Bu örnek cümleyle, cömertliğin yalnızca maddi paylaşım anlamına gelmediğini; verilen ikramın gönül hoşluğuyla ve karşılık beklenmeden sunulmasının esas kabul edildiğini göstermektedir. Aksi yöndeki davranışlar ise misafirperverlik anlayışıyla bağdaşmayan ve toplumsal açıdan kınanan tutumlar olarak temsil edilmektedir. Böylece ikramın değeri, yalnızca sunulan nesnede değil, onu sunuş biçiminde de temellendirilmektedir.

3.7. *Atasözlerinde ve vecizelerde misafirlik: kültürel değerler sistemi*

Misafirliğin uğur ve bereketle özdeşleştirilmesi, kavramın kültürel değerler sistemindeki konumunu gösteren örneklerden biridir. Üme "eve inen misafir" sözcüğü üme kelse kut keli.r, "sana misafir gelirse onunla beraber uğur ve bereket de gelir. Misafir mübarek tutulur, istiskal edilmez" (Ercilasun & Akkoyunlu, 2018, s. 44) şeklinde ilgili eserde yer almaktadır. Benzer düşünce *Atebetü'l-Hakâyık*'ta cömertlik erdemi üzerinden şu şekil yer almaktadır: "Eliglerde ḳutluġ birigli elig/alıp birmegen ol elig ḳutsuzı" (AH 251-252), "Ellerin en kutlusu veren eldir, alıp da vermeyen el

ellerin kutsuzudur." Bu iki örnek birlikte değerlendirildiğinde, misafire ikramda bulunmanın bereket ve kutla; almayı bilip vermemenin ise kutsuzlukla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu anlayış, vermeyi bilen kimsenin kut sahibi olarak değerlendirildiğini ve cömertliğin en makbul davranışlardan biri kabul edildiğini göstermektedir.

3.8. *Metaforik ve felsefi boyut: dünya bir misafirhanedir*

Misafirlik kavramı, *Kutadgu Bilig*'de somut toplumsal ilişkilerin ötesinde insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi anlamlandıran metaforik bir çerçeve içinde ele alınmaktadır. "Nelük arsıḳar sen aya öldeçi/ Özüñg iki künlük ḳonuḳ boldaçı" (KB 3529), "Ey fani, niçin kendini aldatıyorsun, sen burada iki günlük misafirsin" örnek cümlesi, insanın dünyadaki varlığını geçici bir misafirlik olarak tanımlar. Bu düşünce bir sonraki beyitte daha kapsamlı bir anlam çerçevesi içinde ele alınmaktadır: "Ḳonuḳ sen bu dünya sañga bir tüşün/ Tüşünde saḳınç tutma artuḳ uzun" (KB 3561), "Sen misafirsin, bu dünya sana bir misafirhanedir; misafirhanede çok fazla şey aranmaz." Bu iki beyit birlikte değerlendirildiğinde, çalışmanın önceki bölümlerinde ele alınan ev sahibinin sorumlulukları, misafirin ölçülü davranması ve geçicilik bilinci gibi somut misafirlik adabına ilişkin ilkelerin, insanın dünyanın bizzat misafiri olduğu felsefi bir düzleme taşındığı anlaşılmaktadır. Misafirin aşırı talepkâr olmaması gerektiğine ilişkin toplumsal ilke, bu bağlamda dünya hayatına karşı benimsenmesi gereken tevekkül ve kanaat anlayışının bir ifadesine dönüşmektedir. Böylece misafirlik kavramı, gündelik toplumsal ilişkileri düzenleyen bir uygulama olmanın ötesine geçerek evrensel bir hayat anlayışını açıklayan geniş bir anlam alanı kazanmaktadır.

SONUÇ

Karahanlı Türkçesine ait metinlerden elde edilen veriler, misafirlik kavramının dönemin Türk toplumunda yalnızca gündelik yaşamın bir unsuru olmadığını; dilsel, kültürel ve ahlaki boyutları bulunan çok katmanlı bir kavram alanı oluşturduğunu göstermektedir. Tespit edilen söz varlığı, deyimler, atasözleri ve beyitler birlikte değerlendirildiğinde, misafirliğin yalnızca eve gelen kişiyi karşılayan dar kapsamlı bir kavram olmadığı anlaşılmaktadır. Misafiri, ev sahibini, misafirin ağırlandığı mekânı, ev içi düzenini, ağırlama fiillerini, ikram kültürünü, hediyeleşmeyi, toplumsal itibarı ve nihayet insanın dünyayla kurduğu ilişkiyi içine alan geniş bir kavram alanı söz konusudur.

Çalışma temelinde tespit edilen örnek cümleler, misafirlik kavramının yedi ana tema etrafında şekillendiğini göstermektedir. Bunlar; temel adlandırmalar, misafir ağırlama fiilleri, ikram ve cömertlik, ziyafet adabı, karşılama ve uğurlama, hediyeleşme

ve karşılıklılık, olumsuz misafirlik tipleri ile misafirliğin metaforik kullanım alanıdır. Bu tematik sınıflandırma, misafirliğin tek bir davranış biçimiyle açıklanamayacak kadar geniş ve bütünlüklü bir kültürel örgütlenmeye sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

İncelenen eserlerin misafirlik olgusuna farklı işlevler yüklediği tespit edilmiştir. *Dîvânu Lugâti't-Türk*, misafirlikle ilgili söz varlığını, atasözlerini ve gündelik hayat pratiklerini ayrıntılı biçimde yansıtırken; *Kutadgu Bilig*, misafirliği devlet anlayışı, toplumsal düzen, görgü kuralları ve ahlaki ilkeler çerçevesinde sistemli bir davranış modeli olarak işlemektedir. *Atebetü'l-Hakāyık* ise cömertlik, paylaşma ve yardımlaşmayı merkeze alarak misafirliğin ahlaki yönünü öne çıkarmaktadır. Her üç eser, farklı bakış açılarını ortaya koysa da Karahanlı toplumundaki misafirlik anlayışını birbirini tamamlayan bir bütün içinde yansıtmaktadır.

Çalışmada misafirlik ilişkisinin karşılıklı sorumluluk ilkesine dayandığı görülmektedir. Metinlerde yalnızca ev sahibinin misafire karşı yükümlülükleri değil, misafirin de davete icabet etmesi, ölçülü davranması, ev sahibinin emeğine saygı göstermesi ve toplumsal nezaket kurallarına uyması gerektiği vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, misafirliğin bireysel tercihlere bırakılmış bir davranış biçimi olmaktan çok, toplumun ortak değerleri ve davranış kuralları doğrultusunda işleyen bir sosyal kurum niteliği taşıdığını göstermektedir.

Elde edilen veriler, misafirlik kültürünün temelinde cömertlik, paylaşma ve karşılıklılık ilkelerinin yer aldığını ortaya koymaktadır. İkramın niteliği, sofranın düzeni, yemeğin temizliği, misafirin oturtulduğu yer, yolcuya verilen hediyeler ve uğurlama gelenekleri aynı kültürel sistemin birbirini tamamlayan unsurlarıdır. Buna karşılık cimrilik, misafiri geri çevirme, yapılan ikramı başa kakma ya da yalnızca almaya dayalı tutumlar açık biçimde eleştirilmektedir. Bu yönüyle misafirlik, bireyin toplum içindeki saygınlığını belirleyen temel ahlaki ölçütlerden biri olarak öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte taranan eserlerden elde edilen veriler ışığında misafirlik kavramının somut bir toplumsal pratikten soyut bir hayat anlayışına uzanan anlam genişlediği görülmektedir. *Kutadgu Bilig*'de insanın dünyada "iki günlük misafir" olarak nitelendirilmesi, misafirliğin sosyal ilişkileri düzenleyen bir kurum olmanın ötesinde, dünyanın geçiciliğini, kanaati ve tevazuyu açıklayan güçlü bir metafora dönüştüğünü göstermektedir. Bu kullanım, misafirlik kavramının Karahanlı düşünce dünyasında hem toplumsal düzeni hem de insanın varoluşunu anlamlandıran temel kavramlardan biri hâline geldiğini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, Karahanlı Türkçesinde misafirlik kavramının yalnızca tarihî söz varlığının bir unsuru olmadığını kültürel bellek, toplumsal değerler ve ahlak anlayışıyla bütünleşen kapsamlı bir kavram alanını yansıttığını ortaya koymuştur. Elde edilen veriler, bir taraftan Türk kültür tarihinde misafirperverlik anlayışının köklü geçmişine ışık tutarken, diğer taraftan tarihî söz varlığının kültürel çözümlemelerinde tematik yaklaşımın sunduğu imkânları göstermektedir. Karahanlı Türkçesinin temel metinleriyle sınırlandırılan bu çalışma, ilerleyen zamanda Türkçenin diğer tarihî dönemlerini aynı yöntemle ele alacak çalışmalar için örnek teşkil edebilir ve karşılaştırmalı olarak yürütülebilecek çalışmalara zemin hazırlayabilir. Buna ek olarak günümüz Türk lehçeleri ve ağızlarında misafirlik kavramını inceleyen araştırmaların tarihî verilerle birlikte değerlendirilmesi, kavramın kültürel sürekliliğiyle zaman içinde geçirdiği değişimleri daha kapsamlı biçimde ortaya koymaya imkân sağlayacaktır. Böylelikle bu çalışmada ulaşılan bulguların karşılaştırmalı ve bütüncül bir bakış açısıyla geliştirilmesi mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

Akcan, E. (2014). Türk kültüründe konukseverlik (Osmanlı Devleti'ne kadar). Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Altunbay, M. (2016). Temel bir değer olarak Dede Korkut'ta misafirperverlik ve izzeti ikram. *Akademik Bakış Dergisi*, 56, 359–371.

Arat, R. R. (1998). *Yusuf Has Hâcib Kutadgu Bilig II tercüme.* Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Arat, R. R. (2007). *Kutadgu Bilig I metin*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aydemir, A. (2015). Divanü Lûgati't-Türk'te sosyal yardımlaşma ve dayanışma. *Route Educational and Social Science Journal*, 2(4), 226–240.

Çağırıcı, M. (2020). Misafir. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 30, ss. 171–172). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Durkaya, H. (2022). Ahlaki mesnevilerde misafirlik kavramı. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 28,* 369–383. https://doi.org/10.29000/rumelide.1132606

Edib Ahmed b. Mahmud Yükneki. (1992). *Atebetü'l-hakayık* (R. R. Arat, Çev.). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Ercilasun, A. B. & Akkoyunlu, Z. (2018). *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. Türk Dil Kurumu.

Gökçen, A., & Ulutaş, E. (2019). Toplumsal bir tip: Misafir. *Adam Akademi Sosyal Bilimler Dergisi,* 9(1), 115–138. https://doi.org/10.31679/adamakademi.544669

Kafesoğlu, İ. (1997). *Türk millî kültürü.* Ötüken Yayınları.

Kocaer, S. (2024). Dîvânu Lugâti't-Türk'te misafir anlayışı ve misafirperverlik. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 11, 69–78.

Ögel, B. (2000). *Türk kültür tarihine giriş I*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tay, L. (2026). Türk kültüründe konukseverlik ve konaklama mekânları: Kavramsal çerçeve ve kaynaklar. *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi,* 1, 115–122. https://doi.org/10.17123/atad.1755622

Toprak, A. (2019). Türk Kültüründe Misafirperverlik ve Sofra Açmak/Sofra Çekmek (Samsun Örneği). *Mecmua*, 7, 74–81. https://doi.org/10.32579/mecmua.534041

“RUHNAMƏ”DƏN DOĞAN “HÜSN VƏ EŞQ”

Gülər Sabir qızı Abdullayeva*

XÜLASƏ

Öz dövrünün fövqündə dayanan Məhəmməd Füzuli əsərlərindən bəhrələnmə ənənəsi XIX yüzilliyin əvvəlinə qədər davam etmiş, Türk xalqları ədəbiyyatında samballı əsərlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Bu bədii əlaqə və təsir ən çox da Osmanlı ədəbiyyatında bariz şəkildə görülür. Məhəmməd Füzulinin davamçılarından olan Şeyx Qalib iki əsr sonra şairin yaradıcılığına müraciət edərək “Hüsn və Eşq” kimi dəyərli bir əsər yazmışdır. “Hüsn və Eşq” istər mövzu, məzmun, ideya, alleqorik süjetə xəttinin olması baxımından, istərsə də bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə baxımından dahi sənətkar Füzulinin “Səhhət və Mərəz” əsərini xatırladır. Təsəvvüf ədəbiyyatının görkəmli şəxsiyyətlərindən olan Şeyx Qalib davamçısı olduğu dahi sənətkarın ənənəsinə sadiq qalaraq qələmə aldığı “Hüsn və Eşq” əsərində təsəvvüf fəlsəfəsinin incəliklərinə toxunmuş, ustadı Füzuli kimi təsəvvüf ədəbiyyatı şairləri içərisində öz imzasını ata bilmişdir.

Açar sözlər: Şeyx Qalib, M.Füzuli, “Səhhət və Mərəz”, “Hüsn və Eşq”, təsəvvüf

* Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, Bakı Türk Anadolu liseyi, guler32114@gmail.com, ORCİD: 0000-0003-1879-0226

“Husn and Eshq” Born from “Ruhnameh”

ABSTRACT

The tradition of benefiting from the works of Muhammad Fuzuli, who stood above his time, continued until the beginning of the 19th century, and led to the emergence of works with a similar meaning in the literature of the Turkic peoples. This artistic connection and influence are most clearly seen in Ottoman literature. Sheikh Ghalib, one of the followers of Muhammad Fuzuli, turned to the poet’s work two centuries later and wrote a valuable work called “Husn and Love”. “Husn and Love” reminds the work of the great artist Fuzuli “Health and Disease” in terms of its theme, content, idea, allegorical plot line, as well as the use of artistic imagery and means of expression. Sheikh Ghalib, one of the prominent figures of Sufi literature, remained faithful to the tradition of the great artist he followed and touched upon the subtleties of Sufi philosophy in his work “Husn and Love” and, like his master Fuzuli, was able to leave his mark among the poets of Sufi literature.

Key words: Sheikh Galib, M.Fuzuli, “Sahhat and Maraz”, “Husn and Eshq”, mysticism

Giriş

Hər ədəbi dövrün məhəng daşı olan, yaradıcılığı ilə ədəbiyyata möhürünü vurmuş, özünü təsdiq etmiş sənətkarları, unudulmaz şəxsiyyətləri var. XVI əsrin belə söz xiridarlarından biri də Məhəmməd Füzulidir. Məhəmməd Füzuli qələmə aldığı əsərləri ilə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində ən parlaq şəxsiyyət olmuş və özünə əbədiyyət qazanmışdır. Yazdığı əsərlərdə dövrün aktual problemlərinə, dini-fəlsəfi, ictimai-siyasi məsələlərinə toxunan dahi sənətkarın söylədiyi fikirlər, gündəmə gətirdiyi mövzular təkcə o dövr üçün deyil, müasir dövrümüz üçün də önəm daşıyır. Azərbaycanın dəyərli elm xadimlərindən professor Əlyar Səfərlinin sözləri ilə desək: *"Özündən əvvəlki Şərq mədəniyyətinin ən yaxşı ənənələri əsasında tərbiyələnən sənətkar özündən sonrakı ədəbiyyata güclü təsir göstərmişdir. Əsrlər boyunca şairlər Füzulini ötmək yox, ona yaxınlaşmaqla fəxr etmişlər"* (Füzuli, 2005:22).

Əsas mətn

M.Füzuli "Səhhət və Mərəz" əsərini yazarkən Teymurilər dövləti zamanında yaşamış tanınmış farsdilli şair Fəttahi Nişapurinin (... ö. 1448) fars dilində qələmə aldığı "Hüsnü del" ("Gözəllik və ürək") əsərindən təsirləndiyi məlumdur. "Səhhət və Mərəz" əsərini şair həm də "Ruhnamə" adlandırmış, Ruhun eşq vasitəsilə özünütərbiyə yolu ilə həqiqətə yüksəlməsini sufizm fəlsəfəsi ilə yoğrulmuş düşüncə zəminində mənalandırmışdır.

"Səhhət və Mərəz" əsərini şair Orta əsrlər ənənəsinə uyğun olaraq *"Hədsiz şükür bədən bağçasını can suyu ilə bəsləyib, hüsnü eşq məzhəri, eşqi də hüsnün zinəti edən tək Allaha layiqdir. Saysız salam elmi əqlə bəzək, əqlə elmi sərmayə olan bir inanılmışa yaraşır"* (Füzuli, 2005:65) şəklində Allaha sonsuz şükürlə başlayır. Hadisələrin əsas hissəsində Cəbərut (əzəmət) aləmində doğulan Lahut (ilahilik) fəzasının sakini olan Ruhun Nasut (insan) aləminə qədəm basmasından söhbət açılır. Bu aləm Mizac (sağlamlıq) adlı bir qıza məxsus idi. Ruh bu aləmdə gəzərkən bədəndə Qan, Səfra, Bəlğəm və Sevda adlanan dörd qardaşın varlığını öyrənir. Bədən diyarını sevir, bu diyarın sahibi Mizacla evlənir və onların Səhhət adlı övladları olur. Ruh Mizac və Səhhətin köməyi ilə bədən mülkündə Dimağ qalasını, Ciyər və Ürək şəhərlərini gəzir.

Ürək mülkündə məclis qurub Sevda, Qan, Bəlğəm və Səfranı dəvət edir. *"Sevda dalaqda yerləşdi, Səfra öd (kisəsinə) doğru yönəldi. Qan (qara) ciyərdə yurd saldı, Bəlğəm ağ ciyərdə qərar tutdu"* (Füzuli, 2005:67). İfrat şəkildə yeyib içmələri bunlar arasında mənəm-mənəmlik iddiasının baş qaldırmasına səbəb oldu. Hər kəs

özünü tərifləyib bədən mülkünün onsuz yaşaya bilməyəcəyindən dəm vurdu. Ruh bu halı görüb oradan uzaqlaşdı. Sevda, Səfra, Bəlğəm və Qanın birliyi pozulduğundan Səhhətin halı pisləşdi. Ədavət dövrəyə girdi, Bədən mülkü zəiflədi, Mərəz başladı. Ruh Səhhəti Hüsn(Gözəllik), Eşq və Əqli köməyə çağırmaq üçün göndərdi. Hüsn Eşq və Əql olmayan yerə, Eşq isə Hüsnə aşiq olduğundan Hüsn olmayan yerə getməyəcəyini söylədi. Əql mərhəmət edib Ruha yardım edəcəyinə razılıq verdi. Ruh qarşılaşdığı hər çətinliyi Əqlin yardımı ilə dəf etdi. Ruh bu mübarizədə uzun bir yol qət edib kəmaliəzəmətə çatdı. Hüsn dostu Fərəhin təkidi ilə Ruhla tanışlığı qəbul etdi. Fərəh Ruhun Əqllə yoldaş olduğunu, ona yaxınlaşmanın asan olmayacağını Hüsnə bildirdi. Amma o bildiyi bir əfsunu oxumaqla Ruhu ələ ala biləcəyini söylədi. Ruh Hüsnün gözəlliyi qarşısında aciz qaldı, Eşqə tutuldu. Əql getdi, Eşq Ruhun yolgöstərəni oldu. Birlikdə Məşuqluq səhrasına üz tutdular. Burada "Nazənin Ayağının Altı" adlandırılan yerə gəldilər. *"Təsəvvüf ədəbiyyatında ağıl aşiqə müəyyən məqama qədər kömək edib, onunla yoldaşlıq edir. Müəyyən sərhəddən sonra aşiqə ağıl yox, eşq yardımçı olur. İlahi eşqə qovuşma "bir ilə bir olmaq" məqamında ağıl aradan qalxaraq aşiq ikilik halından çıxıb bir olur"* (Abdullayeva,2024: 111).

Bundan sonra Füzuli Ruhu bədən mülkünün daxilində gəzdirdiyi kimi, xaricində də gəzdirib onun aşiqliyini mükəmməl şəkildə təsvir etmiş olur. Xaricə yolçuluğu zamanında Eşq ona yoldaşlıq edir. Ruh bu yolçuluğun sonunda: *"Ey sərv göstərişli Eşq! Ey rəyi güzgün olmayan azğın! Bu qədər avara dolaşdım, söylədiyin Hüsn cilvəgahına çatmadım?"* (Füzuli, 2005:77) deyərək Eşqə şikayətlənir. Eşq isə: *"Ey qafil! Və ey mərifət ləzzətindən bixəbər! Gördüklərin (hamısı) Hüsnün cilvəgahı idi; o (Hüsn) bunların hamısında özünü göstərdi. Sənin bəsirətn olmadığından Hüsnün nə olduğunu bilmədin. Əgər onu anlamaq istəyirsən, (əvvəlcə) gərək nəzərini saflaşdırasan. (Qabaqca) özünü korluqdan qurtar, gözlərini dostluq sürməsinə yetir! O sürmədən məşuqluq mülkündə yoxdur, onun mədəni Aşiqlik diyarındadır. Lakin məşuqluq mülkünü səyahət etməyincə Aşiqlik ölkəsinə çatmaq olmaz"* (Füzuli, 2005:77). İki yoldaş Aşiqlik diyarına yollandılar. Aşiqlik diyarında Könül şəhəri dağılmış, Sevda Ciyər və Dimağı yandırmış, Qan, Səfra və Bəlğəmdə qüvvət qalmamış, bu istirabdan Səhhət zərər görmüşdü. Ruh onu xanimanından ayırdığı, başına məhəbbət iztirabları gətirdiyinə görə Eşqə şikayət edir. Eşq Ruha İdrak xəznəsindəki surətdən ibrət almağı tövsiyyə edir. Ruh bu məqamda öz surətini görmək istəyir. Ruh Səfa aynasının möhüründə öz surətinə baxır və özünü tanımır. *"Ruh dedi: Ey Eşq, bu surət o surət deyildir. Mənə bildir görüm, nə idi, bəs bu nədir? Eşq dedi: Ey Ruh, bu, lövh səfa aynasıdır. Nəzər əhlinin şəklini özündə əks etdirəndir. Burada gördüyün*

birinci surət sən idin, indi də gördüyün surət sən özünsən. Əvvəlcə özünə baxdığın zaman qafil idin! Özünü tanımayıb öz arzunla yüyürürdün. Axırda özünə çatdın. Həm Aşiqliyə məzhər sənsən, həm də Məşuqluğa zinət sənsən! Mərifət aşinalığın (həqiqəti tanımağın) sürməsidir və bu mənzilə yaxınlaşmaq üçün əlaqələrdən ayrılmaq lazımdır" (Füzuli, 2005:78).

Ruhun bu məqamda nə Əqlə, nə Eşqə, nə də Hüsnə ehtiyacı qalmamışdı. Əsərin sonunda dahi Füzulinin də dediyi kimi "ruh bu məqama yetişəndə "Cəbərut" və "Lahut" aləmlərini gördü. Əsl mənzilinə çatdı və yolkəsənlərin qeydindən qurtardı. İşin sonunda özünü özünə çatdırdı, Məşuqluq və Aşiqlik o xəlvətdən xaricdə qaldılar" (Füzuli, 2005:78). Bu sonluqdan məlum olur ki, Ruh aradığını tapmış, ilahi eşqə qovuşmuşdur. Ruhu yenidən Cəbəruta qaytarmaqla şair onun ölməzliyini göstərməyə çalışmışdır.

"Səhhət və Mərəz" həmçinin Füzulinin tibbi görüşlərini fəlsəfi məzmunda önə çıxarmış mükəmməl bəddi nümunədir. Əsərdə çox yemənin sağlamlığa zərərinə toxunulmuş, həddən artıq qida qəbulunun orqanizmdə xəstəliklərə yol açа biləcəyindən bəhs edilmişdir. Xəstənin pəhrizlə sağalacağı fikri vurğulanmışdır. Qədim tibb elmində də pəhrizin bəzi xəstəliklərin müalicəsi üçün faydası göstərilmişdir. Müqəddəs dinimizdə oruc tutmanın tibbi nöqteyi-nəzərdən nə qədər faydalı olduğu hər kəsə məlumdur. Hz. Məhəmməd peyğəmbərin "Acmadan yemə, doymadan qalx" kəlamı da orqanizmin sağlam qalmasında çox yemənin zərərli olduğunu bir daha təsdiq edir. Təsəvvüf ədəbiyyatında da mənəvi yolçuluğa (seyrü-süluka) çıxan insan az yeyər, az içər, gününü ibadətlə keçirər, dünya nemətlərindən imtina etməklə səbrlə öz nəfsini tərbiyə edir. Bütün imtahanlardan keçdikdən sonra mənəvi kamilliyə çatmış olur.

Füzuli ənənələrini yaşadan, onun müraciət etdiyi mövzulardan bəhrələnən şairlərdən biri də XVIII əsr Türk divan ədəbiyyatının son nümayəndələrindən olan Şeyx Qalibdir. Yaradıcılığında özünəqədərki divan şeirinin sirlərinə bələd olub ondan yetərincə bəhrələnən sənətkar əsərlərində yeni söz söyləməyi, ardıcılı olduğu dahi sənətkar M.Füzuli kimi sözün mənasına enməyi, fikri cilalayıb məzmunu rəngləndirməyi bacarmışdır. Türk divan ədəbiyyatında elə bir zirvəyə ucalmışdır ki, özündən sonra yazıb-yaradan söz ustadları onun zirvəsinə çata bilmədikləri üçün sonuncu divan şairi olaraq qəbul edilmişdir. Hər iki söz sənətkarının yaradıcılıqlarında oxşar cəhətlər çoxdur. Şeyx Qalibin M.Füzulidən bəhrələndiyini "Hüsn və Eşq" əsərində aydın şəkildə görürük. M. Füzulinin "Səhhət və Mərəz" əsərində cərəyan edən hadisələr, əsərin inkişaf xətti, obrazlar, sufi-fəlsəfi fikirlərin təbliği "Hüsn və Eşq" əsəri boyunca göz-

lənilmişdir. *"Hüsn və Eşq"də "Munisül-uşşaq"ın təsirində qalaraq Füzuli tərəfindən yazılmış olan "Ruhnamə" və "Hüsn və Eşq"də deyilən Səhhət və Mərəzin də təsiri görülməkdədir. Burada keçən Hüsn və Eşq ruhun iki sifətidir. Bir sıra hadisələrdən sonra Eşq Hüsnü görür , həqiqətə çatır"* (Alpaslan, 1964: 28).

Şeyx Qalib Orta əsrlərin divan poeziyasında özünəməxsus dəstxətti olan şair kimi yetişmiş, Türk ədəbiyyatında yeni yaranmaqda olan "Səbki-hindi" tərzinin yayılmasında və oxucu kütləsi tərəfindən sevilməsində xidmətləri olan sənətkarlardandır. Sözə yeni anlam, yeni ehya vermək, sözü sözün gücü ilə canlandırmaq "Səbki-hindi" üslubunun əsas özəlliklərindəndir. Şair bu tərzi həm lirik yaradıcılığında, həm də poema janrında qələmə aldığı "Hüsn və Eşq" məsnəvisində gözləmişdir. Odur ki, təkrarsız bir sənət əsəri meydana gətirə bilmişdir. İsveç alimi və orientoloqu Elias Con Vilkinson Gibb "Hüsn və "Eşq" əsəri haqqında demişdir: *"Bu nəcib şeir sanki zamandan kənarda doğulmuş, romantik dövrün bayağılıqları arasında gecə kölgəsi və baldıran çöllərində saf və əzəmətli zanbaq kimi görünür"* (Gibb, 1900-1907:180).

Şeyx Qalib də Orta əsrlər divan ədəbiyyatı ənənələrini qoruyaraq "Hüsn və Eşq" əsərini Allaha sonsuz şükürlə başlamışdır:

Hamd ana ki qıldı halka rahmət,

Tahmidde acze verdi ruhsat.

Acz olmasa hal olurdu müşkil,

Pay-i kec-i kilk olurdu der-gil.

Ger hamdinə yoksa haddü- ihsa,

Şükr et ki, zeban-ı acz guya.

Hamd eyle ki, verdi şer-i mana,

Tahmid-i Xudada acze fətva (Okay, Ayan, 2005: 51).

"Hüsn və Eşq" əsərində də ilahi eşqə ucalmaq konsepsiyası əks olunmuşdur. Bəni Məhəbbət qəbiləsində doğulan iki uşaq- Hüsn(sevgili, gözəl, Allah) və Eşq(-dərviş) qəbilə böyükləri tərəfindən bir-birinə göbəkkəsti edilir. Sonra bu iki uşaq böyüyür, "Məktəbi-ədəb"ə yollanır. Molla Cünun onların müəllimi olur. Orada Hüsn Eşqə aşiq olur. Əsas məsələ- Qəlb ölkəsinə yolçuluq, seyrü-süluk da buradan başlayır. Qəbilə böyükləri Eşqin Hüsnə qovuşması üçün Qəlb ölkəsinə gedib "Kimya"nı gətirməyi, mənəvi kamilliyə yetişməyi şərt qoyurlar.

Eşq yol göstərəni -lələsi Qeyrət ilə birlikdə seyrü-süluka çıxır, atəş dənizi, qəm xərabəsi kimi yerlərdən keçib cadugərlər və divlərlə döyüşür. Bu yolçuluqda Sühan (söz) da Eşqə yardım edir.

Əsərin sonunda Eşq Qəlb qalasına çatır, sevgilisi Hüsnə qovuşur. Bu çətin və məşəqqətli yolçuluqda nəfslərini tərbiyyə edərək ikisinin də bir olduğu «Birlik» məqamına yüksəldiklərini anlayırlar. Hüsnün Eşq Eşqin də Hüsn olduğunu dərk edirlər.

Hər iki əsərin- həm "Səhhət və Mərəz", həm də "Hüsn və Eşq" əsərinin süjet xətti alleqoriya üzərində qurulmuşdur. Əsərlərdə iştirak edən obrazların adları alleqorik simvollar şəklində təqdim olunur. "Səhhət və Mərəz" əsərində istifadə olunan Qan, Bəlğəm, Səfra, Sevda, Eşq, Hüsn, Heyrət, Ürək, Səhhət, Pəhriz, Ruh, Ümid, Əql, Fərəh, Mərəz, Ədavət, Qorxu,Qəm və s. "Hüsn və Eşq" əsərində istifadə olunan Eşq, Hüsn, Qeyrət, Süxən, Heyrət, İsmət, Məna məclisi, Feyz hovuzu, Qəlb diyarı, Qəm xərabələri və s. kimi obrazlar hər iki əsərin alleqorik xətt baxımından kəsişdiyini göstərən məqamdır. "*Simvolik obraz ədəbi mətndə insanın mənəvi qüdrətinin səfərbər edilməsi, onun ağlını varlığın ali həqiqətlərini dərk etməyə istiqamətləndirmək üçün vacibdir. Simvol fikirlərin elə ifadə formasıdır ki, hadisə (görünmə, təzahür, şəkil) özü adlandırılmır, ancaq hər hansı bir sadə şeyin şərhi ilə daha dərin "həqiqi" mənaya işarə edilir*" (*Бычков*, 1981: 273-274).

"Hüsn və Eşq" əsərinin qəhrəmanı da müxtəlif maneələrdən keçərək Hüsnə qovuşur. Eşq kimyanı tapmaq üçün Qeyrətlə birlikdə "Qəlb diyarı"na səfər edir. "*Yolçu olan Eşqin Hüsn ilə evlənmək üçün aradığı kimyanın yoldakı bəlaları aşarak yaşadığı daxili transformasiyasının sirri olduğu anlaşılır, bu metaforik kosmoqrafiyaya qapı açılır.* (Holbrook, 1996: 76). "Səhhət və Mərəz" əsərində Ruh Əqlin yardımı ilə qələbə qazanır. "Hüsn və Eşq" əsərində də baş qəhrəman Eşq Qeyrətin yardımı ilə çətin işlərin öhdəsindən gəlir.

Füzulinin qələmə aldığı "Səhhət və Mərəz" əsərində Hüsn və Eşq ilahi eşqə gedən yolda Ruha yoldaşlıq etdilər. Əql Ruhun yolgöstərəni olsa da, Eşqin yönləndirməsi ilə Hüsnü gördü, Əql əhəmiyyətsiz oldu. Şeyx Qalibdə də Eşqin Hüsnə qovuşması üçün Qeyrət əlindən gələni edir. Süxən Eşqin yanlış yolda olduğunu, əslində Eşqin Hüsn, Hüsnün də Eşq olduğunu söyləyir:

Kim Eşq Hüsndür, eyni Hüsn Eşq

Sən rahi- qalatda eylədin məşq. (Okay, Ayan, 2005:380).

Nəticə

Hər iki əsərdə həqiqətə çatmaq üçün seyrü-süluka yolçuluqdan bəhs edilir ki, bu da təsəvvüf ədəbiyyatında vəhdətə - cananı bulub bir olmağa,birliyə, vahidə gedən uzun bir yolçuluqdur. Bu yolçuluqda özünü tanıyan salik -Ruh və Eşq kamilləşmə mərhələsində dünyanı dərk etmiş, özünə dönmüş olur. Maddini- dünyanı dərk edən yolçular mənəvi zənginliyə ucala bilirlər. Bu hər iki poemada məhəbbətlə mümkün olur.

Ədəbiyyat siyahısı:

Ali, A. *Şeyx Qalib. (*1964). İstanbul: Kültür və turizm bakanlığı yayınları: Türk böyükləri dizisi: 101

Gibb, E. (1900-1907). *A History of Ottoman Poetry, 6 vols.* London: Luzac 4:180

Gülər, A. (2024). *Şeyx Qalib yaradıcılığında Füzuli ənənələri , Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün dissertasiya işi.Bakı: AMEA*

Holbrook, V. (1996). *Alegori'nin Ölümü, Hüsn və Aşk'ın Özgünlüğü.* İstanbul

M, Füzuli. (2005). *Əsərləri VI cilddə, IV cild.* Bakı: Şərq Qərb nəşriyyatı

M, Füzuli. (2005). *Əsərləri VI cilddə, V cild.* Bakı: Şərq Qərb nəşriyyatı

Orhan, O, Hüseyin, A. (2005). *Şeyx Galib Hüsn ü Aşk.* İstanbul: Dergah Yayınları, 3. baskı.

Бычков, В.В. (1981).Эстетика поздней античности, *Москва: Наука.*

TÜRKÇENİN KÖPRÜ DİL (AB) İŞLEVİ: ARAP HARFLİ MOĞOLCA SÖZLÜKLER ÜZERİNDEN BİR DEĞERLENDİRME*

Sefa ÇİÇEK**

Özet

Dil teması araştırmalarında diller arası etkileşim çoğunlukla verici dil ile alıcı dil arasındaki doğrudan aktarım ilişkisi üzerinden ele alınmaktadır. Ancak çok dilli ve yoğun etkileşimli tarihî temas ortamlarında, üçüncü bir dilin aktarım sürecinde üstlendiği etkin aracılık rolü bu ikili model içerisinde yeterince açıklanamamaktadır. Bu çalışma, Lars Johanson'un Kod-Kopyalama Modeli'ni temel alarak modele "Köprü Dil (AB)" katmanını önermekte ve Türkçenin Arapça ve Farsçadan Moğolcaya aktarılan unsurların biçimsel, anlamsal ve morfosentaktik açıdan yeniden yapılandırılmasında etkin bir ara konum üstlendiğini ileri sürmektedir. Çalışmanın veri setini Batı Orta Moğolca dönemine ait Arap harfli sözlüklerden, özellikle *Mukaddimetü'l-Edeb*'den tespit edilen 274 yabancı kökenli yapı oluşturmaktadır. Bu yapıların 186'sı Arapça, 88'i ise Farsça kökenlidir. Nicel değerlendirmeye ek olarak, Köprü Dil (AB) konumunu doğrudan örnekleyen yapılar kullanım sıklığı, semantik kayma ve morfosentaktik yapı bakımından nitel olarak incelenmiştir. Bulgular, Türkçenin aktarım sürecinde üç düzeyde etkin bir ara katman olarak işlev gördüğüne işaret etmektedir. Fonetik düzeyde Arapça biçimlerin Türkçenin ses yapısına uyarlanarak Moğolcaya aktarılması (*devāt*> *dewit*); anlamsal düzeyde sözcüklerin Türkçe kullanım bağlamında anlam değişimine uğraması (*māl* "mülk"> "hayvan, davar") morfosentaktik düzeyde ise karma kopyaların Türkçe dilbilgisel şablonlarının aktarım sürecindeki rolünü göstermesi (*rāzlaşbalar*) bu işleyişin başlıca örneklerini oluşturmaktadır. Çalışma, elde edilen bulgular doğrultusunda Köprü Dil (AB) konumunun belirli bir dil çiftine özgü bir aktarım mekanizması olmaktan ziyade, yoğun çok dilli temas ortamlarında ortaya çıkabilecek ve farklı tarihsel temas alanlarında sınanabilir bir dilsel olgu olarak değerlendirilmesini önermektedir.

Anahtar Kelimeler: Dil teması, Kod-Kopyalama Modeli, Köprü Dil, Aracılık, Türkçe-Moğolca dil ilişkileri, Arapça ve Farsça kökenli unsurlar, tarihî çok dillilik.

---

* Bu çalışma, yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir: Sefa Çiçek (2024) Arap harfli Moğolca sözlüklerde Türkçe üzerinden Moğolcaya geçen Arapça ve Farsça sözcükler (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi. ORCID: 0009-0003-9195-647X, E-posta: sefacckk@gmail.com

** Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, ORCID: 0009-0003-9195-647X, sefacckk@gmail.com

Turkish as a Bridge Language (AB) in Cross-Linguistic Contact: Evidence from Arabic-Script Mongolian Dictionaries

Abstract

In language contact studies, interlingual interaction has predominantly been examined in terms of direct transfer between a donor language and a recipient language. However, in historically multilingual and intensely interactive contact environments, the active intermediary role assumed by a third language in the process of transfer cannot be sufficiently accounted for within this binary model. Drawing on Lars Johanson's Code-Copying Model, this study proposes the addition of a "Bridge Language (AB)" layer to the model and argues that Turkish occupied an active intermediary position in the transfer of elements from Arabic and Persian into Mongolian by subjecting them to phonological, semantic, and morphosyntactic restructuring. The dataset consists of 274 foreign-origin structures identified in Arabic-script dictionaries from the Western Middle Mongolian period, particularly Muqaddimat al-Adab. Of these structures, 186 are of Arabic origin and 88 are of Persian origin. In addition to the quantitative assessment, structures that most directly exemplify the Bridge Language (AB) position were qualitatively analyzed in terms of usage frequency, semantic shift, and morphosyntactic structure. The findings indicate that Turkish functioned as an active intermediary layer at three levels of the transfer process. At the phonological level, Arabic forms were adapted to the phonological structure of Turkish before being transferred into Mongolian (devāt> dewit); at the semantic level, lexical items underwent semantic change within Turkish usage (māl "property"> "animal, livestock"); and at the morphosyntactic level, mixed copies demonstrate the role of Turkish grammatical templates in the transfer process (rāzlaşbalar). Based on these findings, the study proposes that the Bridge Language (AB) position should not be regarded as a transfer mechanism specific to a particular language pair, but rather as a linguistic phenomenon that may emerge in intensely multilingual contact environments and can be tested across different historical contact settings.

Keywords: Language contact, Code-Copying Model, Bridge Language, Linguistic mediation, Turkish-Mongolian language contact, Arabic and Persian-origin elements, historical multilingualism.

1. Giriş

13. ve 15. yüzyıllarda yaşanan Moğol yayılımı, Anadolu ve İslam coğrafyasında yalnızca siyasi bir genişleme değil, aynı zamanda yoğun bir dilsel temas dönemini de beraberinde başlatmıştır. Bu süreçte üç büyük dil (Arapça, Farsça ve Moğolca) aynı coğrafyada ve aynı çok dilli resmî belgelerde ve ortamlarda (sözlükler, eğitim metinleri, idari belgeler) yan yana var olmuştur. Türkçe ise bu ortamda kendine özgü bir konum edinerek ne salt bir verici dil olmuş ne de salt bir alıcı dil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bölgenin prestij dili ve farklı dil topluluklarının ortak iletişim aracı (lingua franca) olarak Türkçe, diller arası alışverişin seyrini belirleyen ana etmenlerden biri hâline gelmiştir.

Dil teması araştırmalarında bu tür çok dilli ortamlar Lars Johanson'un geliştirdiği "Kod Kopyalama Modeli" çerçevesinde ikili bir model üzerinden açıklanmaktadır: bir verici dil (B) ve bir alıcı dil (A) arasındaki doğrudan ilişki gözlemlenmektedir. Söz konusu kopyalama modeli, dil teması olgusunun büyük bölümünü önemli düzeyde açıklasa da üç ya da daha fazla dilin aynı anda etkileşime girdiği yoğun temas ortamlarında bazı değişken tercihler ön plana çıkmaktadır. Arapça kökenli bir yapının Moğolcaya kopyalama sırasında Arapça fonetik biçiminin tercih edilmeyip Türkçenin ses sistemine uyarlanmış varyasyonunun tercih edilmesi, kavramın Moğolcadaki anlamının kaynak dildeki anlam yerine ara dil konumundaki Türkçe anlamının kopyalandığı durumlar gibi değişkenler görülmektedir. Geleneksel model olan "Kod Kopyalama Modeli" bu değişkenleri yapısal olarak göz önünde bulundurmayıp ara dil konumundaki dili edilgen bir filtre rolü vererek iki unsurlu (A ve B) bir modeli baz almaktadır.

Bu çalışmada, literatürde ortaya çıkan bu boşluğun doldurulması adına Lars Johanson'un Kod Kopyalama Modelini (2018: 31-36) daha geniş çerçevede ele alarak söz konusu modele çok dilli ortamlarda (üç ve daha fazla dilli) "Köprü Dil (AB)" katmanının eklenmesi önerilmektedir. Söz konusu katman, verici dil (B) ve alıcı dil (A) arasında konumlanarak kendi fonetik, anlamsal ve morfolojik sistemini kopyalama sırasında uygulayan linguistik mimar ve filtreleme rolünü üstlenmektedir. Çalışmada, Arapça ve Farsça kökenli unsurları Moğolcaya kopyalarken Türkçenin edilgen bir kanal olmaktan ziyade aktif bir linguistik mimar olarak işlev sürdürmesi öne çıkmıştır.

Batı Orta Moğolca dönemine ait beş Arap harfli sözlükten elde edilen 274 kopya (186 Arapça, 88 Farsça) incelenmiştir. Bu verilerin büyük çoğunluğu Mukaddimetü'l-Edeb adlı sözlükten elde edilmiştir. Hem nicel hem de nitel yöntemler bir arada kullanılarak amaçlı bir örneklem oluşturulmaya çalışılmıştır. Söz konusu örneklem

fonetik, semantik ve morfosentaktik düzeyde ayrı başlıklar altında analiz edilmiştir.

2. Kuramsal Çerçeve

2.1. Lars Johanson'un Kod Kopyalama Modeli

Çalışmanın kuramsal temelini Lars Johanson'un Kod Kopyalama Modeli oluşturmaktadır. Johanson, dil teması araştırmalarında yaygın olarak kullanılan "ödünç alma" (borrowing) terimi yerine "kopyalama" (copying) terimini tercih etmektedir. Çünkü kopyalama süreci edilgen bir aktarımdan ziyade seçici, yönlü ve yapı duyarlı bir süreçtir (Johanson 2007: 28-29). Model, kopyalanan unsurların kapsamına göre üç temel türü ayırt etmektedir: genel kopyalama (bir özelliğin bütünüyle alınması), seçilmiş kopyalama (belirli bir özelliğin bilinçli tercihle aktarılması) ve karışık kopyalama (birden fazla kaynaktan alınan unsurların tek bir yapıda birleştirilmesi). Bu son kategori, modelin öngördüğü en ileri kopyalama biçimidir ve dil temasının yapısal derinliğini göstermesi bakımından özel bir önem taşır (Johanson 2007: 31- 36).

Johanson'un modeli güçlü bir kuramsal zemin sunmakla birlikte temelde ikili bir ilişkiyi kaynak dil (B) ve hedef dil (A) arasındaki doğrudan teması esas almaktadır. Üç veya daha fazla dilin aynı anda etkileşime girdiği tarihsel ortamlarda, kopyalanan unsurun kaynak dilden mi yoksa araya giren üçüncü bir dilden mi geçtiği sorusu modelin orijinal çerçevesinde sistematik olarak ele alınmamaktadır.

2.2. Mevcut Yaklaşımların Sınırlılığı

Makine çevirisi literatüründe *pivot language* (eksen dil), kaynak ve hedef dil arasında doğrudan bir çeviri ilişkisinin bulunmadığı durumlarda aktarımı mümkün kılan aracı dil olarak tanımlanmaktadır. Pivot temelli çeviri yaklaşımlarında süreç genel olarak kaynak dil → pivot dil → hedef dil biçiminde işlemekte; özellikle düşük kaynaklı dil çiftlerinde pivot dil aracılığıyla mevcut dil çiftlerine ilişkin veri ve modellerden yararlanılmaktadır (Cheng et al., 2017; Kim et al., 2019). Bununla birlikte, *pivot language* kavramının bu teknik kullanımı ile burada önerilen Köprü Dil Teorisi aynı düzlemde değerlendirilmemelidir. Pivot yaklaşımında esas nokta, bir dil çiftinin diğer bir dil üzerinden teknik olarak çevrilebilir hâle getirilmesiyken, Köprü Dil Teorisi'nin temel sorunu diller arasında köprüleşmeyi mümkün kılan dilsel ilişkilerin niteliğidir. Pivot temelli sistemlerde ara dilin tamamen nötr ve şeffaf bir aktarım kanalı olmadığı gibi pivot temsillerinin kaynak veya hedef dilin yapısına yaklaştırılabildiği ve birden fazla pivot dilin aynı süreçte kullanılabildiği görülmektedir (Mhaskar & Bhattacharyya, 2022; Elmadani & Buys, 2024). Bu nedenle Köprü Dil Teorisi, *pivot language*

kavramının yalnızca "aracı dil" boyutunu devralmaktadır. Ancak köprüleşme salt teknik bir çeviri işlemi olmaktan çıkararak diller arasındaki biçimsel, anlamsal, işlevsel veya bilişsel karşılıklılıkların açıklanmasına yönelik daha geniş bir kuramsal çerçeve olarak ele almaktadır.

Pivot Language	Köprü Dil Teorisi
Çeviri teknolojisi bağlamında kullanılır.	Daha genel dilsel olguyu açıklamayı amaçlar.
Kaynak ve hedef arasında aracılık eder.	Diller arasındaki ilişkileri açıklar.
Çoğunlukla A → P → B şeklindedir.	Köprüleşmenin nasıl oluştuğunu sorgular
İşlevsel/teknik bir kavramdır.	Açıklayıcı/teorik bir kavramdır.
Pivot bir dil olabilir.	Köprüleşme bir dilsel mekanizma/ilişki olabilir.
Çeviri performansına odaklanır.	Biçim, anlam, yapı, işlev vb. ilişkileri açıklamaya çalışır.
Pivot aracılığı bir yöntemdir.	Köprüleşme teorinin açıklamak istediği olgudur.

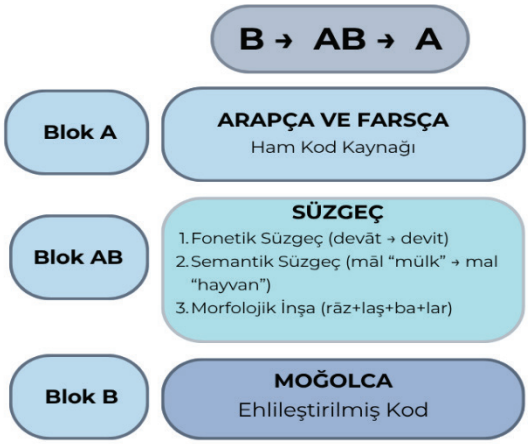
Bu çalışmanın bulguları ise Türkçe, kendisinden geçen fonetik, anlamsal ve morfolojik unsurları sistematik olarak dönüştürmektedir. Lingua franca kavramı ise bir dilin neden ortak iletişim aracı olarak seçildiğini açıklarken bu dilin kopyalama süreçlerinde nasıl bir mekanizmayla işlediğini açıklamamaktadır. Bu çalışma lingua franca kavramını reddetmemekte, ona ek bir kuramsal katman önermektedir.

2.3. Köprü Dil (AB) Katmanı

Bu çalışma, Johanson'un modelini B → AB → A biçiminde üçlü bir hiyerarşiye taşımaktadır. Bu hiyerarşide AB, kaynak dilden (B) alınan unsurları pasif bir kanal gibi taşımak yerine kendi ses, anlam ve morfoloji sistemlerinden geçirerek hedef dile (A) ileten aktif bir dil konumunu ifade etmektedir. AB konumunun işlevi üç süzgeç üzerinden tanımlanabilir: (i) fonetik süzgeç, kaynak dildeki seslerin AB'nin ses sistemiyle yeniden biçimlenmesi; (ii) anlamsal süzgeç. Kavramların AB'nin kültürel ve bilişsel dünyasında dönüşüme uğraması; (iii) morfolojik süzgeç, AB'nin kendi dilbilgisel eklerini ve yapı kalıplarını kaynak dil öğelerine uygulaması. AB konumunun oluşması şu yapısal koşullara bağlıdır: yoğun ve sürekli çok dilli temas ortamının varlığı, AB dilin prestij veya güç konumuna sahip olması, AB dilin morfolojik açıdan

üretken ve eklemeli bir yapıya sahip olması ve temasın tarihsel olarak süreklilik arz etmesi.

Figür 1. Köprü Dil (AB) Teorisi



3. Veri Seti ve Yöntem

3.1. Korpus

Çalışmanın veri setini, Batı Orta Moğolca dönemine (13-15. yüzyıllar) ait beş Arap harfli sözlük oluşturmaktadır. Bu sözlükler arasında en kapsamlı veri kaynağı, çok dilli bir eğitim aracı olarak hazırlanmış olan Mukaddimetü'l-Edeb'dir (Zemahşerî); Türkçe, Arapça ve Farsça girişleri bir arada barındıran bu yapısıyla sözlük, üçlü dil temas ortamının doğrudan bir yansımasını sunmaktadır. Bunların yanı sıra King's Dictionary, İbn-i Mühennâ Lügati ve dönemin iki ek sözlük kaynağı da inceleme kapsamına alınmıştır. Yalnızca Arapça veya Farsça kökene açıkça atfedilebilen unsurlar veri setine dahil edilmiştir.

3.2. Nicel ve Nitel Yöntem

Nicel boyutta, toplam 274 yabancı kökenli yapı tespit edilmiştir (186 Arapça, 88 Farsça kökenli). Her bir yapı kullanım sıklığı ve metin içindeki dağılımı bakımından değerlendirilmiştir. Nitel boyutta ise 274 yapı arasından Köprü Dil (AB) Teorisi'ni en doğrudan örnekleyen alt küme, üç ölçüt temelinde amaçlı örnekleme yoluyla belirlenmiştir: (i) görece yüksek kullanım sıklığı, (ii) semantik kayma veya yeniden anlamlandırma göstergesi ve (iii) morfosentaktik yapı bakımından belirginlik/karma-

şıklık. Seçilen örneklerde kaynak dildeki özgün biçim, Köprü Dil (AB) konumundaki Türkçe biçim ve hedef dildeki tanıklanan biçim karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Figür 2. Köprü Dil (AB) Teorisinin üç ölçüt unsuru



4. Bulgular ve Analiz

4.1. Semantik Mimari: Anlamsal Süzgeç

Örneklemdeki 274 yapının 112 tanesi soyut kavram alanına aittir (84 Arapça, 28 Farsça kökenli). Bu oran, Türkçenin köprü dil işlevinin yalnızca somut nesnelerin aktarımıyla sınırlı kalmadığını; din, ahlak, hukuk ve toplumsal ilişki gibi soyut kavram alanlarını da kapsamlı biçimde etkilediğini göstermektedir (Çiçek, 2024). Söz konusu soyut kavramlar, Moğolcanın İslam medeniyeti dairesine dil düzeyinde eklemlenmesini sağlayan bilişsel dönüşümün somut belgeleri olarak değerlendirilebilir (Thomason ve Kaufman, 1988).

Semantik kaymalar, anlamsal süzgecin en güçlü kanıtını oluşturmaktadır. Arapça amān yapısı kaynak dilde 'güvenlik, emniyet' anlamı taşırken Türkçede "yardım dileme" anlamını kazanmış ve Moğolcaya bu dönüşmüş anlamla geçmiştir. Bu kayma sosyal hiyerarşi içindeki bir bağlam dönüşümünü yansıtmaktadır. Arapça māl yapısı kaynak dilde "mülk, servet, varlık" anlamlarını kapsarken Türkçenin anlamsal süzgecinde "hayvan, davar" anlamına daralmış ve veri setinde 56 gibi yüksek bir sıklık değeri sergilemiştir; bu daralma bozkır ekonomisinin kavramsal çerçevesini yansıtmaktadır. ***bügüde malun ėcet:*** "bütün malın sahipleri" ME 440. Şeklindeki kullanımı da Türkçe ve Moğolcanın birbirinden etkilendiğini ve bu etkileşim aracılığıyla dile kopyalanan yapıların aynı düşünüş tarzıyla alınması ve işaretlenmesi söz konusu olduğunu kanıtlamaktadır (Çiçek, 2024: 61). Bir diğer örnek ise Arapça ḥaḳḳ

yapısında görmekteyiz. Kaynak dilde (Arapçada) "gerçek, doğru" anlamında kullanılırken Moğolca metinlerde Türkçedeki dinsel otorite çağrışımını yansıtacak biçimde "yaratıcı, Allah" anlamıyla ***ḥaḳ uyaba ėmeyi:*** **"**kadını hak mecbur etti" ME 1366 örneğinde tanıklanmaktadır. Burada önemli bir nokta olarak ME sözlüğü içerisinde yaratıcıyı işaretleyen yapı daima *tengri* yapısıyken burada yaratıcıyı işaretleyen ve anlatan unsur Arapça *hak* yapısının olması önemlidir (Çiçek, 2024: 101).

4.2. Fonetik Mimari: Ses Süzgeci

Örneklemdeki yapıların büyük çoğunluğunun Moğolcaya Arapça orijinal fonetik biçimiyle değil Türkçenin ses sistemine uyarlanmış biçimiyle geçtiği gözlemlenmiştir. Arapça devāt yapısı, uzun /ā/ ünlüsü ve son /t/ ünsüzü taşımasına karşın Türkçenin ses sistemine uyarlanmış "dewit" biçimiyle ****casaba dewėti:*** "diviti süsledi" ME 504 Moğolca metinlerde tanıklanmaktadır (Çiçek, 2024: 64). Benzer biçimde Arapçada ikiz ünsüz (geminate) yapısıyla var olan şekk, Türkçede son sesin düşmesiyle "şek" biçimine dönüşmüş ve Moğolcaya bu Türkçe formuyla geçmiştir. Her iki örnekte de Moğolca, Arapça orijinalden bağımsız olarak Türkçenin fonetik yorumunu devralmaktadır. Bu örüntü, veri setindeki Arapça kökenli yapıların büyük bölümünde tekrar eden sistematik bir eğilim olarak gözlemlenmektedir.

4.3. Morfosentaktik Mimari: Dilbilgisel Şablon

Türkçenin köprü dil işlevinin yapısal düzeydeki en çarpıcı kanıtı, birden fazla dilden ek ve kökün tek bir yapıda birleştiği karışık kopyalarda (Johanson, 2007: 36) gözlemlenmektedir. Çalışmanın en güçlü örneği rāzlaşbalar yapısıdır. Moğolcada ***rāzlaşbalar****:* "birbirlerine sırlarını açtılar" ME 2486 şeklinde tanıklanan bu yapı dört bileşenden oluşmaktadır: Farsça rāz kökü (sır), Türkçe işteşlik eki -laş- (ortak eylem bildiren), Moğolca geçmiş zaman eki -ba ve Türkçe çoğul eki -lar; birleşik anlam 'sır ortakları, sırdaşlar'tır. Bu tek yapıda üç dilin izi bir arada bulunmaktadır (Çiçek 2024: 167). Türkçe hem işteşlik hem çoğulluk kategorilerinde dilbilgisel çerçeveyi belirlemektedir. Bu yapı Johanson'un karışık kopyalama kategorisinin en ileri biçimini somutlaştırmakta ve Türkçenin alıcı dilin yapısal kodlarını yönlendiren aktif bir mimar konumunda bulunduğunu doğrulamaktadır.

5. Köprü Dil (AB) Konumunun Genellenebilirliği

Yukarıdaki bulgular, Türkçe-Moğolca-Arapça/Farsça arasındaki tarihsel temas bağlamında belirginleşen bir dilsel aktarım örüntüsüne işaret etmektedir. Bununla birlikte, burada önerilen Köprü Dil (AB) konumunun yalnızca söz konusu dil ilişkisine

özgü tarihsel bir durum olarak değerlendirilmemesi gerekir. Köprü Dil (AB) konumu, yoğun ve süreklilik gösteren çok dilli temas ortamlarında, kaynak ve hedef dil arasındaki aktarımın üçüncü bir dil aracılığıyla gerçekleştiği ve bu dilin aktarılan unsurları kendi dilsel sistemi içerisinde yeniden biçimlendirdiği koşullarda ortaya çıkabilecek daha genel bir dilsel örüntü olarak değerlendirilebilir.

Bu bakımdan Köprü Dil (AB) konumu, belirli bir dil ailesine, dil çiftine veya tarihsel döneme bağlı bir kategori olmaktan ziyade, farklı temas ortamlarında ortaya çıkabilecek ilişkisel bir konum olarak ele alınmalıdır. Bununla birlikte, bu varsayımın genellenebilirliği mevcut çalışma kapsamında doğrudan kanıtlanmış bir sonuç olarak değil, farklı dil temas alanlarında sınanması gereken bir kuramsal önerme olarak değerlendirilmelidir. Farklı tarihsel ve coğrafi temas alanlarında kaynak dil, Köprü Dil (AB) ve hedef dil arasındaki aktarım örüntülerinin karşılaştırılması, söz konusu konumun hangi yapısal ve toplumsal koşullarda ortaya çıktığının belirlenmesine katkı sağlayacaktır.

6. Sonuç ve Öneriler

Bu çalışma, Lars Johanson'un Kod Kopyalama Modelini B → AB → A biçiminde üçlü bir hiyerarşiye taşıyarak dil teması araştırmalarına Köprü Dil (AB) katmanını kazandırmayı ve Türkçenin 13-15. yüzyıl Moğolca-Arapça-Farsça temas ortamındaki aktif filtre işlevini ampirik olarak belgelemeyi amaçlamıştır.

Bulgular, Türkçenin bu süreçte edilgen bir kanal değil üç düzeyde sistematik biçimde işleyen aktif bir dilsel mimar olduğunu ortaya koymaktadır. Fonetik düzeyde Arapça yapılar Moğolcaya Türkçenin ses biçimiyle; anlamsal düzeyde kavramlar Türkçenin kültürel çerçevesinde dönüşmüş anlamlarıyla; morfosentaktik düzeyde ise Türkçenin dilbilgisel şablonunu taşıyan karışık kopyalar biçiminde geçmiştir. 112 soyut kavram kopyası, bu sürecin medeniyetsel düzeyde bir kavramsal dönüşüm niteliği taşıdığını göstermektedir.

Çalışmanın kuramsal katkısı üç başlık altında özetlenebilir: (i) Johanson'un ikili modelinin çok dilli temas ortamlarını açıklamak için ihtiyaç duyulan üçüncü katmanla genişletilmesi; (ii) Köprü Dil konumunun fonetik, anlamsal ve morfolojik süzgeçler üzerinden işlevsel olarak tanımlanması; (iii) bu konumun genel geçerliliği olan bir dilsel olgu niteliği taşıyabileceğinin ilk kez tartışmaya açılması. Çalışmanın katkısı iki yönlüdür: Johanson'un ikili modelini üçlü bir hiyerarşiye (B → AB → A) taşımak ve Köprü Dil (AB) konumunun genel geçerliliği olan bir olgu olabileceğini tartışmaya açmak.

Kaynakça

Cheng, Y., Yang, Q., Liu, Y., Sun, M., & Xu, W. (2017). Joint training for pivot-based neural machine translation. *Proceedings of the Twenty-Sixth International Joint Conference on Artificial Intelligence*, 3974–3980.

Çiçek Sefa. (2024) Arap harfli Moğolca sözlüklerde Türkçe üzerinden Moğolcaya geçen Arapça ve Farsça sözcükler (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.

Elmadani, K. N., & Buys, J. (2024). Neural machine translation between low-resource languages with synthetic pivoting. *Proceedings of the 2024 Language Resources and Evaluation Conference*.

Haugen, E. (1950). The analysis of linguistic borrowing. Language, 26(2), 210-231. https://doi.org/10.2307/410058

Haspelmath, M. ve Tadmor, U. (Ed.). (2009). Loanwords in the world's languages: A comparative handbook. De Gruyter Mouton.

Johanson, L. (2007). *Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkenler*. (çev. N. Demir). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Kim, Y., Petrov, P., Petrushkov, P., Khadivi, S., & Ney, H. (2019). Pivot-based transfer learning for neural machine translation between non-English languages. *Proceedings of the 2019 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing and the 9th International Joint Conference on Natural Language Processing*, 802–810.

Matras, Y. (2009). Language contact. Cambridge University Press.

Mhaskar, S., & Bhattacharyya, P. (2022). Multiple pivot languages and strategic decoder initialization helps neural machine translation. *Proceedings of the Fifth Workshop on Technologies for Machine Translation of Low-Resource Languages*, 9–14.

Poppe, N.N.(Haz.), Kaçalin, S. Mustafa (Çev.) (2017), Mukaddimetü'l-Edeb: Moğolca- Çağatayca Çevirinin Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumları Yayınları.

Thomason, S. G. ve Kaufman, T. (1988). Language contact, creolization, and genetic linguistics. University of California Press.

Windfuhr, G. (Ed.). (2009). The Iranian languages. Routledge.

CENGİZ DAĞCI'NIN "ONLAR DA İNSANDI" VE "O TOPRAKLAR BİZİMDİ" ESERLERİNİN EKOELEŞTİRİ BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Semiha Dede Erel*

Özet

Ekoeleştiri kuramı, yirminci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkarak artan çevre sorunlarına karşı bir duyarlılık kazandırmayı amaçlar. Kuram yalnızca çevreyi değil çevreyi oluşturan canlı ve cansız tüm varlıkları kapsayarak onlara karşı yapılan olumlu ve olumsuz tutumları da mercek altına alır. Çünkü çevreye verilen zarar aslında tüm gezegeni etkilemektedir. Pek çok disiplinle iş birliği içinde olan ekoeleştiri özellikle edebiyat alanında yapılan çalışmalarla daha fazla yaygınlık kazanmıştır. Kuram, edebî metinleri çevreci bakış açısıyla inceleyerek edebiyat, dil, kültür, kimlik, çevre ilişkilerini ortaya çıkarır. Edebî metinler hem zihne hem duygulara hitap ettiği için doğaya karşı daha duyarlı bireyler yetişmesini sağlar. Diğer disiplinlere göre empati kurarak okuma, yaratıcı drama, seslendirme gibi birçok tekniği içinde barındıran edebiyat okuyucuya çevre bilinci kazandırmada daha etkili olmuştur. Cengiz Dağcı'nın eserleri bu kuram çerçevesinde incelendiğinde doğanın ve doğadaki varlıkların nesne konumundan özne konumuna geçtiği görülür. Doğa tasvirleri, hayvan temsilleri, karakterlerin doğayla uyum içinde olması, hayvanlara merhmametle ve arkadaşça yaklaşılması ekoeleştiri kuramına göre olması gereken nitelikleri barındırır. Sanatçı, Türk kültürünün köklerine inildiğinde doğaya saygıyla büyüyün bir millet olduğunu halk edebiyatı ürünlerini de kullanarak okuyucuya hatırlatır. Dağcı, vatanından yetmiş yıl uzakta yaşamak zorunda kalsa da Kırım'ın sesi olmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. Eserlerinde Kırım'ın doğasını, havasını, insanlarını, canlılarını her bir varlığa eşit şekilde yaklaşarak büyük bir duyarlılıkla kaleme almıştır. Bu çalışmada Cengiz Dağcı'nın "Onlar da İnsandı" ve "O Topraklar Bizimdi" adlı eserleri "ekoeleştiri" bağlamında incelenmiş ve değerlendirme yapılırken içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bulgular, eserlerden alınan doğrudan alıntılarla desteklenerek ekoeleştiri kuramına göre yorumlanmıştır. Sanatçının eserlerinin ekoeleştiri kuramına göre yeteri kadar incelenmediği tespit edilerek bu eksikliğin giderilmesine katkı sağlamak amaçlanmıştır. Türk dünyasına ve insanlığa vermek istediği mesajlar üzerinde durularak Cengiz Dağcı'yı ve eserlerini daha kapsamlı bir bakış açısıyla yorumlamak hedeflenmiştir. Sonuç ve öneriler kısmında yaşamı boyunca Kırım için dökülen gözyaşlarını, Kırım Türklerinin yaşadığı zulmü, Kırım'ın güzelliklerini tüm dünyaya anlatmayı gaye edinen sanatçının sesine kulak vererek onun ve eserlerinin daha iyi anlaşılmasına, bilimsel çalışmalarla uluslararası düzeyde yankı bulmasına dair katkıda bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Dağcı, Onlar da İnandı, O Topraklar Bizimdi, ekoeleştiri, çevre, insan

* Öğretmen, Semiha Dede Erel, Tuzla Orhanlı Anadolu Lisesi, Türkiye, semihadede10@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5438-4132

An Examınatıon of Cengız Dagcı's Works "They Were Also Human" And "Those Lands Were Ours" Wıthın The Context of "Ecocrıtıcısm"

Abstract

Emerging towards the end of the twentieth century, ecocriticism theory aims to foster sensitivity regarding escalating environmental issues. The theory encompasses not only the environment itself but also all the living and non-living entities that constitute it, scrutinizing the positive and negative attitudes directed toward them; this is because damage inflicted upon the environment ultimately affects the entire planet. Ecocriticism, which collaborates with numerous disciplines, has gained significant traction, particularly through studies in the field of literature. By examining literary texts from an environmental perspective, the theory illuminates the interconnections between literature, language, culture, identity, and the environment. Because literary texts appeal to both the mind and the emotions, they help cultivate individuals who are more sensitive to nature. Compared to other disciplines, literature incorporating techniques such as empathetic reading, creative drama, and oral interpretation has proven more effective in instilling environmental awareness in readers. When Cengiz Dağcı's works are analyzed within this theoretical framework, one observes a shift in the status of nature and natural entities from objects to subjects. Elements such as nature imagery, animal representations, characters living in harmony with nature, and compassionate, friendly interactions with animals embody the qualities valued by ecocriticism. By drawing upon examples from folk literature, the author reminds readers that Turkish culture is rooted in a heritage of deep respect for nature. Although compelled to live seventy years away from his homeland, Dağcı never ceased to be the voice of Crimea; in his works, he depicted Crimea's nature, atmosphere, people, and wildlife with profound sensitivity, treating every entity with equal regard. In this study, Cengiz Dağcı's works "They Were Also Human" and "Those Lands Were Ours" were examined within the context of "ecocriticism," utilizing the content analysis method for the evaluation. The findings were interpreted through the lens of ecocritical theory and supported by direct quotations from the texts. Identifying a lack of sufficient ecocritical analysis regarding the author's works, the study aimed to help address this gap. It sought to interpret Cengiz Dağcı and his works from a more comprehensive perspective by focusing on the messages he wished to convey to the Turkic world and humanity. In the conclusion and recommendations section, the study contributes to a better understanding of the author and his works and to their gaining international recognition through scholarly inquiry by heeding the voice of an artist who dedicated his life to sharing the story of Crimea's beauty, the suffering of Crimean Tatars, and the tears shed for the region with the entire world.

Keywords: Cengiz Dağcı, They Were Also Human, Those Lands Were Ours, ecocriticism, environment, human

Giriş

Bir disiplin olarak yirminci yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkan ekoeleştiri, edebî eserleri edebiyat ve çevre ilişkileri açısından inceler. Doğanın edebî eserde arka planda kalan bir nesne olarak değil, insanlarla aynı haklara sahip, eşit bir özne olarak yer alması, doğanın betimlenme şekilleri, çevrenin bilinçsizce katledilmesi, savaşın yıkıcı gücü, edebî eserlerdeki iletilmek istenen mesajların edebiyat, dil, kimlik ve kültür bağlamında ele alınması kısacası insana dair her şey ekoeleştiri kuramının ele aldığı konulardır.

"Çevreci eleştiri", "çevreci edebiyat eleştirisi", "yeşil kuram", "edebî çevreci edebiyat çalışması" ya da "yeşil kültürel çalışmalar" olarak adlandırılan kuramı William Rueckert 1978 yılında yayımladığı Edebiyat ve Ekoloji adlı makalesinde insan ve doğal olanın iş birliği içinde, biyosferde birlikte var olabileceklerini ve gelişebileceklerini ifade etmek için "ekoeleştiri" terimini ilk kez kullanmıştır (Rueckert, 1996, s. 107). Rueckert söz konusu makalesinde "Her şey her şeyle bağlantılıdır." düşüncesine dayanarak başta şiir olmak üzere edebî türlerin de ekoloji ile ilişkili olduğunu ifade eder (Rueckert, 1996, s. 110). 1992 yılında Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği kurularak ekoeleştiri kurumsal bir zemine taşınmış ve küresel bir çalışma alanı olarak var olmuştur (Yazgünoğlu, 2024, s. 337).

Ekoeleştirinin görevi, edebiyat ile çevre (doğal ve kentsel çevre) arasındaki ilişkilerin incelenmesi için kavramsal bir temel oluşturmaktır. Edebiyat; anlam, değer, dil ve imgelem gibi insanların oluşturduğu ve sonra insanların edinmesi gereken ekolojik bilinç sorunlarıyla ilişkilendirilebilecek soruları doğrudan ele aldığı için çevreyi estetik ve kültürel olarak yeniden oluşturduğu için ekoeleştiri açısından önemli bir alandır. Bir diğer önemli husus da edebiyatın ekolojik düşünceye dair değerleri nasıl aktardığıdır (Oppermann, 1999, s. 32). Bunu yaparken edebî dilin estetik değerine zarar vermemelidir.

Eleştirmenin görevi, metne yapısökümcü bir tavırla yaklaşarak metindeki imgeleri, motifleri, metaforları irdeleyerek herhangi bir ekolojik sorunu önemsizletirip önemsizleştirmediğini ortaya çıkarmaktır (Oppermann, 1999, s. 35).

Amaç ve Yöntem

Cengiz Dağcı'nın eserleri ekoeleştiri kuramı bağlamında ele alındığında doğanın yaşayan, canlı bir varlık olarak görüldüğü, hayvanların ve bitkilerin bir arkadaş gibi kabul edildiği, ırk ayırt etmeksizin tüm insanlara eşit bir kalple yaklaşıldığı görü-

lür. Doğa onun eserlerinde sadece mekânı süsleyen bir unsur değil, zamanın geçişini, olayların bireyler üzerinde bıraktığı etkinin daha iyi anlaşılmasını sağlayan önemli unsurlardan biridir. Yapılan literatür taraması sonucunda Cengiz Dağcı'nın eserlerinin ekoeleştiri çerçevesinde yeteri kadar incelenmediği görülmüştür. Bu çalışmada yazarın "Onlar da İnsandı" ve "O Topraklar Bizimdi" adlı eserleri ekoeleştiri kuramı doğrultusunda incelenip değerlendirme yapılırken içerik analizi yönteminden faydalanılmıştır. Bulgular eserlerden alınan doğrudan alıntılarla desteklenip kuram bağlamında yorumlanmıştır.

Cengiz Dağcı, doğduğu topraklardan yetmiş yıl ayrı yaşamak zorunda kalmıştır. Ancak eserlerinde işlediği temalar, kullandığı dil ve üslubu, olayların geçtiği mekânlarla o vatanından ruhen hiç ayrılmamıştır. Onun Türk dünyası ve insanlık için vermek istediği mesajlar savaş, göç ve gurbet duygusunu bizzat kendisinin yaşamış olması sebebiyle çok kıymetlidir. Çalışmanın bir diğer amacı da tespit edilen bu eksikliği dolduracak bilimsel katkılar sunup Cengiz Dağcı ve eserlerini daha kapsamlı bir şekilde yorumlamaya olanak sunmaktır.

Bulgular

1. "Onlar da İnsandı" Eserine Ekoeleştirel Bakış

İlk olarak 1958 yılında yayımlanan "Onlar da İnsandı" adlı eser yazarın kendi köyünde geçmektedir. Eserin başkahramanları Bekir, eşi Esma ve kızları Ayşe'dir. Bekir elli yaşlarında bir köylüdür. Evine, toprağına, vatanına bağlıdır. Esma, kırk yaşlarındadır. Ayşe ise on yedi yaşında, okuma yazma bilen, Rusların uyguladığı ve kendilerini derinden etkileyen politikaların farkında olan, milletine ve toprağına bağlı bir genç kızdır.

Eser, Bekir'in Macik adındaki ineğini yakın köylerden birine götürüp oradan geri dönmesiyle başlar. Yolda İvan ve Kala Mala adında sefil ve pejmürde hâlde iki Rus'la karşılaşır. Rusların Türklerin topraklarını istila edeceği korkusuyla onlara temkinli yaklaşır. Ayşe onlarla konuşunca onlara acır; tarlasında iş, evinde yatacak yer verir. Köylü bu durumdan hiç memnun olmaz. Bekir'in evinde ve köyde bazı olumsuz durumlar yaşanır. Esma ve köylüler bu yaşananları İvan ve Kala Mala'nın gelmesine bağlar.

Birkaç zaman sonra Bekir'in tarlasında iki Rus görünür. Tarlayı ölçmektedirler. Bekir onları sihirbaz zanneder. İki adam Kuşkaya'yı tarlasının üstüne devireceklerini söyler. Bekir ihtiyaçlarını almak için Yalta'da Çıfıt Levi isimli Yahudiye gider.

Çıfıt Levi onun aklını çelerek daha fazla mal satar. Dönüşte Seyid Ali ile karşılaşır, aralarındaki anlaşmazlık çözülür ve kucaklaşıp ağlaşırlar.

Bekir'in yokluğundan faydalanan İvan, Ayşe'ye saldırır, onun canını yakar. Ayşe korktuğu için bu durumu kimseye söyleyemez. Önceden beri sevdiği Remzi ile evlenerek İvan'ın olduğu her yerden uzaklaşmak ister. Köyde yol yapımı başlar. Yol yapımı sürdükçe Ruslar yavaş yavaş köye hâkim olmaya başlar. Ruslar İvan'a köyün yönetimini verirler. İvan ise köyde her türlü zulmü yaparak gerçek yüzünü göstermeye başlar. Köydeki Türkleri yeni yaptıkları hapishaneye atar. Köyde büyük bir deprem olur. Hapishane yıkılınca Türkler kaçar. Bu sırada İvan'ın babası Kala Mala da Bekir'in evinin duvarının üstüne yıkılmasıyla ölür. Remzi ile Bekir cesedi gömmek için Rus mezarlığına giderlerken İvan Remzi'nin ölümüne sebep olur.

Bahar gelmiştir. Yol yapımı devam etmektedir. Ayşe hamiledir. Ruslar iyice köye yerleşmiştir. Vapurlarla pek çok Rus köylüsü gelerek birçok evi ve dükkânı yağma eder. Bekir Kuşkaya'yı tarlasına devireceklerini anlar. Rusların uyarısına rağmen tarlasını bırakmaz canı pahasına onlara karşı mücadele eder ancak nihayetinde bu uğurda oracıkta can verir.

Kış geldiğinde Esma ve Ayşe Seyid Ali'nin evine taşınır. Ayşe'nin doğum vakti yaklaşır. Bu sırada köyde komünizm propagandaları yapılmaktadır. Pek çok Türk öldürülür. Ayşe doğumunu baba evinde yapmak ister. Baba evine giderken Çilingir'in oğlu Selim'e denk gelir. Doğumunu onunla yaparak çocuğunu ona emanet eder. Enver yapılan zulümlere boyun eğmediği için öldürülür. Kızıltaş'a Ruslar yerleşmiştir ve cennet gibi bir yerde yaşadıkları için çok mutludur.

"Onlar da İnsandı" Eserinde Çevre

Ekoeleştiri kuramında doğa, insandan ayrı bir varlık olarak görülmez. Canlı bir özne olarak tasvir edilir. Kuram doğanın ötekileştirilmesine, sömürülmesine, bitmek tükenmek bilmeyen bir ham madde kaynağı olarak görülmesine karşıdır. Cengiz Dağcı'nın eserinde de doğa canlı bir varlık olarak betimlenir. Dağların dertleşmesi, rüzgârların dinlenmesi, bulutun her akşam gelip Topkaya'ya sarılması, doğayla iligili yapılan benzetmeler bunu göstermektedir. Tasvir edilen doğa ekolojik açıdan da zengin bir çeşitliliğe sahiptir.

Daha aşağıda; uçurumları al, beyaz, sarı, kırmızı renklere bürünmüş Gelinkaya ile ondan epeyce uzakta, kurşun rengi yaz-kış hiç değişmeyen Topkaya; birbirlerine bakarak sessiz sakin, dertlerini söyleşiyorlardı. Topkaya'nın derdi Gelinkaya'nınkin-

den daha büyük, daha derin gibiydi. Göğün kim bilir neresinden kopmuş bir bulut parçası her akşam gelir, Topkaya'yı sarardı. Esen rüzgârlar Topkaya'ya çıkmaz, onun sessizliğini bozmazlardı. Rüzgârlar, sadece Ayı Dağ'la yaylaların arasındaki geçitten geçer, Kızıltaş bahçelerindeki elma, armut, kayısı, şeftali, hurma ağaçlarını, tütün tarlalarındeki tarhları tarar, her yerden bir tat, bir hoş koku alarak Roman Koş'un eteklerine gidip yatarlardı… (Dağcı, 2025, s. 13)

Cengiz Dağcı'nın eserlerinde toprağa bağlılık esastır. Toprak, mukaddes bir varlık olarak hayat bulur. Kahramanlar vatan toprağıyla milletine aidiyet hisseder. Öyle ki toprak güzelse üzerinde yaşayan insanlar da güzeldir.

"Bekir, ineğin ipi elinde, ahıra doğru yürüyen kızına baktı, yavaşça: 'Mübarek toprak, senin güneşinin altında, her şeyin güzel olur, insanların da…dedi" (Dağcı, 2025, s. 23).

Bekir'in toprağa olan sevgisini kimsenin onun deli olduğunu düşünmesini istemeyerek etrafını gözler ve yerden ata toprağını alıp dudaklarına götürerek ağzından şu sözler dökülür: "Toprağım, toprağım, senden başka ben neyi severim bu dünyada? diyor, sonra ayağa kalkarak tütün yapraklarını kırmaya başlıyordu" (Dağcı, 2025, s. 56).

Yazar, toprağa bağlılığı eserde yer verdiği efsaneler ve türkülerle daha da köklü hâle getirir. Efsaneler, türküler, ağıtlar Kırım Türklerinin yaşadıkları coğrafyadaki kültürel izleridir. Kültürel hafızanın yegâne temsilcileridir. Özellikle efsanelerde en sık görülen motif olan taş kesilme motifi Gelinkaya efsanesinde de yer alır. İnsanın taşa ya da hayvana dönüşmesi gibi motifler insan ve doğa arasındaki belirgin sınırların da ortadan kalktığının bir göstergesidir.

Çok eskiden Kızıltaş'a yakın Dermenköy'de çok güzel bir kız varmış. Kızıltaşlı bir çoban, bu kıza âşık olmuş, kız da çobanı seviyormuş. Çoban beklemiş, kız çağını bulmuş, çoban kızı istemiş. Fakat kızın babası çobanın bu isteğini reddetmiş, kızını Kızıltaşlı namlı bir zengine vermiş. Gelin Dermenköy'den gelirken Kızıltaş'ın yiğitleri tam bu tepenin üstünde faytonun önünü kesmiş, gelinden mendil istemişler, gelin atlılara mendil verirken aralarında sevdiği çobanı görmüş, yüreği tutuşmuş, birden kendini faytondan atmış. Ama uçurumun dibine düşmemiş, yarı yolda taş kaya kesilip uçuruma saplanmış kalmış. O günden sonra Kızıltaşlılar bu kayaya Gelinkaya demişler. (Dağcı, 2025, s. 41)

Cengiz Dağcı'nın kahramanları toprağı sınırları belli bir yer olarak görmez. Onun kahramanları toprağı bitki ve hayvan varlığı, su kaynaklarıyla topyekün bir

canlılıkla görür. Toprağı sadece ekonomik gelir getiren bir unsur olarak değil, kendi ve içinde barındırdıklarıyla hayat bulan bir kimlik olarak değerlendirir. Öyle ki kahramanlar toprağını kaybettiğinde canını da kaybettiğini düşünür.

Çünkü onun yedi göbek ataları bu toprağa kök salmışlardı; bu toprağın, bu güneşin esiniyle büyümüşler, dallanmışlardı. Şimdiyse birtakım yabancılar gelmiş, toprağı ölçüyorlardı. Hey Allah'ım, bu kök bu topraktan çıkarılır da başka toprağa dikilirse tamamıyla kuruyup gitmez miydi? Ama kim ölçüyordu tarlasını, ama kim atacaktı Bekir'i tarlasından? Tarla babadan, atadan miras değil miydi yahu? (Dağcı, 2025, s.131)

Köye Kırım köylülerinden habersiz Ruslar asfalt yol yapmaya başlarlar. Yol çalışmaları nedeniye Bekir'in evvelden aşina olduğu ağaçlarla dolu, yeşilliklerin süslediği yol artık yoktur. Yol çalışmasıyla beraber bitki ve hayvan varlığının da bilinçsizce yok edildiği görülür. Yazar ağaçların kökleriyle topraktan sökülerek can vermesiyle vatanlarından sürgün edilen ve katledilen Kırım köylüleri arasında da benzerlik kurmaktadır.

Orada evvelce toprak yoktu, nerden geldi, kim getirdi? Buranın toprağına da benzemiyor. Taş mı, toprak mı? Taş toprak yığınları gerisinde bir tepe yükseliyor, tepe Kuşkaya'ya benziyor. Evvelce tepenin sırtı, etekleri yeşilliklerle örtülüydü, şimdi yeşillik yok. Eteklerinden tepesine kadar yeşil otlar, kızılcık ağaçları, cılız, küçük çamlar yanmış. Birisi tepeyi simsiyah bir çarşafla örtmüş gibi… Tepenin ardında demir gıcırtıları, tıkırtılar, sesler, bağrışmalar geliyor. Solda devrilmiş çamlar, serviler, duvar taşları, toprağın bağrından kökleriyle çıkarılmış kütükler, gözleri ve ağızları açık, can vermiş aç insanlar gibi göklere bakıyorlar. (Dağcı, 2025, s. 146)

Cengiz Dağcı'nın gözünde insandan farksızdır. Doğayı katleden insanlar ona göre vahşi hayvanlara benzemektedir.

Bekir, epeyce ilerledi, sesler kesilir gibi olunca durdu. Eli hâlâ atın başında, dönüp kazılan toprağa baktı. Daha bir hafta önce sırtı yeşil çimenlerle örtülü tepe, şimdi yaralı bir hayvan gibi insanların ayakları altında yatıyordu. İnsanlar ise aç, vahşi çakallar, kurtlar gibi onu kanlı elleriyle parçalıyor, didikliyor, kemiklerini kırıyor, karnını yarıp barsaklarını çıkararak küçük arabalara yüklüyor, yolun aşağısındaki tütün tarlalarına, üzüm bağlarına boşaltıyorlardı. (Dağcı, 2025, s. 148)

Ekoeleştiri kuramına göre edebî metinlerde çevre tümsel bir alanı ve bu alanın içinde yer alan tüm araçları içermektedir. Ekolojik eleştiri metinleri toplumsal sınıf

ya da cinsiyet gibi sınırlı kategorileriyle değil, insanı çevreleyen yaşamın tümünü bağlam olarak inceler (Arıkan, 2011, s. 50). Onlar da İnsandı adlı eserde Bekir, kızının evlilik yaşının gelmesi üzerine derin hüzne kapılır. Bekir'in hüznü evin içine de yansımıştır. Bu hüznün etkisiyle Bekir eviyle konuşmaya başlar ve ev de ona canlı bir varlık olarak cevap verir.

Bekir içinde bir ağırlık, yorgun adımlarını sürüyerek evine girdi. Dört göz evi de beyaz duvarları, kerevetleri, döşekleri, raflarda sahanlarıyla kasvetlere gömülmüş Bekir Ağa'nın içi gibi sessiz, karanlık ve soğuktu.

Bekir evinin sessziliğini, dargınlığını hissetmiş gibi içinden cevap verdi:

"- Dedemin evisin sen. Babam, dedem senin duvarların arasında doğdu. Ninelerimiz beşiklerimizin başında ninni söylediler. Ben, evim, yalnızlıklar, sessizlikler içinde bırakır mıyım seni hiç? Bekle, evim bekle biraz daha! Zamanı gelsin, göreceksin, odalarında, kerevetlerinde, minderlerinde, sofanda, bahçende torunların koşuşacaklar, duvarların arasında onlar sevinecekler, onlar oynaşıp onlar bağrışacaklar. Sen, evim, kuş yuvası gibi olacaksın, sabah akşam onların ötüşmelerini dinleyeceksin."

Bekir eviyle konuşmaya devam ediyordu:

"- Öyleyse Ayşe'yi kocaya ver. Ayşe çocuklar doğursun; torunların doldursunlar beni!"

"- Acelesi ne? On beşini doldurmadı daha."

"- On altıyı doldurdu." (Dağcı, 2025, s. 27)

"Onlar da İnsandı" Eserinde Hayvan Temsilleri

Ekoeleştiri kuramı doğayı içinde yaşadığı canlılarla birlikte değerlendirir. İnsanoğlu kendindeki gücü keşfettikçe ben merkezci bir şekilde davranarak çevresindeki canlıları da egemenliği altına almaya çalışmıştır. Kuram bu anlamda insanların hayvanlara karşı tutumunu da çalışma alanına dâhil etmiştir.

Cengiz Dağcı, eserlerinde kahramanlar aracılığıyla hayvanlara nasıl davranılması gerektiğinin bir tasvirini yapar. Onun eserlerinde hayvanlar birer arkadaş, sırdaştır. Hayvanların canının kıymeti vardır. Onlara merhametle yaklaşılır. Eserde Bekir'in ineğine isim vermesinde ise hayvanın bir karakter olarak yer aldığı görülür. Bekir, ineği Macik yorulmasın diye yolda yavaşça ilerler. Hayvan otomobilden korkmasın diye onun boynuna sarılarak başını okşar ve şu sözleri söyler: "Korkma kızım, kork-

ma! diyordu. yarın seni çobana yollamayacağım, Ayşe bakacak sana. Korkma Macik, korkma!" (Dağcı, 2025, s. 12)

Macik'in ölümüyle Bekir'in dünyası yıkılır. Bekir'e göre Macik sadece etinden, sütünden faydalandığı bir canlı değildir. Onu bir evladı gibi görmektedir. Onun kaybıyla Bekir'i hayatı yaşanılmaz bir yer olarak görmektedir.

Bekir gözlerinde evladı ölen bir babanın acısı, yavrusunun mezarından kalkar gibi Macik'in derisinden kalktı. Başını göğsüne eğdi, Yorgi'ye bakmadan, hiçbir şey demeden Kızıltaş'a doğru gitti. Arkadan Yorgi bağırdı:

Bre Tatar! İki yüz elli ruble çok para mı?

Bekir'den cevap alamayınca Macik'in derisini kaldırdı, Rumca anlaşılmaz bir şeyler mırıldandı.

Yorgi'nin mırıltıları, Bekir'e hayatının son ezası gibi geldi. Beyni, kalbi boşalmış, hayat gitmişti. Bekir'i toprağa bağlayan, yaşatan bir şey, tek dayanak gitmiştir. Hayat yoktu. Dünyada elli sene yaşamıştı. Elli sene! Elli senelik ömründe, aydınlık ve tatlı günler kadar, karanlık, acı günler de görmüştü; ama bu derece acı, bu derece karanlık hiç görmemişti. (Dağcı, 2025, s. 391)

2. "O Topraklar Bizimdi" Eserine Ekoeleştirel Bakış

1966 yılında yayımlanan eser Onlar da İnsandı adlı eserin devamı niteliğindedir. Eser Akmescit'in Çukurca köyünde geçer. Eserin başkahramanı Çilingirin oğlu Selim'dir. Ayşe'nin oğlu Alim'i Akmescit'e götürür. Burada komünist ideolojinin yayılması için çabalar. Sovyetler Birliği'nin getirdiği kolhoz sistemiyle köylülerin topraklarına el konulur. Köyün reisi Bilal'dir. Sovyet rejimi ne kadar baskı uygulasa da köylüler gizlice gelenek ve göreneklerini yerine getirir. İbadetlerine sessizce devam eder.

Bilal'in işini iyi yapmadığı düşünülerek köye Selim atanır. Selim bu köyün insanıdır ancak Sovyet rejiminin reisi olduğu için ona sıcak bakmazlar. O da kendine karşı oluşan bu olumsuz tutumu ortadan kaldırmak ve köylünün gönlünü kazanmak için adım atmaya çalışır.

Natalya adında bir Rus, Selim'in yanına yardım için gönderilir. Selim ile birbirlerini severek evlenirler. Evliliklerinden kısa zaman sonra ise II. Dünya Savaşı çıkar. Nazi Almanyası Sovyetler Birliği'ne saldırır. Selim Sovyet ordusuna katılır. İlk görevi düşmanın durumunu öğrenmektir. Görevi gereği bir Alman askerini rehin alır ancak asker bir Sovyet tarafından öldürülünce pişman olur. Almanların Sovyetlere

saldırdığı sırada Selim sağ kolunu kaybeder. Köy de Almanlar tarafından işgal edilir.

Almanlar köylüyü kendi tarafına çekmek için çeşitli zulümler yapar. Natalya, Selim'in yokluğunu fırsat bilerek Alman komutan Herhaupt Schreiber ile ilişki kurar. Berber Hasan ve arkadaşları Selim'i esirlikten kurtarır. Selim köye geldiğinde olanları öğrenerek Natalya'yı döver. Almanlardan intikam almak için Herhaupt Schreiber'a mektup getiren birini yakalayarak kılık değiştirir. Komutanı yaklayarak Rus çetelerine teslim eder.

Kışın başlamasıyla Almanlar üstünlüklerini kaybeder. Sovyetler Kırım'ı geri alarak çeşitli katliamlara başlar. Selim ve Alim köye dönüş yolunda baş başa kalırlar.

"O Topraklar Bizimdi" Eserinde Çevre

Ekoeleştiri, doğayla insan ya da insanla diğer canlı/cansız varlıklar arasında bir ilişki olduğunu kabul ederek edebî eserleri ekoloji merkezli yaklaşımlarla inceler. Bu incelemelerde insan dışındaki varlıkların da bir değeri olduğunu göz önünde bulundurarak onları bir özne veya ana çalışma konusu olarak değerlendirir. (Toska, 2025, s. 30) Cengiz Dağcı, O Topraklar Bizimdi adlı eserinde insan dışındaki diğer varlıklara da bir karakter kazandırarak onların değerini belirgin bir şekilde ortaya çıkarmıştır. Yazar, etkileyici doğa tasvirleriyle okuyucunun gözünde sadece bir mekân çizmez. Savaşın etkisiyle tahrip olan doğanın canlı bir fotoğrafını çeker.

Solda, taa Çadır Dağı'nın dibinden çıkıp kara ormanlar içinde, derelerde gizlene gizlene akıp gelen Salgır, Çukurca'nın az ötesindeki ormanlardan başlayarak kendini insanlara gösterip tanıtmak istiyormuş gibi kalınlaşıyor, büyüyor, güçleniyor ve bütün Çukurca'yı kucaklamak özlemiyle buruluyor, güneşin altın ışınları altında gümüşten bir kuşak gibi parlıyordu. (Dağcı, 2021, s. 27)

Yazarın eserlerinde doğa nefes alan, yaşayan, özlem duyan bir varlıktır. Ona göre doğa ve diğer canlılar insanların sömürüsü için var olmamıştır. Ancak savaş bu gerçeği ne yazık ki görmezden gelmektedir. II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle yakılan köyler hem doğayı hem insanları mahvetmiştir.

"Nasıl dağılmazsın? Ne yapabiliriz? Tümü silahlı. İki gün önce Canköy yakında dört köy yaktılar, yerle bir ettiler, haberini duyduk. Dağılmaz mısın? Dağıldık" (Dağcı, 2021, s. 431).

Savaşın olmasına, yaptığı tahribata sadece insanlar değil, toprak da tepki verir. Toprak Türk kültüründe daima bir ana olarak tasavvur edilmiştir. Bu eserde de savaşın olumsuz etkilerine karşı bir üvey anne gibi tasvir edilmiştir.

“Sabahleyin top sesleriyle uyandılar. Gökyüzü bozbulanıktı. Toz hâlinde yağmur çiseliyordu. Demir kasketlerden süzülen yağmur suları askerlerin omuzlarına damlıyordu. Islak toprak, bir üvey anne yüzü gibi küskün ve sevimsizdi” (Dağcı, 2021, s. 252).

Ekoeleştiri kuramına göre insanın çevreye karşı olan duyarlılığı yalnıza yeryüzü ile sınırlı kalmayarak tüm gezegeni kapsayan bir durumdur. Yazar, doğayı kendi hâline bırakmanın ve ona saygı duymanın önemini eserde Selim ve kirpi üzerinden okuyucya aktarır. Selim yolda ilerlerken bir kirpiyle karşılaşır. Kirpi yaklaşıp eğilince onun korktuğunu fark eder ve içinden şu düşünceler geçer: “Gereğin yok ona, Selim. Her şey kendi yerinde ve hür oldukça güzeldir. Bak hele, seni görünce toparlandı, ne kadar çirkin oldu, diye düşünerek yamacı tırmandı” (Dağcı, 2021, s. 505).

Teknolojinin gelişmesi ve dünyanın modernleşmesiyle insanoğlu sınırlarını duvarlar, çitler, betonlarla belirlemiştir. Cengiz Dağcı’nın eserindeyse ekosistem kendi doğal sınırları ve düzeni içinde ifade edilmiştir. Eserde serviler doğal bir sınır hüviyetindedir.

“Solda, Salgır’ın kıyısında Çukurca’yı Akmescit’ten bir duvar gibi ayıran selvilerin arasından esen hafif rüzgâr Selim’in yüzünü okşuyor, vücuduna rahatlık getiriyordu” (Dağcı, 2021, s. 102).

Yazar, toprağa bağlılığı Onlar da İnsandı eserinde olduğu gibi O Topraklar Bizimdi eserinde de köylü-ağaç metaforu üzerinden aktarır. Komünist ideolojinin zorla uygulanmaya çalışılmasıyla köylü toprağından edilerek adeta köklerinden koparılmıştır.

“Ama siz ağacı budamıyorsunuz, Selim! Topraktan çıkarıyorsunuz, kökünden kesiyorsunuz. Sen bunu görmüyor, anlamıyor musun? Binlerce yıllardan beri bu toprakta büyümüş, bu toprağa kök salmış ağacı topraktan çıkarıyor, kesiyor, paramparça ediyorsunuz! Sen bunu görmüyor musun, Selim?” (Dağcı, 2021, s. 140)

Türk kültüründe toprak sevgisinde her türlü duygudan üstündür. Öyle ki can verilir, yurt verilmez. Yazar Onlar da İnsandı eserinde olduğu gibi O Topraklar Bizimdi adlı eserinde de vatan ve toprak sevgisinin üzerinde durmuştur.

“Güzeldi Çukurca, güzeldi toprak! Güzel toprağın insanı da çirkin olmazdı elbet. Toprak sevgisi savaş korkusundan, ateş ve ölümden daha güçlüydü ki köylüler toprağına bakarak göğüslerini kabartıyorlar ve yüzleri renk renk oluyordu” (Dağcı, 2021, s. 457).

Türk askerinin vatan toprağına verdiği kıymet savaşa giderken yanında toprağını götürmesinden anlaşılır. Bu bağ kişinin toprakla kurduğu ontolojik bağın da bir simgesidir. Toprak gelir getiren, ekonomik bir kazanç sağlayan nesne olmaktan öteye geçerek kutsal bir kimlik kazanır. Eserde savaşa giden askerler yanlarında aldıkları bavullarına tütün, yiyecek, sevdiğinin nakışlı mendili yanında bir avuç Çukurca toprağı alırlar (Dağcı, 2021, s. 222).

Cengiz Dağcı'ya göre toprak o kadar güçlü bir varlıktır ki üzerinde yaşayan insanın karakterini de etkiler. Yaşanılan coğrafyanın iklimi, havası, dağı, taşı, toprağı insan ruhunu besler; büyütür. Ona göre insan doğaya hâkim olmaz, onunla yoğrulur, kimliği yaşadığı yerle şekillenir. Bunu başkarakter Selim üzerinden aktarır:

Selim, Selim! Sen bu toprağın evladı değil misin, Selim? Sen kötü bir insan olamazsın. Olmak istesen bile olamazsın. Sen hafif, ipek tülbentlere bürünmüş Kırım'ın tatlı havasında soluyorsun. Sen bu toprağın insanısın. Bu güzel toprak kendi bağrından güzel mahsul, güzel buğday, güzel üzüm verdiği gibi yalnız güzel insan yetiştirir…(Dağcı, 2021, s. 159)

Yazar toprağa bağlılığı kültürel belleğin taşıyıcısı olan türkülerle, ninnilerle, ağıtlarla ifade etmiştir. Her şey değişse bile halk edebiyatı ürünleri nesilden nesile aktarılarak kuşaklar arasında derin ve sarsılmaz bir köprü oluşturacaktır. Bu sebeple Cengiz Dağcı iki eserinde kültürel belleğin gücünden yararlanmıştır. Çeşitli evler de söylenen türküler Kırım Türklerini birbirine bağlayan bir unsurdur.

"Ak anaylar anaylar/ Ak sakallı babaylar/ Oğlum asker gitti diye/ Ah ah ah…/ Evlerinde ağlaylar", "Makineler yağlandı/ Birbirine bağlandı/ Port-Arthur'a girince/ Kılıç bıçak kayrandı", "Bardak dolu su mudur?/ Yapon yolu bu mudur?/ Ah Allah'ın zalimi/ Yapacağın bu mudur? (Dağcı, 2021, s. 191)"

"O Topraklar Bizimdi" Eserinde Hayvan Temsilleri

Hayvanlar yaşamın sessiz tanıklarıdır. Ekoeleştiri kuramı, hayvan ekolojisi adı altında onlara karşı yapılan olumsuz davranışları inceleyerek onların sesi olmaya çalışır (Kuru, 2022, s. 49). Her geçen gün artarak devam eden insanoğlunun bencilliğine karşı bir çevre bilinci uyandırmak amacını taşır. Cengiz Dağcı eserlerinde hayvanlara olması gerektiği gibi merhametle, arkadaşça, empati kurarak yaklaşıp okuyucuda estetik bir yolla çevre bilinci ve hayvan sevgisi kazandırır. Eserde savaş ortamını terk etmek isteyen bir aile vardır. Ancak baba çok kıymet verdiği atının başından ayrılıp onu geride bırakmak istemez. Kızı ısrar etse de atını yalnız bırakmayarak "Haydi

haydi! Zırzır edip durma başının ucunda. Sizin canınız can da atın canı patlıcan mı?" diyerek onun da bir canı olduğunu ifade eder (Dağcı, 2021, s. 330).

Yazar, aynı merhametli yaklaşımı Selim ve atı üzerinden de aktarır. Selim atıyla Çukurca'ya gitmektedir. At yaşlı ve yorgundur. Kısrağın durması üzerinde aşağı inip eliyle hayvanın çenesini okşayarak onunla konuşur.

Yoruldun mu kısrağım? Bağışla beni. Artık kamçı şaklatmayacağım. Senin yaşını unutuyorum da seninle kızım diye konuşuyorum. Sense büyükannesin, yahu! Yavrularının yavruları var. Sana kız dedim de ona mı gücendin? Haydi, gel gel… kız demeyim de ne deyim? Kaynana mı diyelim? Haydi, gel gel… Bak hele, elimde kamçı da yok. İşte öyle… Piyazla. İnatçı olma… (Dağcı, 2021, s. 421)

Sonuç ve Öneriler

Ekoeleştiri, çevre sorunlarına karşı edebî metinler aracılığıyla estetiğin gücünden faydalanarak okuyucuda çevre bilinci oluşturmayı amaçlar. Yapılan çalışmalar göstermiştir ki sadece sayısal verilerin paylaşılması toplumda çevreye karşı bir duyarlılık oluşturmamaktadır. Bireylerin olumlu anlamda tepki verebilmeleri için duyguların da herekete geçirilmesi gerekmektedir. Edebiyat hem zihne hem duygulara hitap ederek bireylerin doğa ile daha sağlıklı ve sağlam ilişkiler kurmasını sağlar.

Her yazar doğduğu, yaşadığı coğrafyadan izler taşıyarak eserlerine duygu ve düşüncelerini estetik bir şekilde aktarır. Çalışmamızda incelediğimiz eserlerde doğanın ele alınış yönleriyle, karakterlerin hayvanlara yaklaşımıyla, yazarın yer verdiği efsane, türkü, ninni gibi kültürel belleğin taşıyıcılarıyla doğa ve insan dışındaki diğer varlıklar bir özne durumu kazanmıştır.

Literatürü taradığımızda Cengiz Dağcı'nın eserlerinin ekoeleştiri kuramı bağlamında yeterince incelenmediği tespit edilerek bu tespit neticesinde Onlar da İnsandı ve O Topraklar Bizimdi eserlerinden hareketle yaptığımız çalışma ile bu alana katkı sağlanmak amaçlanmıştır. Eserlerin bu konuda zengin bir veri sunduğu gözlemlenmiştir. Sanatçının diğer eserleri de bu kuram veya farklı kuramlar ışığında incelenerek Kırım'ın ve Cengiz Dağcı'nın sesi uluslararası düzeyde okuyucuyla buluşturulabilir.

Sanatçının eserleri incelendiğinde karakter, doğa, mekân gibi unsurların tasvirlerinin çok güçlü ve canlı olduğu görülür. Eserlerin sinematografik yönü baskındır. Korkunç Yıllar adlı eseriyle ilgili beyaz perdede bir çalışma yapılmıştır. Diğer eserleri de beyaz perdeye aktarılarak seyirci ile buluşturulabilir.

KAYNAKÇA

Arıkan, A. (2011). Edebî metin çözümlemesi ve ekoeleştiri. *Meditarranen Journal of Humanities*, I (1), 43-55.

Dağcı, C. (2025). *Onlar da İnsandı*. Ötüken Yayınları.

Dağcı, C. (2021). *O Topraklar Bizimdi*. Ötüken Yayınları.

Kuru, K. (2022). Ekoeleştirel perspektiften edebiyat alanında hayvan çalışmaları. *bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 43-54.

Rueckert, W. (1996). Literature and ecology: an experiment in ecocriticism. C. Glotfelty & H. Fromm (Ed.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (s. 105-123). University of Georgia Press.

Toska, S. (2025). Çevreci anlatılar: teoriden pratiğe ekolojik dönüşüm. H. Bozyer (Ed.), *Edebiyat ve Ekoloji* (s. 29-44). Vakıfbank Kültür Yayınları.

Tunç Oppermann, S. (1999). Ecocriticism: natural world in the literary viewfinder. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2).

Yazgünoğlu, K. C. (2024). Ekoloji nedir? ekolojinin aynasından edebiyat eleştirisine bakmak. *Söylem Filoloji Dergisi*, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Özel Sayısı, 344-355.

TÜRK ŞIIRINDE GÜZELLIK İFADESINDE EMSAL İSIMLERIN DILBILIMSEL-ŞIIRSEL İNCELENMESI

Zulfiya Marufova

Assoc. Prof. Dr. Zulfiya Marufova*

Özet

Bu çalışmada, XIV-XVI. yüzyıllar Özbek, Türk (Divan edebiyatı) ve Azerbaycan klasik şiiri örneklerinde güzellik konseptinin dilsel tezahüründe emsal isimlerin (antroponim-sembollerin) rolü dilbilimsel-şiirsel (lingvopoetik) ve bilişsel (kognitif) açılardan derinlemesine incelenmiştir. Araştırmada Yusuf, Yakub, İsa ve Bilal-i Habeşi gibi dini-tarihi, kültürel ve nebevi figürlerin edebi metin bağlamında metinlerarasılık (intertextuality) ilişkileri kurma biçimleri ve "güzellik" ile "aşk" makro-konseptleri çerçevesinde uğradıkları anlamsal dönüşüm (transformasyon) mekanizmaları bütüncül bir yaklaşımla ortaya konmuştur. Edebi metinlerin anlamsal yapısı üzerinde yapılan karşılaştırmalı-tizimsel analizler sonucunda, klasik Türk şiirinin derin katmanlarında *Güzellik (Yusuf) – Aşk – Hicran ve Sabır (Yakub) – Ruhi Diriliş ve Şifa (İsa)* şeklinde birbirini mantıksal olarak var eden, tutarlı ve sistematik bir kavramsal zincirin varlığı ilk kez bilimsel olarak temellendirilmiştir. Bu doğrultuda söz konusu emsal isimlerin, soyut estetik algıları somut ruhsal durumlara dönüştüren işlevsel birer kognitif model olduğu saptanmıştır.

Makalenin temel bilimsel yeniliklerinden biri olarak, Mevlana Atayi, Ali Şîr Nevâî ve dönemin diğer klasik şairlerinin eserlerinde somutlaşan Bilal-i Habeşi imgesinin, sevgilinin yüzündeki "ben" (meng) somatik mikro-birimiyle ve kutsal mekân algısıyla ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkan özgün kavramsal metafor mekanizması ve renk konsepti (ak-kara tezatlığı) analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda emsal isimlerin edebi söylemde en üst düzeyde anlamsal yoğunluğu (semantik kompaktlık) sağlama, okuyucunun zihnindeki kültürel çağrışım alanını ve kolektif hafızayı aktifleştirme, aynı zamanda yüzyıllar boyunca aktarılan ortak Türk dili-kültür kodunu koruma gibi arka plan işlevleri metodolojik olarak kanıtlanmıştır. Uluslararası düzeyde yürütülen bu karşılaştırmalı analizin nihai sonuçları; Özbek, Türk ve Azerbaycan klasik edebiyatı temsilcilerinin, coğrafi sınırlardan bağımsız olarak, tamamen ortak bir sanatsal-estetik, felsefi-tasavvufi ve bilişsel tefekkür mekânına (zihinsel haritaya) dayanarak eserler verdiklerini ve tek bir edebi geleneğin taşıyıcıları olduklarını kesin olarak doğrulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: emsal isim, güzellik konsepti, kavramsal zincir, kavramsal metafor, renk konsepti,

* Uzbekistan State Institute of Arts and Culture, Uzbekistan, E-mail: zulfiyaxon2018@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0009-0006-1822-4151

LINGUISTIC-POETIC INVESTIGATION OF PRECEDENT NAMES IN THE EXPRESSION OF BEAUTY IN TURKISH POETRY

Abstract

This study thoroughly examines the linguistic manifestation of the concept of beauty within the 14th–16th century Uzbek, Turkish (Divan literature), and Azerbaijani classical poetry, focusing specifically on the role of precedent names (anthroponym-symbols) from both linguo-poetic and cognitive perspectives. The research comprehensively reveals the mechanisms through which religious-historical, cultural, and prophetic figures – such as Yusuf, Ya'qub, Isa, and Bilal al-Habashi – establish intertextual connections within the literary text and undergo semantic transformation within the macro-concepts of "beauty" and "love". Through comparative-systemic analysis of the semantic structures of classical texts, the existence of a coherent and systematic conceptual chain, formulated as *Beauty (Yusuf) – Love – Separation and Patience (Ya'qub) – Spiritual Resurrection and Healing (Isa)*, has been scientifically substantiated for the first time. Accordingly, these precedent names are identified as functional cognitive models that transform abstract aesthetic perceptions into concrete emotional and spiritual states.

As a primary scientific novelty, the article analyzes the unique conceptual metaphor and color concept (the white-black contrast) arising from the correlation of the image of Bilal al-Habashi with the somatic micro-unit of the beauty mark (*meng/hal*) on the beloved's face and sacred spatial perceptions, as manifested in the works of Maulana Atayi, Alisher Navoiy, and other classical poets of the era. The study methodologically proves that precedent names perform fundamental background functions in classical discourse, ensuring the highest level of semantic compactness, activating the reader's cultural associative field and collective memory, and preserving the shared Turkic linguo-cultural code transmitted across centuries. The final conclusions of this cross-cultural analysis definitively confirm that classical literary figures of the Uzbek, Turkish, and Azerbaijani traditions operated within a unified artistic-aesthetic, philosophical, and cognitive thinking space, reinforcing their status as carriers of a single, undivided literary tradition.

Keywords: precedent name, concept of beauty, conceptual chain, conceptual metaphor, color concept

Giriş (Introduction)

Modern antroposentrik dilbilim paradigmasında edebi metin, yalnızca dilsel birimlerin statik veya çizgisel bir toplamı olarak değil; ulusal tefekkürün, kolektif mental deneyimin, kültürel hafızanın ve dilsel kişiliğin kavramsal sisteminin somutlaştığı karmaşık bir semiotik mekân olarak tetkik edilmektedir (Ashurova & Galieva, 2018). Her ulusal edebiyatta, bilhassa Doğu söz sanatında, evrenin edebi-dilsel manzarasını şekillendiren ve edebi söylemin pragmatik-estetik ağırlığını tayin eden öncü bilişsel (kognitif) kategorilerden biri "güzellik" fenomenidir (Gülandom Bahromjon qizi, 2010).

Şarkiyatçı bilim insanlarının da sıklıkla vurguladığı üzere, Doğu klasik edebiyatı ve genel Türk şiir sisteminde güzellik konsepti; yalnızca dışsal, fiziksel-somatik veya dünyevi estetik ölçütlerin sınırlarıyla kısıtlanamaz (Pala, 2004). İrfani, tasavvufi ve felsefi-estetik geleneğe göre, maddi gerçeklikte tezahür eden her türlü güzellik unsuru, Mutlak Güzel'in –yani İlahi Cemal'in – yeryüzündeki muayyen bir tecellisi, yansıması ve sembolik akis alanı olarak idrak edilmekte ve yorumlanmaktadır (Qobilov, 2019).

Böylesine karmaşık, çok katmanlı, kavramsal ve soyut niteliklere haiz bir estetik kategorinin, edebi metnin sınırlı şiirsel çerçevesinde dilsel olarak temsili (reprezentasyonu), anlamsal yoğunluğunun sağlanması ve okur zihnindeki çağrışım (asosyatif) alanının asgari dilsel araçlarla aktifleştirilmesinde emsal (precedent/gösterge niteliğindeki) isimler (antropo-semboller) hayati bir dilbilimsel-şiirsel (linguopoetik) öneme sahiptir (Safarov, 2006). Türk halklarının ortak kültürel hafızasında ve dilsel bilincinde asırlar boyu derin kökler salmış, dini-tarihi ve nebevi kaynaklardan beslenmiş olan Yusuf, Yakub, İsa ve Bilal gibi şahsiyetlerin isimleri; klasik şiirde hazır anlamsal kalıpları, estetik ve ruhi durumları şifreleyen (kodlayan) evrensel kültürel anahtarlar hükmündedir (Khudoyberdiyeva, 2008).

Bu araştırmada, XIV-XVI. yüzyıllar Özbek, Türk (Divan Edebiyatı) ve Azerbaycan klasik şiiri temsilcilerinin edebi mirasından hareketle; güzellik konseptinin anlamsal alanını (semantic field) oluşturan söz konusu emsal isimlerin dilbilimsel-şiirsel doğası, metinde metinlerarasılık (intertextuality) oluşturma mekanizmaları ve kognitif-metaforik aktarım kanuniyetleri karşılaştırmalı-sistemik bir çerçevede analiz edilmektedir (Yo'ldoshev, 2008).

Konunun Önemi (Relevance of the Topic)

Klasik metinlerin linguopoetik (dilbilimsel-şiirsel) doğasını bilişsel semantik

ve lingo-kültüroloji metodolojisi temelinde tetkik etmek, modern filoloji biliminin en güncel ve öncelikli yönelimlerinden biri olmayı sürdürmektedir (Iskandorova, 2006). Nitekim klasik şiirde söz söyleme mahareti og şairin pragmatik niyetinin edebi metinde somutlaşması, doğrudan doğruya metindeki emsal (precedent) birimlerin anlamsal dönüşümü (semantik transformasyonu) ile ilişkilidir (Ne'matov & Rasulov, 1995).

Araştırma nesnesi olarak seçilen dönem (XIV-XVI. yüzyıllar), Türk şiirinin tutarlı bir dilsel ve estetik evrim geçirdiğini; "güzellik" ve "aşk" konseptlerine ait semaların (anlam birimciklerinin) karşılıklı uyumu vasıtasıyla yeni bir şiirsel tefekkür mekânının şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır (Karamanlıoğlu, 1989). Makalenin güncelliği ve özgün değeri, aşağıda belirtilen teorik ve pratik amillerle temellendirilmektedir:

Birincisi; emsal isimlerin edebi metinde hazır bir anlam kompleksi olarak işlev görmesi, şaire en karmaşık ve geniş ölçekli felsefi-irfani muhtevayı asgari hacimde, yani yüksek bir anlamsal özlülük (semantik yoğunluk) dairesinde ifade etme imkânı tanıdığı teorik düzeyde kanıtlanmaktadır (Yo'ldoshev, 2008).

İkincisi; söz konusu emsal isimlerin muayyen bir kavramsal alandan (örneğin somut, tarihi bir «İnsan» mefhumundan) sıyrılarak; edebi dilde soyut, estetik ve aksiyolojik (değerbilimsel) bir göstergeyi ifade eden saf semantik-şiirsel bir birime dönüşme kanuniyetleri gün yüzüne çıkarılmaktadır (Safarov, 2006).

Üçüncüsü; Özbek (Atayi, Lütfi, Nevai, Babür, Sekkaki), Türk (Ahmedi, Bâkî, Hayâlî) ve Azerbaycan (Nesimî, Fuzuli) edebiyatı temsilcilerinin eserlerini karşılaştırmalı-kontrastif bir düzlemde incelemek; Türk halkları şiirinin ortak bir bilişsel (kognitif) temele sahip olduğunu ve genel Türk lingo-kültürel kodunun bütünlüğünü bilimsel olarak delillendirmeye hizmet etmektedir.

Klasik Türk şiirinde güzellik anlamsal alanı ve estetik kategoriler söz konusu olduğunda, şüphesiz ki akla gelen ilk şahsiyet Yusuf aleyhisselamdır (Qobilov, 2019). Bu emsal isim, edebi metinde "güzellik", "mükemmellik", "nurlu çehre" ile "hayranlık" ve "cemal" semalarını aktifleştirmeye yarar (Pala, 2004). Bilişsel dilbilim perspektifinden yaklaşıldığında "Yusuf" emsal ismi, yalnızca nebevi tarihe atıfta bulunan yalın bir adlandırma (nominatif birim) değildir; dil taşıyıcılarının dilsel bilincinde [şekli-mütenasiplik/biçimsel uyum], [lüminosentrik/ışık-merkezlilik] og [büyüleyicilik/meftuniyet] gibi öncü bilişsel nitelikleri bünyesinde birleştiren kusursuz bir kavramsal ölçüttür (etalandır) (Lakoff & Johnson, 2003). Bahse konu olan bu imge,

edebi metin göstergebiliminde (semiotiğinde) dini-mitolojik didaktizmden sıyrılarak, saf estetik ideali şekillendiren ve değer biçen pragmatik bir aygıta, lingo-kültürel bir modele dönüşmektedir (Khudoyberdiyeva, 2008).

Özbek Klasik Şiirinde Yusuf İmgesinin Sözselleşmesi (Verbalizasyonu*)*

XIV-XVI. yüzyıllar Özbek klasik şairleri, eserlerinde Yusuf imgesini mâşukun hüsnünü mübalağa etmek, edebi metnin pragmatik etkisini güçlendirmek ve ulusal güzellik ölçütlerini tayin etmek amacıyla geniş bir yelpazede kullanmışlardır (Yo'ldoshev, 2008).

Atayi, lirik mirasında dini-tarihi emsal birime dayanan "Yusuf-ı hüsn" (Yusuf gibi hüsn) modelini tatbik etmekte ve bu vasıtayla dünyevi güzelliği ilahi-irfani muhtevayla zenginleştirmektedir (Devoni Shayxzoda Atoyi, 2008):

Solıb barma meni, ey Yusuf-ı hüsn,

Bu kün Ya'kub tek beytü'l-hazende.

Beytte "Yusuf" ve "Ya'kub" emsal isimleri paralel bir biçimde yerleştirilerek metinde güçlü bir antroposentrik ve kognitif (bilişsel) karşıtlık (oppozisyon) oluşturulmuştur. Şair, mâşuku "güzellik mülkünün Yusuf'u" olarak adlandırarak onun estetik statüsünü kesinleştirir. Lirik âşığın durumu ise "beytü'l-hazen" (gamlar evi) bağlamında Yakub aleyhisselamın ruhi ıstırabı vasıtasıyla ifade edilir (Qobilov, 2019). Burada emsal isim, metinde küçük dilsel hacimde büyük bir metinaltı anlamı aktifleştiren bir "semantik anahtar" vazifesi görmektedir (Safarov, 2006).

Alî-Şîr Nevâî'nin eserlerinde ise Yusuf imgesi, yalnızca dışsal-fiziksel bir güzellik olarak değil; içsel-manevi kemalatın ve ruhi arınmanın en yüce lingo-kültürel sembolü olarak tezahür eder (Alisher Navoiy, 1988):

Köngül gence erdi, Yusuf hüsn ila ul genc ara gevher,

Köngül Mısr erdi, Yusuf hüsn ila ul Mısr ara server.

Nevâî bu satırlarda sarraf titizliğiyle işlenmiş bir metaforlar sistemi kullanmıştır (Alisher Navoiy, 1989). "Gönül" mefhumu önce hazineye, ardından "Mısır" ülkesine kıyas edilir. Yusuf'un güzelliği ise bu hazinenin içindeki en kıymetli "gevher" ve Mısır mülkünün en yüce hükümdarı (serveri) olarak dilsel düzeyde temsil edilir. Bilişsel poetika (kognitif poetika) açısından Nevâî, Yusuf imgesi vasıtasıyla insanın iç manevi dünyasını estetik bakımdan modellemektedir.

Türk Divan Edebiyatında Yusuf İmgesinin Edebi Yorum

Türk edebiyatında (Divan şiiri geleneğinde) de Yusuf imgesi güzellik sultanı, nafasetin ve zarafetin en yüce remzi olarak istikrarlı bir biçimde yorumlanmakta ve bu dilin temsilcilerinin yaratıcılığında emsal birim olarak aktif bir şekilde kullanılmaktadır (Pala, 2004).

Türk şiirinin sultan şairlerinden biri olan Bâkî, mâşukun hüsnünü geleneksel kalıpların da ötesine taşıyarak güzelliğin sonsuzluğunu ve ilahi tabiatını vurgulamak adına Yusuf imgesine hiperbolik (mübalağalı) bir üslupla yaklaşır (Bâkî, 1994):

Hüsnün Yusuf'a benzer amma sen andan a'lâsın,

Zira senin cemalin bî-nihaye nur saçar.

Bâkî bu beyitte "Hüsnün Yusuf'a benzer" geleneksel teşbihinden başlayarak, bir sonraki aşamada beklenmedik bir anlamsal kırılma gerçekleştirir: "sen andan a'lâsın". Burada konseptin [lüminosentrik (ışık merkezli)] niteliği "bî-nihaye nur saçar" ibaresi vasıtasıyla anlamsal alanın merkezine taşınmıştır. Şair, emsal ölçütün (etalonun) de üstünde olan bireysel-müelliflik estetik idealini yaratmayı başarmıştır.

Türk Divan şiirinin bir diğer büyük temsilcisi Hayâlî Bey ise Yusuf Peygamber'in Mısır ülkesinde kölelikten sonra aziz ve mükerrem olmasıyla ilgili tarihi-dini kıssaya (arka plana) atıfta bulunarak mâşukun gönül mülkündeki yüce makamını şu şekilde sözselleştirir (Hayâlî Bey, 1945):

Yusuf-ı Mısr-ı cemâlin kadrini bilmez hasûd,

Lâ-cerem gözden düşer her kim ki bî-idrâk olur.

Beytte kullanılan "Yusuf-ı Mısr-ı cemâl" metaforik birleşimi, metinde derin bir metinlerarasılık (intertextuality) bağı oluşturur. Şair, hasetçi kimseleri Yusuf'un kadrini bilmeyen idraksiz cahillere kıyaslar. Bilişsel planda, insanın estetik algı kabiliyeti, güzelliği anlamlandırmanın temel şartı olarak değerlendirilir (Lakoff & Johnson, 2003).

Azerbaycan Klasik Şiirinde Yusuf İmgesinin Felsefi-İrfani Yorumu

Azerbaycan edebi mektebi temsilcilerinin eserlerinde Yusuf imgesi, yalnızca dış güzelliğin tasviri olmaktan öte, derin felsefi-irfani ve tasavvufi bir muhteva kazanmasıyla ayırt edilir.

Hurufilik düşüncelerini terennüm eden büyük şair İmameddin Nesîmî, Yusuf

imgesiyle kendisinin meşhur felsefi "İnsan-ı Kâmil" konseptiyle istikrarlı bir biçimde ilişkilendirir (Nesîmî, 2002):

Yusuf benim, Kenan benim, mısr-ı şevket her an benim,

Ya'kub benim, giryan benim, sabr ile nalan benim.

Nesîmî bu beyitte anaforik bir yöntemle "benim" leksémini tekrarlayarak evrendeki tüm durumların, lirik öznenin (âşığın) iç mental dünyasında mücessem (somut) olduğunu delillendirir. O, aynı anda hem güzelliğin merkezi (Yusuf, Kenan, Mısır) hem de o güzelliğin firakıyla ağlayan ıstırap sahibidir (Yakub, giryan, nalan). Burada emsal isimler, saf felsefi-irfani muhtevayı taşıyan metaforik birer kod vazifesi görmektedir.

Azerbaycan ve genel Türk edebiyatının dahi şairi Muhammed Fuzûlî ise geleneksel Şark dünyasının estetik algısına uygun olarak, mâşuku gönül mülkünün mutlak hükümdarı ve güzellik sultanı sılarak tasvir etmede Yusuf emsal isminden maharetle yararlanır (Fuzulî, 2017):

Yusuf-i Ken'an kimi hüsn ile sultansın yine,

Mısr-ı dil mülkünde hökmün barchadin a'lodur.

Fuzûlî "Yusuf-i Ken'an kimi" (Kenan Yusuf'u gibi) teşbihi vasıtasıyla mâşukun güzellik katındaki sultanlık makamını temellendirir. İkinci mısradaki "Mısr-ı dil mülkü" (gönül Mısır'ının mülkü) tamlaması ise insan bilincinin ve kalbinin, güzellik nesnesi (mâşuk) tarafından tamamen zapt edilmesini, yani bilişsel dilbilimdeki [duygusal boyunduruk altına alma / ram etme] slotunu kusursuzca ifade etmektedir (Ashurova & Galieva, 2018).

XIV-XVI. yüzyıllar Özbek, Türk ve Azerbaycan klasik şiir malzemelerinin karşılaştırmalı-sistemik analizi göstermektedir ki, Yusuf emsal ismi tüm Türk edebi mekteplerinde güzellik kavramsal alanının en merkezi ve değişmez (en varyant/en varyant arketipli) imgesi olarak hizmet etmektedir. O, edebi metinde sıradan bir tezyinat (süs) değil; Şark estetik idealini şekillendiren, kültürel hafızayı aktifleştiren ve metnin pragmatik etki gücünü artıran temel bir teorik-kognitif mekanizmadır (Safarov, 2006).

Yakub İmgesi – Güzelliğin Aks Etkisi: Hicran ve Sabır

Klasik poetika ve estetik tefekkür sisteminde Yakub aleyhisselam imgesi, Yusuf

imgesinin sıradan bir devamı değil; onun mantıksal aksi ve ayrılmaz kognitif ikizidir (Qobilov, 2019). Eğer Yusuf emsal ismi klasik metinde yüce güzelliğin, cazibenin ve vuslat alanının merkezi (çekirdeği) kabul edilirse; Yakub imgesi, tam da bu güzelliğin aşkıyla insan ruhunda cereyan eden ıstırap, ayrılık, zahmet, dinmeyen gözyaşı ve sabır mefhumlarının dilbilimsel-şiirsel (linguopoetik) ifadesidir (Yo'ldoshev, 2008). Bilişsel semantik açısından yaklaşıldığında Yakub emsal birimi, edebi metinde "gözyaşı + sabır + firak" makro-kavramsal alanını aktifleştirir (Ashurova & Galieva, 2018). Burada güzellik kategorisi statik tasvirden sıyrılarak, insanın iç dünyasını yeniden şekillendiren ve değer biçen dinamik bir "aks etki" (karşı etki) niteliği kazanır (Safarov, 2006).

Özbek klasik şairleri, eserlerinde «Yakub» ve «Beytü'l-ahzân» (gamlar evi/kulübesi) emsal birimlerini sinerjik bir şekilde kullanarak lirik âşığın iç psikolojik durumunu en ince ayrıntılarına kadar derinlemesine tahlil etmişlerdir.

Özbek Klasik Şiirinde Yakub İmgesinin Kullanımı

Şair ve devlet adamı Zahiriddin Muhammed Babür, kendisini hicran kulübesinde kalan Yakub aleyhisselama kıyas ederken edebi söylemi şu şekilde şekillendirir (Zahiriddin Muhammad Bobur, 1994):

Yusuf'um hicrinde Ya'kub gibi kelbe ara,

Köp yığındın közüm açılğalı imkanı yok.

Bu beyitte Babür, Yusuf'un (mâşukun) firakıyla çok ağlaması neticesinde göz nurunu kaybeden Yakub aleyhisselamın ruh halini psikolojik bir temelde kendi iç dünyasına aktarır (Qobilov, 2019). Dil sistemi düzeyinde gözlemlenen "Yusuf'um hicrinde" ifadesi mâşuk güzelliğinin âşık için ne denli hayati olduğunu gösterirken; "köp yığındın közüm açılğalı imkanı yok" mübalağalı (hiperbolik) anlatımı, kognitif semantikteki [duygusal ıstırap] ve [hicran] alanlarını en üst düzeyde yansıtır (Ashurova & Galieva, 2018).

Lütfi de Yakub Peygamber'in firak ve ayrılıktaki durumunu kendi kararsızlığı, ruhi zayıflığı ve ümitsizliğiyle kıyaslayarak metnin estetik etki gücünü artırır (Lutfiy, 2012):

Ya'kub bikün köp yığındın kalmadı sensiz,

Nuri basarım, hah inon, hah inonma.

Lütfi bu satırlarda "Ya'kub bikün" (Yakub gibi) geleneksel teşbih unsuru vasıtasıyla aşkının ne kadar sadık ve derin olduğunu dilsel olarak delillendirir. Yani

Yakub gibi çok ağlamaktan kendisinin de gözünde nur kalmadığını ifade eder.

Büyük mütefekkir Alî-Şîr Nevâî ise "Beytü'l-ahzân" (gamlar evi) kavramsal metaforunu doğrudan Yakub imgesiyle ilişkilendirerek aşk gussesinin ve ayrılığın gönülde kalıcı bir nitelik kazandığını şu şekilde vurgular (Alisher Navoiy, 1988):

Beytü'l-ahzân eyledim köng lüm evin Ya'kub tek,

Kıl nazar Yusuf mengizlig beytü'l-ahzân könglüme.

Nevâî şiirinde "gönül evi"nin "Beytü'l-ahzân"a dönüşmesi, bilişsel metafor mekanizmasıyla gerçekleşir (Lakoff & Johnson, 2003). Şair, "Ya'kub tek" emsal birimi vasıtasıyla gönül mekânını gam ve kederin yerleştiği bir alan olarak modeller. İkinci mısradaki "Yusuf mengizlig" (Yusuf yüzlü/nitelikli) ibaresi ise mâşukun güzelliğinin bu gam mekânına girerek onu aydınlatabilecek yegâne necat (kurtuluş) olduğunu gösterir; böylece "güzellik" ve "aşk" semalarını mükemmelen birleştirir.

Türk Divan Edebiyatında Yakub İmgesinin Linguopoetik ve Konotatif Yorumu

Türk Divan şiiri geleneğinde Yakub imgesi genellikle "gam kulübesi", "intizar" og "dinmeyen gözyaşı" semaları etrafında bir çağrışım zinciri oluşturarak âşık imgesini kavramsal olarak tamamlamaya hizmet eder (Pala, 2004).

Türk klasik şiirinin büyük temsilcilerinden ve hakim şairlerinden biri olan Nâbî, Yakub aleyhisselam gibi daima ayrılık gözyaşı döktüğünü ve mâşukun (Yusuf'un) cemalini görmedikçe iç dünyasının karar bulmayacağını yüksek bir edebi zevkle ifade eder:

Ya'kub gibi gözlerim yaş ile dolmuş daim,

Yusuf cemalin görmeden gönlüm bulmaz karar.

Nâbî bu beyitte "Ya'kub gibi" ve "Yusuf cemali" emsal birimlerini kullanarak metinde ortak insani ve kültürel hafızayı harekete geçirir (Khudoyberdiyeva, 2008). Burada gözlerin yaşla dolması, "Yusuf cemalin görmeden" şartına bağlı psikolojik bir süreç olarak kavramsallaşır. Gönlün "karar bulmaması" ise güzellik nesnesine duyulan sonsuz ihtiyacın dilsel bir yansımasıdır.

Türk ve Azerbaycan klasik şiirinin ortak ve dahi siması olan Muhammed Fuzûlî ise Yakub Peygamber'in ayrılık yüzünden kör olması trajedisini, güzeller firakının doğal, mantıksal ve estetik bir neticesi olarak felsefi bir bakışla yorumlar (Fuzulî, 2017):

Yakub'u kıldı bî-basar âhir firâk-ı hûb,

Göz nûru gitti Yusuf'un andan cüdâ mıdır?

Fuzûlî bu satırlarda "firâk-ı hûb" (güzeller firakı) tamlaması vasıtasıyla teorik bir genelleme yapar: Yakub'u en nihayetinde kör eden şey güzellikten ayrı düşmesidir. İkinci mısradaki retorik soru ise bilişsel poetikanın en yüksek pragmatik noktasıdır: Eğer gözün nuru gitmişse, bu Yusuf'un ondan ayrı (cüda) düşmesinden kaynaklanmaz mı? Şair bu yolla güzelliği; insan hayatını, gücünü ve hatta fiziksel görme kabiliyetini yöneten bir kudret olarak metne mühürler.

Azerbaycan Klasik Şiirinde Yakub İmgesi ve İntizar Konsepti

Azerbaycan klasik şiir sisteminde Yakub imgesi, saf tasavvufi bir muhtevada sabrın, ruhi metanetin ve yüce bir intizarın (bekleyişin) en üst noktası olarak kabul edilir.

Yukarıda teorik yaklaşımına değinilen İmameddin Nesîmî, eserlerinde lirik kahramanın ruhi katmanlarını açığa çıkarmada bu imgenin imkânlarından en üst düzeyde yararlanır (Nesîmî, 2002):

Ya'kub benim, giryan benim, sabr ile nalan benim.

Nesîmî bu kısa fakat anlamca oldukça yoğun dilsel formül vasıtasıyla "Yakub", "giryan" (ağlayan) ve "sabr ile nalan" (sabr ile inleyen) kavramlarını kendi "Ben"liğine sindirir. Bilişsel dilbilim açısından şair, burada Yakub emsal adını bireysel dilsel kişilik düzeyine çıkararak, onu evrensel sabır ve firakın daimi sahibi olarak metinde aktüelleştirmeyi başarmıştır (Safarov, 2006).

Tahliller göstermektedir ki Yakub emsal ismi, klasik Türk metin sisteminde saf âşık imgesini, onun ruhi mizaç ve duygusal dünyasını şekillendiren en önemli lingo-kognitif modellerden biridir. O, Yusuf (güzellik) konseptinin edebi metindeki mantıksal karşı etkisi olarak tezahür eder; Türk şiirinin iç anlamsal dengesini ve bütüncül kültürel-poetik kodunu sağlamaya hizmet eder (Yo'ldoshev, 2008).

İsa (Mesih) İmgesi – Güzelliğin Etki Kudreti: Canbahşlık ve Şifa

Klasik poetika ve bilişsel sistemde İsa aleyhisselam (Mesih) imgesi, güzellik kategorisinin pragmatik ve duygusal etki gücünü ifade eden en güçlü emsal birimlerden biri sayılır (Safarov, 2006). Dil sistemi düzeyinde İsa emsal ismi, edebi metinde "canlandırma + şifa + nefes" kognitif zincirini aktifleştirir (Ashurova & Galieva,

2018). Bu imge vasıtasıyla güzellik konsepti, statik (tasviri) bir durumdan dinamik (etkileyici ve dönüştürücü) bir güç makamına yükselir (Yo‘ldoshev, 2008).

Özbek Klasik Şiirinde «Mesihâ-Nefes» Modeli ve Anlamsal Boyutları

Özbek klasik şiir malzemelerini incelemek göstermektedir ki, İsa imgesi istikrarlı bir biçimde mâşukun sözü, nutku ve dudaklarından yayılan; âşığın ölü bedenine ruh üfleyen «hayatbahşlık» seması etrafında sözselleşir.

Alî-Şîr Nevâî'nin eserlerinde İsa nefesi, mâşukun dudağı vasıtasıyla somutlaşarak ölü bedeni yeniden dirilten mutlak bir vasıta olarak lingo-poetik analize tabi tutulur (Alisher Navoiy, 1988):

Labingdin tirilür ölgen, desem inanmadı hıç kim,

Magar ul damki, ölgen cismim üzre bir nafas urding.

Nevâî bu beyitte pragmatik güce haiz dramatik bir anlatı oluşturur. İlk mısrada "labingdin tirilür ölgen" tasvirine karşı çevredekilerin ("hiç kim") inanmazlığı dile getirilirken; ikinci mısrada bu durum, en üst düzey bilişsel delil olan mâşukun âşığın cismi üzerine "bir nefes üflemesi" ile ispat edilir. Mâşukun nefesinin Yakub aleyhisselamın değil, İsa aleyhisselamın ölüleri diriltme mucizesine benzetilmesi yoluyla, güzelliğin yalnızca görsel değil, aynı zamanda hayat veren ve ilahi tabiatı dilsel olarak kanıtlanmaktadır (Qobilov, 2019).

Zahiriddin Muhammed Babür ise mâşuk dudağının anlamsal alanını daha da genişleterek onu "hayat suyu" (âb-ı hayat / âb-ı hayvan) ve İsa mucizesi ile kaynaştırır (kontamine eder) (Zahiriddin Muhammad Bobur, 1994):

Labing Mesih nafas, ab-ı hayvan erür dahani,

Tirilsa ölgen, özin kılsang onda hamdahani.

Beytin ilk mısrasında "Mesih nafas" ve "ab-ı hayvan" (hayat suyu) emsal birimleri söz dizimsel bir uyum içinde gelerek mâşuk dudağının iç semantik bileşenlerini zenginleştirmiştir. İkinci mısradaki "hamdehan olmak" (sırdaş olmak, dudak dudağa gelmek) şartı vesilesiyle ölen âşığın yeniden dirilmesinin kaçınılmazlığı gösterilir. Bilişsel planda, güzellik nesnesiyle doğrudan iletişime geçmek, insan ruhunu yeniden canlandırmanın temel amili olarak değerlendirilir (Lakoff & Johnson, 2003).

Şark zarafetini yüksek perdeden terennüm eden şair Atayi de mâşuk dudağının ölüyü dirilteceğine tam bir itikadi ve estetik inançla yaklaşır (Devoni Shayxzoda Atoyi, 2008):

Men ölgenni labing tirgüzdi lobüd,

Anı İsayı Ruhullah dermen.

Atayi bu satırlarda "lobüd" (şüphesiz, kaçınılmaz) kelimesi vasıtasıyla mâşuk güzelliğinin hayat verici gücüne olan kesin inancını ifade eder. İkinci mısrada ise "İsayı Ruhullah" emsal ismi, açıkça mâşuk dudağının metaforik karşılığı olarak metne dahil edilir og anlamsal özlülüğü üst düzeyde sağlar (Yo'ldoshev, 2008).

Şair Sekkaki ise güzelliği aynı anda hem hastalık (aşk derdi) veren hem de bu derde yegâne merhem olan bir sistem olarak kognitif açıdan modeller (Sakkokiy, 1958):

Ey Mesîhâ dem begim, bir dem bila bergil şifâ,

Şive birle közlering canımnı bîmâr eyledi.

Şair, mâşukun gözlerinin kendi canını «bimar eylediğini» (hasta ettiğini) beyan ederek, bu derde şifa bulmayı yine o «Mesih nefesinden», yani mâşukun bir tek lütfundan ümit eder. Burada güzelliğin insan ruhu üzerinde gösterdiği iki taraflı pragmatik etki mükemmelen aksettirilmiştir.

Türk Divan Edebiyatında "İsa-Nefes" Kavramsal Modeli

Türk Divan şiiri sisteminde "İsa nefesli" (İsa-nefes veya Mesîhâ-dem) ibaresi; mâşukun nutku, letafeti ve edebi tesiri için en yüce övgü makamı olarak kabul görmüştür (Pala, 2004).

Türk edebiyatının büyük ustalarından şair Ahmedî, mâşuk dudağından alınan estetik lezzeti doğrudan doğruya İsa aleyhisselamın mucizesine kıyaslar:

Lezzet-i la'lin ölüye can verir,

Goyasan kim demleri İsa'durur.

Ahmedî bu beyitte "lezzet-i la'l" (la'l dudağın lezzeti) birleşimini "ölüye can verir" metaforu vasıtasıyla açımlamaktadır. İkinci mısradaki "goyasan kim" (gölesin ki / güyâ) karşılaştırma unsuru ise "nefes" ve "İsa" konseptleri arasındaki mantıksal ve kognitif köprüyü sağlamlaştırır (Lakoff & Johnson, 2003).

Türk şiirinin sultanlarından Bâkî ise mâşukun nazlı işaretinin (gamzesinin) og yüce lütfunun yüz yıllık ölüyü bile diriltebileceğini vurgulayarak mübalağanın en estetik noktasını sergiler (Bâkî, 1994):

Öldürürse gamzen etsin dertli canım şad-mân,

Lutfun etse mürde-i sad-sâleyi İsa-nefes.

Bâkî bu satırlarda "mürde-i sad-sâleyi" (yüz yıllık ölü) ibaresini kullanarak hiperbol (mübalağa) sanatının güzel bir numunesini yaratmıştır. Mâşukun "İsa-nefes" olarak nitelendirilmesi, güzellik kategorisinin zaman ve mekân sınırlarını aşan mutlak ruhi-estetik kudretini metinde aktüelleştirir.

Azerbaycan Klasik Şiirinde İsa İmgesi ve Ruhi Şifa Konsepti

Azerbaycan edebi mektebi, bilhassa Muhammed Fuzûlî'nin eserlerinde İsa imgesi, âşık kalbininin ruhi bakımdan yeniden doğuşuyla ilişkilendirilerek derin bir felsefi-estetik muhteva kazanır (Fuzulî, 2017):

Lâ'l-i şîrîninden ümmîd-i hayât eyler gönül,

Gûyiyâ dem-i Îsâ ile ihyâ-yı emvât eyler gönül.

Fuzûlî bu beyitte "ümmîd-i hayât" (hayat ümidi) og "ihyâ-yı emvât" (ölüleri diriltme) ibareleri vasıtasıyla lirik kahramanın iç bilişsel senaryosunu çizer. "Gönül" kelimesinin her iki mısra sonunda redif olarak tekrarlanması, estetik algının saf içsel ve ruhi bir mekânda cereyan ettiğini gösterir. İsa nefesi burada güzelliği kabul etme (algılama) sürecindeki ruhi-duygusal haz alanı olarak tezahür eder.

Karşılaştırmalı lingo-poetik analizlerin sonucuna göre İsa (Mesih) emsal ismi, klasik Türk metinlerinde güzellik konseptinin dinamik ve etkileyici tabiatını açığa çıkaran en temel analitik mekanizmadır (Yo'ldoshev, 2008). Bu imge vasıtasıyla edebi metinde güzellik, yalnızca seyredilen dışsal bir nesne olmaktan çıkıp; insan ruhunu tedavi eden, ona yeni bir hayat ve manevi diriliş bahşeden yüce bir estetik-psikolojik kategori seviyesine yükselir (Safarov, 2006).

Bilal Imgesi – Renk Konsepti ve Estetik Mükemmelliğin Linguopetik Temsili

Klasik Türk şiirinde güzellik anlamsal alanı, yalnızca büyük somatik imgelerin (yüz, göz, kaş, boy) tasviriyle sınırlı kalmaz; aksine estetik idealin en ince ayrıntıları da özel emsal imgeler vasıtasıyla kavramsallaştırılır. Mâşukun yüzündeki benin (holün); renk, biçim ve kültürel-semiotik göstergeler temelinde İslam tarihindeki büyük şahsiyet Bilal-i Habeşi imgesiyle izgisel olarak bağlandığı görülür.

Bilal-i Habeşi tarihi kaynaklarda İslam âleminin ilk müezzini, takva, sebat ve sadakat timsali olmasının yanı sıra; onun siyahi (siyah tenli) oluşu, klasik şiirsel tefek-

kür sisteminde kadın yüzündeki "kara ben" (kara hol) kognitif metaforu için zemin teşkil etmiştir. Dil sistemi düzeyinde "Bilal" emsal ismi edebi metinde "[kara renk + sadakat + nur içindeki nokta (kontrast)]" bilişsel modelini oluşturarak, sıradan bir estetik detayı kutsallık ve yüce bir kavramsal statü derecesine yükseltir.

Özbek Klasik Şiirinde Bilal ve Meng (Ben) Metaforunun Özgün Anlamsal Dönüşümü

Özbek klasik şiirinde, bilhassa Mevlana Atayi'nin eserlerinde Bilal imgesi vasıtasıyla, geleneksel dini-tarihi semantiğin tamamen yeni, beklenmedik bir estetik-koloristik muhtevaya taşınması (dönüşümü) müşahede edilir (Devoni Shayxzoda Atoyi, 2008).

Şair Atayi, benzersiz beyitlerinin birinde mâşukun nurlu yüzü ile ondaki kara benin uyumunu Peygamberimizin (s.a.v.) nuru ve Hazreti Bilal'in çehresi üzerinden şu şekilde sözselleştirir:

Karâ zülfüng sevâdıdın rumûz-ı küfr étib zâhir,

Engingni Mustafa nûru, mengingni hem Bilâl eyler.

Beytin leksik-semantik katmanında "kara zülf", "küfr", "eng" (apaydınlık/bembeyaz yüz), "Mustafa nuru", "meng" (ben/hol) ve "Bilal" birimleri kendi aralarında sıkı bir paradigmatik zincir ve güçlü bir edebi kontrast oluşturmuştur. Eski irfani rivayetlere ve mitolojilere göre, cennet hurilerinin güzelliğinin kemale ermesi için Bilal'in siyahlığının onlara ben (hol) olarak pay edildiği yönünde bir kabul vardır. Atayi bu kültürel hafızayı maharetle aktifleştirerek, Bilal imgesini saf "İnsan (tarihi şahsiyet)" bilişsel alanından "Renk" ve "Estetik Mükemmellik" kavramsal alanına taşır ve edebi metinde yeni bir metaforik model inşa eder (Yo'ldoshev, 2008).

Alî-Şîr Nevâî de ben ile Bilal ismi arasındaki güçlü çağrışımsal bağı, mâşukun dudağının âşık için en yüce secdegah olan "Kâbe" bağlamında kullanır (Alisher Navoiy, 1988):

Labing Kâbe, yüzüng kıbla, menging ul Kâbede gûyâ,

Habeşdin kelmiş ul Kâbe ara bir muhlisi – Bilâl.

Nevâî bu satırlarda antroposentrik paradigmanın yüksek bir örneğini sergilemiştir. Mâşukun dudağının "Kâbe"ye, yüzünün "kıble"ye kıyas edilmesi vasıtasıyla metinde yüce bir aksiyolojik muhteva yaratılır. O mukaddes "Kâbe" (dudak) yanında

duran kara ben (meng) ise, adeta Habeşistan'dan bu mübarek mekânı tavaf etmek ve ona hizmet etmek için gelmiş ihlaslı, sadık bir kul – yani "muhlis-i Bilal" olarak dilsel düzeyde temsil edilir. Burada emsal isim metinde aynı anda hem saf görsel-koloristik (kara renk) tasviri hem de yüce ruhi-manevi (sadakat, ihlas) anlamlar katmanını aktifleştirmeye hizmet etmektedir (Safarov, 2006).

Türk Divan Şiirinde Bilal İmgesi ve Güneş-Yüz Metaforu

Türk Divan edebiyatı sisteminde ben (hol) ve Bilal benzetmesi çoğu zaman "güneş yüz", "Habeş ülkesi" ve "güzellik ezanı" gibi bireysel-müelliflik metaforlarıyla zenginleştirilerek metne güçlü bir duygusal-pragmatik refleks bahşeder.

Türk şiirinin büyük temsilcilerinden Hayâlî Bey, mâşukun ay gibi nurlu yüzü üzerinde yer alan kara beni, Habeşistan (Etiyopya) mülkü üzerinde canını feda etmeye hazır bekleyen Bilal'e kıyaslar:

Hat-ı ruhsarın üstünde o kara halin ey meh-ru,

Habeş mülkinde güya kim Bilal-i can-feda eyler.

Şair bu beyitte mâşuka «ey meh-rû» (ey ay yüzlü) diye hitap ederken, onun yüzündeki somatik göstergeyi «o kara halin» birleşimi vasıtasıyla metnin merkezine taşır. İkinci mısradaki «Habeş mülkü» ve «Bilal-i can-feda» emsal birimleri «güya kim» vasıtasıyla metinde kusursuz bir tasavvur oluşturur. Siyahlık, burada güzellik anlamsal alanını tamamlayan yüce bir estetik unsur olarak edebi hayata dahil olmuştur.

Hayâlî başka bir yerde mâşukun güzelliğini dini-sosyal bir merasim olan ezan okuma süreciyle bağlayarak, bilişsel semantiğin en güzel örneklerinden birini sunar:

Yüzün Kâbe, benin ol Kâbe'de gûyâ Bilâl'indir,

Okur hüsnün ezânın, âşık-ı nâlânı şâd eyler.

Beyitte "[yüz - Kâbe]" ve "[ben - Bilal]" geleneksel metaforu, yeni ve dinamik bir sema olan "okur hüsnün ezânın" ibaresiyle zenginleştirilmiştir. Bilal'in vazifesi ezan okumak olduğu gibi, mâşukun yüzündeki kara ben de adeta bu güzelliğin ezanını (cihana ilanını) haykırmaktadır. Bu ezan ise hicran kulübesinde ağlayan "nalan âşığı" (âşık-ı nâlân) ruhen şad etme, ona teselli verme hususiyetine haizdir. Bahse konu olan bu dilsel yapı, güzelliğin gözlemci üzerinde bıraktığı yüce ruhi-duygusal etkiyi bilişsel bir senaryo temelinde açığa çıkarır.

Azerbaycan Klasik Şiirinde Bilal İmgesi ve Güneş-Yüz Uyumu

Azerbaycan edebi mektebi temsilcileri, bilhassa Muhammed Fuzûlî'nin eserlerinde Bilal imgesi, mâşukun nurlu yüzünde ("güneşte") ezan okuyan bir müezzin olarak canlanarak kozmik ve insani güzelliğin yüksek bir sentezini oluşturur (Fuzulî, 2017):

Habeşli Bilal'dir o kara hâl,

Güneş yüzünde okur her dem ezan.

Fuzûlî bu beyitte "Habeşli Bilal" ve "o kara hâl" birimlerini ilk mısrada kesin bir anlamsal eşitlik (özdeşlik) temelinde yerleştirmiştir. İkinci mısradaki "güneş yüz" metaforu ise konseptin [aydınlık/nurluluk] ve [berraklık] niteliklerini aktifleştirir (Ashurova & Galieva, 2018). Güneş gibi parıldayan çehre üzerindeki kara benin "her dem ezan okuması", güzelliğin zaman sınırını tanımayan daimi, kesintisiz estetik gücünü ve onun âşık kalbindeki durmaksızın yankılanışını ifade eden yüce bir lingo-poetik vasıtadır (Yo'ldoshev, 2008).

XIV-XVI. yüzyıllar Türk metin sisteminde gerçekleştirilen karşılaştırmalı analizler göstermektedir ki, Bilal emsal ismi klasik şiirde sıradan bir somatik detayı (beni) renk ve sadakat konseptleri temelinde yüce bir estetik-manevi seviyeye çıkaran en özgün lingo-kognitif modellerden biridir (Khudoyberdiyeva, 2008). Bu imge, edebi metinde renklerin kontrastını (beyazlık ve siyahlık uyumunu) dini-mukaddes kodlarla zenginleştirerek, evrensel ve ulusal estetik idealin bütünlüğünü sağlamaya hizmet eder (Safarov, 2006).

Sonuç (Conclusion)

XIV-XVI. yüzyıllar Özbek, Türk ve Azerbaycan klasik şiir malzemeleri temelinde emsal isimlerin güzellik konseptini sözselleştirmedeki yeri ve anlamsal dönüşümü üzerine yürütülen titiz lingo-poetik ve bilişsel analizler, şu teorik ve pratik sonuçlara ulaşma imkânı tanımaktadır:

Ortak Kültürel Kod: Klasik Türk şiiri sisteminde Yusuf, Yakub, İsa ve Bilal gibi emsal imgeler, ortak ve müşteki bir Türk lingo-kültürel kodu olarak işlev görmektedir (Khudoyberdiyeva, 2008). Bu imgeler, edebi metin göstergebiliminde asgari dilsel hacimde muazzam bir tarihi-kültürel, dini ve felsefi katmanı aktifleştiriren, metinaltı anlamları harekete geçiren birer "semantik anahtar" vazifesi üstlenir (Safarov, 2006).

Kavramsal Zincir Etkisi: Makalede tespit edilen ve dilsel verilerle kanıtlanan Güzellik (Yusuf) – Aşk – Hicran ve Sabır (Yakub) – Ruhi Diriliş ve Şifa (İsa) zinci-

ri, klasik şiirsel tefekkür sisteminin iç mantıksal yapısını oluşturur. Soyut bir estetik kategori olan güzellik fenomeni, bu emsal zincir vasıtasıyla edebi metinde statik bir durumdan (Yusuf) gözlemcinin ruhunu dönüştüren dinamik ve hayat verici bir güç (İsa) durumuna yükselir.

Anlamsal Özlülük Mekanizması: Emsal isimler edebi metinde en üst düzeyde anlamsal özlülük (semantik yoğunluk) sağlar. Şairin, mâşukun dış görünüşünü veya ondan kaynaklanan sonsuz ruhi ıstırapları uzun uzadıya tasvir edebileceği bir yerde; tek bir "Yusuf-ı hüsn", "beytü'l-ahzân" veya "enfas-ı Mesîh" tamlamasını kullanması, dil taşıyıcısının mental dünyasında hazır ve kusursuz bir estetik manzarayı, belirli bir bilişsel senaryoyu (skripti) aktifleştirmesini sağlar (Ne'matov & Rasulov, 1995).

Estetik Kategori Değişimi: Atayi, Nevâî, Babür, Sekkaki, Fuzûlî ve Bâkî gibi söz üstatlarının Bilal-i Habeşi imgesine yaklaşımı, estetik bir göstergenin (kadın yüzündeki kara benin) renk ve sadakat konseptleri temelinde yeniden kavramsallaştığını gösterir (Pala, 2004). Şairler bu emsal isim vasıtasıyla imgeyi "İnsan" kavramsal alanından "Renk" ve "Estetik Mükemmellik" alanına taşıyarak ak ile karanın kontrastını ulusal-mukaddes kodlarla zenginleştirmişlerdir (Ashurova & Galieva, 2018).

Genel bir değerlendirmeyle; emsal isimlerin Özbek, Türk ve Azerbaycan klasik metinlerinde koşut ve istikrarlı bir biçimde kullanımı, Türk şiirinin estetik dünyasını zenginleştirmekle kalmayıp, bu halkların ortak bir edebi-poetik ve bilişsel tefekkür zeminine sahip olduğunu teorik düzeyde bilimsel ve kesin olarak tescillemektedir (Karamanlıoğlu, 1989).

KAYNAKÇA (References)

1. Tek Yazarlı Kitap / Single Author Book

Alisher Navoiy. (1988). *Mukammal asarlar to‘plami (20 jildlik): Xazoyin ul-maoniy (Gharoyib us-sighar)* (Cilt 3). Fan.

Alisher Navoiy. (1989). *Mukammal asarlar to‘plami (20 jildlik): Nodir ul-vaqoye’* (Cilt 4). Fan.

Lutfiy. (2012). *Devon*. G‘afur G‘ulom nomidagi NMIU.

Safarov, Sh. (2006). *Kognitiv tilshunoslik*. Sangzor.

Sakkokiy. (1958). *Tanlangan asarlar*. O‘zSSR badiiy adabiyet nashriyoti.

Yo‘ldoshev, M. (2008). *Badiiy matn lingvopoetikasi*. Fan.

Zahiriddin Muhammad Bobur. (1994). *Devon*. Fan.

2. Tek Yazarlı Çeviri Kitap / Single Author Translation Book

Fuzulî. (2017). *Gazeller*. (H. Macit, Çev.). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

3. İki Yazarlı Kitap / Book with Two Authors

Ashurova, D. U. & Galieva, M. R. (2018). *Kognitivnaia lingvistika*. Vneshinvestprom.

Lakoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.

Ne’matov, H. & Rasulov, R. (1995). *O‘zbek tili sistem leksikologiyasi asoslari*. O‘qituvchi.

6. Editörlü Kitap / Edited Book

Bâkî. (1994). *Dîvân: Tenkitli basım*. S. Küçük (Ed.). TDK Yayınları.

Devoni Shayxzoda Atoyi. (2008). *Atoyi devoni*. (P. Shamsiyev, Ed.). Fan.

Hayâlî Bey. (1945). *Dîvân*. A. N. Tarlan (Ed.). İstanbul Üniversitesi Yayınları.

Karamanlıoğlu, A. F. (Ed.). (1989). *Seyf-i Sarâyî’nin Gülistan tercümesi*. TDK Yayınları.

Nesîmî. (2002). *Divan*. H. Ayan (Ed.). Akçağ Yayınları.

Pala, İ. (Ed.). (2004). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. Kapı Yayınları.

9. Türkçe Makale / Turkish Article

Gülandom Bahromjon qizi. (2010). Go‘zallik va ma’naviyat. *“Sog‘lom avlod uchun” jurnali*, (8), 22–25.

12. Yayınlanmamış Lisansüstü Öğretim Tezleri / Unpublished Postgraduate Theses

Iskandorova, Sh. (2006). *O‘zbek tili mazmuniy maydonlarining antropotsentrik talqini*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Filologiya Fanlari Doktoru (DSc) tezi, Taşkent.

11. Bildiri Kitabında Basılan Bildiri / Paper Published in the Proceedings

Khudoyberdiyeva, M. (2008). O‘zbek tili etalonlari lingvokultorologik talqini. *O‘zbek tili etalonlari lingvokultorologik talqini Filol. fan. namz. diss. avtoref. bildirileri içinde* (s. 18–21). Taşkent.

Qobilov, U. R. (2019). O‘zbek adabiyotida nubuvvat motivi va obrazlari talqini (XIV-XV asrlar). *O‘zbek adabiyotida nubuvvat motivi va obrazlari talqini Filol. fan. dok. (DSc) diss. avtoref. bildirileri içinde* (s. 1–62). Semerkand.

ŞAHİN FAZİL "DİVAN"LARINDA AZƏRBAYCAN

İlahə Siyavuş qızı Dadaşova*

Özet

"Geçmişin Mirası, Geleceğin İnşası" kavramı, Şahin Fazil'in "Divan"larında ele alınan temel temaların incelenmesinde de önemli bir yer tutar. Tarih bilimleri doktoru, profesör, şair, şarkiyatçı – Doğu bilimci ve çevirmen olan Şahin Fazil'in divanlar dizisi – "Divanların pentalojisi" tematik açıdan oldukça zengin. Bu beş Divan hacim bakımından geniştir ve "Beşinci Divan" iki bölümden oluşmaktadır. Bu eserlerde hem tematik hem de kuramsal açıdan tarihsellik ile modernlik başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Klasik Divan edebiyatı geleneğinin Şahin Fazil'in yaratıcılığında modern bir bakış açısıyla özgün biçimde sunulması da araştırmalar açısından önemli bir husus olarak dikkat çekmektedir. Burada edebî-tarihî açıdan büyük önem taşıyan "Sefarnâme"lere de geniş yer verilmiştir ki bu son derece doğaldır. Şahin Fazil birçok ülkeye seyahat etmiş ve bu seyahatler sırasında da yazıp üretmeye devam etmiştir. Tematik bakımdan zengin olan "Divan"larında farklı ülkelerin ve şehirlerin tasviri, tarihleri ve önemli yönleri özellikle dikkat çekmektedir. Tarihçi bir bilim insanı olan şairin Türk dilli devletlere, ayrıca vatanı Azerbaycan'ın çeşitli bölgelerine yaptığı seyahatler sırasında kaleme aldığı şiirler de "Divan"larda yer almaktadır. Ancak tüm "Divan"larında özellikle sevgi ve saygıyla, daha kapsamlı biçimde ele alınan temel konu Vatan – Azerbaycan'dır. Hacimli beş "Divan", Azerbaycan doğasının güzelliklerinin tasviri ve övgüsünün yanı sıra onun geçmişini, tarihini, kültürel mirasını, gelenek ve göreneklerini ve genel kültürünü başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu örnekler, yazarın vatana duyduğu hayranlığın açık bir göstergesidir. Sanatkâr bununla yetinmez. Kalbinde ikiye bölünmüş Azerbaycan ve Karabağ acısını taşıyan şair, birleşik bir Azerbaycan ve özgür Karabağ idealini dile getirir, halkı mücadeleye davet etmektedir. Sevindirici olan şudur ki, gerçek bir vatandaş ve Azerbaycan sevdalısı Şahin Fazil, Karabağ'ın işgalden kurtarıldığını görmüş, bu büyük sevinci yaşamış ve bunu pek çok şiirinde okuyucularıyla paylaşmıştır. Şahin Fazil'in eserlerinde Vatan kavramı, doğduğu Kuba şehriyle başlar ve tüm Azerbaycan'a yayılır. Vatanın her karışı şair için doğma ve değerlidir. Farklı ülkelere yaptığı seyahatlerde gördüğü güzelliklerden etkilense de gurbet elde her zaman vatan hasreti çeker. Kalbinde insanlığa sevgi taşıyan, bilimi ve sanatı yücelten vatansever şair, Azerbaycan'a derin bir bağlılık ve sadakat beslemektedir. Vatanı sevmenin ve korumanın önemini vurgular. Şairin Azerbaycan'ın geçmişi, bugünü ve geleceği hakkında yazdıkları, konuya "Geçmişin Mirası – Geleceğin İnşası" perspektifinden yaklaşmaya imkân tanımaktadır. Tarihçi bir bilim insanı ve vatansever bir şair olarak Şahin Fazil, başarılı bir geleceğin inşası için geçmişin öğrenilmesini ve ondan miras kalan değerlerin korunmasını gerekli görmektedir. Şahin Fazıl, divan eserlerini yaratırken bu ilkeyi izledi. Böylece, şiire getirdiği yeniliklerin yanı sıra, geçmişi çeşitli yönlerden başarılı ve güzel bir şekilde canlı tutmayı da başardı. Şahin Fazıl'ın "Divan"larında Azerbaycan tüm zamanların − dünün, bugünün ve başarılı bir yarının temsilcisidir.

Anahtar kelimeler: Şahin Fazıl, divan yaratıcılığı, şiir, Safarname, Azerbaycan

* Filologiya üzrə fəlsəfə Doktoru (Ph.D.), Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi Nizami Gəncəvi adına Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin doktorantı, Bakı, Azərbaycan, Azərbaycan İdman Akademiyası, dadashova.ilaha@mail.ru, ORCID ID: 0000-0003-4969-769X

AZERBAIJAN IN SHAHIN FAZIL'S "DIVANS"

Abstract

The concept of "Heritage of the Past, Construction of the Future" is also important when engaging the main themes of Shahin Fazil's "Divans" in scholarly research. Doctor of historical sciences, professor, poet, orientalist, translator Şahin Fazil's series of divans − "Pentalology of divans" is also rich in terms of thematics.These 5 Divans are large in size, and the "Fifth Divan" consists of two parts. Here, both thematically and theoretically, historicity and modernity are successfully reflected. The original presentation of the classical Divan creation from a modern aspect in the work of Şahin Fazil is also important for research. A great place is also given here to "Safarnames", which is important from a literary and historical point of view. This is also natural. Shahin Fazil had traveled to many countries, and during these journeys he continued his literary activity. In his thematically rich "Divans," he had focused on the description of various countries and cities, their histories, and significant moments. The poems written by the historian-scholar during his visits to Turkic-speaking states, including different regions of his homeland Azerbaijan, are also reflected in his "Divans."In all of his "Divans," one theme presented with great love, respect, and in more detail particularly attracts attention: the theme of the Homeland – Azerbaijan. The five extensive Divans, alongside depicting and praising the beauty of Azerbaijan's nature, successfully present its past, history, monuments, traditions, and culture. These examples are a manifestation of the author's admiration for his homeland. The poet did not stop there. Carrying in his heart the pain of a divided Azerbaijan and Karabakh, he longs for a united Azerbaijan and a free Karabakh, calling his people to struggle. Fortunately, the true citizen and devoted lover of Azerbaijan, Shahin Fazil, was able to witness the liberation of Karabakh from occupation, experience this great joy, and share it with his readers in numerous poems. In Shahin Fazil's creative work, the concept of the Homeland begins with his native city of Quba and expands into Azerbaijan as a whole. Every part of the homeland is dear to the poet. Although he appreciates the beauty he encounters during his travels abroad, he feels a deep longing for his homeland while in foreign lands. A patriotic poet who nurtures love for humanity and values science and art, he is devoted and loyal to Azerbaijan, and advocates for loving and protecting the homeland.What the poet has written about Azerbaijan's past, its yesterday and today, as well as his aspirations for its future, allows the subject to be approached from the perspective of "Heritage of the Past, Construction of the Future." As a historian and a patriotic poet, he considered it essential to study the past and preserve what had been entrusted to us in order to successfully build the future. Shahin Fazil followed this in his divan creation. Thus, along with the innovations he brought to poetry, he also managed to successfully and beautifully keep the past alive in various aspects. In Shahin Fazil's "Divans", Azerbaijan is all times − it's yesterday, today, and a successful tomorrow.

Keywords: Shahin Fazil, divan creativity, poem, Safarname, Azerbaijan

ENTRANCE

The Divan creativity, which had an important position in the literature of the Near and Middle Eastern peoples in ancient and medieval times, attracts particular attention in the poetry of Shahin Fazil in the modern era. The concept of "Heritage of the Past, Construction of the Future" is also important as one of the main lines of thought when drawing the main themes into the research of Shahin Fazil's Divans.

Doctor of Historical Sciences, Professor, Poet, Orientalist, Translator Shahin Fazil's series of divans - "Pentalology of Divans" is very rich in terms of thematic content. His "Divan" quintet, these 5 Divans, are large in volume, and the "Fifth Divan" consists of two parts. Here, both thematically and theoretically, historicity and modernity are successfully reflected. In his work, the rich heritage of classical Eastern poetry, especially divan literature, was not limited to preservation, but at the same time this heritage was reinterpreted from the perspective of the poet with modern thought.

Approaching the topic from different angles

During the research, we can explain this concept in several directions and determine how the main theme is successfully approached in each of these directions in the divans. In this case, we will approach the topic first of all from the aspect of the legacy of the past, and then from the aspect of the requirements of the modern era. Here, the issue of national identity and historical memory, the synthesis of tradition and innovation also draws attention and serves the originality of the theme. The artist approached the issue from these aspects:

1. As a extension of the classical heritage

Shahin Fazil, preserving the form and style characteristics of traditional divan literature, genre features (ghazal, qasida, mukhammas, radif-rhyme system, etc.), successfully and comprehensively demonstrated his commitment to the literary heritage of the past in the divan pentology, which means the preservation and perpetuation of the "heritage of the past".

2. As a presentation of modern content and ideas

Not only classical themes, love and philosophical motives, but also social, political, spiritual and national issues of the modern era are reflected in detail and in detail in the Divans of Shahin Fazil. This point serves the "construction of the future", that is, new thinking is formed through literature.

3. As a question of national identity and historical memory

At the same time, the poet Shahin Fazil, who is also a historian and scholar, often refers to history, national values, and cultural memory. This appeal is not just nostalgic, but aims to create an important source and moral support for future generations.

4. As a synthesis of tradition and innovation

The main strength in Shahin Fazil's work lies precisely in this synthesis: when we involve divans in research, we come to the conclusion: the unity of the form of the past and the content of the present results in our obtaining a model of literature aimed at the future.

Azerbaijan in Shahin Fazil's Divans

The original presentation of the classical Divan creation from a modern perspective in the work of Shahin Fazil is very important for the research. Here, a large place is also devoted to the "Travelogues", which have great importance from a literary and historical point of view. This is natural. Shahin Fazil traveled to many countries and wrote and created during these trips. In his "Divans", which are rich in themes, he focused on the description, history, and important moments of various countries and cities. The poems written by the historian scientist during his numerous trips to various regions of Turkic-speaking states, including his homeland Azerbaijan, are also reflected in his "Divans". One topic, which is presented in more detail with great love and respect in all the "Divans", especially attracts attention: the theme of the Motherland - Azerbaijan. The 5 voluminous Divans are a successful presentation of the past, history, monuments, customs, and culture of Azerbaijan, along with the description and glorification of the beauties of its nature. These examples are a manifestation of the author's admiration for his homeland. It is precisely his native Azerbaijan that inspires him and creates beautiful examples:

Azerbaijan has given me passion, oh Shahin,

My Azerbaijani passion has taken control of my heart (Fazil, 1996, p.103).

"I used to praise that beloved one, now. I praise Azerbaijan first" (Fazil, 1996, p. 37), − the poet says that he will not give up his passion for the homeland, and also expresses his desire to write a divan on this topic:

If I give up my passion for the homeland, I will become a madman,

Ilwouldlike to write words from my passion, I will become a divan (Fazil, 1996, p.219).

His talent, great desire, ability to evaluate time, words, and art allowed the poet to write large-scale divans. In addition to examples on various topics, there are also special topics that are in the center of attention. The first of these topics and the one most loved and praised by the poet with great love is the Motherland. Azerbaijan is the first not only in the heart of the artist, but also in his thoughts, creativity, and themes. When we look at the poet's themes, starting from the first Divan and including the two-part V Divan, it is possible to determine that he wrote numerous beautiful poems in 3 meters, using the words Azerbaijan, Land of Fire, Country, Motherland, praising and glorifying his native land.

In the first Qasida included in the Minajat section of Shahin Fazil's "II Divan", the hymn to the homeland is also noteworthy:

I consider every stone of the homeland to be a ruby and coral,

Its thorns and spikelets were basil to me, O my Lord (Fazil, 2005, p. 26).

It is natural for an artist who had been abroad for years due to work and who looks longingly at his homeland, his eyes always on the road, to share his love for the homeland in this way and to know his desert as a rose garden:

I would sacrifice myself to its stone, I would sacrifice myself to its soil,

The dry desert was a rose garden to me, O my Lord (Fazil, 2005, p. 26).

The 8-verse ghazal with the motto "Who is not daily amazed by his beauty" attracts attention not only as a hymn to admiration for the homeland, but also with its original approach. Thus, in the first verse, the poet does not consider those who are not daily amazed by its beauty to be human:

Who is not daily amazed by his beauty,

Although his form resembles a human, he is not a human (Fazil, 2005, p. 212).

The second verse creates the basis for getting to know the hero of the ghazal more closely:

The creator sees how many flowers have grown in his bosom,

But there are many lovers in his bosom, not a rose garden (Fazil, 2005, p. 212).

The successful comparison made here also attracts attention, and the homeland is presented as a rose garden full of flowers. These flowers are both the beauties of the homeland and the patriotic talented children he has raised in his bosom.

The following verses, especially verse 7, allow us to successfully present the main character of the topic with facts:

Are your eyes blue Caspian, blue Goygol

Who would not be amazed by you if he looked into your eyes? (Fazil, 2005, p. 212)

In the 8th - maqta verse, the author himself writes down the main character by his famous, official, and at the same time familiar name:

I described him in such a way that there is no doubt,

Who will sayto, Shahin, this is not Azerbaijan? (Fazil, 2005, p. 212)

Yes, his favorite hero here is Azerbaijan too, and the divans are rich in beautiful examples of numerous poems written in his honor.

The first verse of the ghazal with the theme "If you don't come, I will give up my soul" also reveals that what the artist calls his beloved is still the homeland:

It was Azerbaijan that I called my beloved, a Shahin,

Azerbaijan will not leave my soul! (Fazil, 2005, p. 260).

In the 7-verse ghazal with the motto "Of course, the source of pride for a person is the homeland," the homeland is considered the source of pride for a person and the force that inspires love for the people. In the 2nd verse, he says that even though he spends his days abroad in luxury, the longing for the homeland makes the Afghan heart ache. In the 3rd verse, he states that the desert and the flower garden of the homeland are the same for him, and that the stone of the homeland is equal to coral for him. In the 4th verse, he puts the homeland above the jeweler's wealth, saying:

Let the jeweler not be proud of his jewel,

Let his jewel be his, for me the jewel is the homeland (Fazil, 2005, p.329).

In the 5th verse, the poet states that if he compares the homeland to a butterfly, he is its candle, and if he himself turns into a candle, the moth is the homeland for him. In the sixth verse, the poet states that a zealous citizen cannot give up his homeland

and that the reason that makes a person rebel is the homeland. In the first verse, the poet says that he did not go to the tavern for the sake of wine, but rather, like Shahin, the tavern is the homeland for those in trouble.

As can be seen, Shahin Fazil's "Divan" five-part poem, in which we have included the description and praise of the homeland in our research, is rich in numerous beautiful examples related to this topic. Among the monologues, there is an example in which the poet describes the Khazar as a living work painted by God so beautifully that when we read the verse, the Khazar comes to life before our eyes with its beauty and magnificence and is loved again and again:

My Khazar is a living work painted by God,

My Khazar is the blue Khazar, whose lap is full of gold (Fazil, 2014, p. 801).

The artist is not satisfied with just praising the beauties of his homeland. He also carries the pain of Azerbaijan divided into two in his heart, and brings this heavy pain from his heart to his mind, and from his mind to his poetry. The poet also states that he wants to drink the water of the Araz for the sake of a united Azerbaijan:

My country, Shahin, so that it may be united

Would like to drink the Araz, is it possible? (Fazil, 2005, p. 404).

The poet, who is fond of nature, a supporter of its protection, and an opponent of intervention, still thinks of intervening in nature for the sake of the whole of Azerbaijan.

The author cannot bear this heavy suffering, his eyes are on the roads, his heart is in conflict. He sincerely shares his feelings with the reader. In the 4th stanza of the poem entitled "Division", consisting of 7 lines, he says:

One eye is on that side, one is on this side,

One hand is on the Araz, one is on the Kur.

My heart is in conflict, my heart is shout,

My heart is in a state of turmoil with all its possibilities (Fazil, 2008, p. 728).

It is not only poets who keep their eyes on the road, but also true patriots, the people of Azerbaijan. That is why the problem posed here is so relevant, these poems are so effective. Shahin Fazil also believes that Azerbaijan will unite. As he says in his

proverbial ghazal “I have said: Azerbaijan will unite one day!”:

I have said: Azerbaijan will unite one day!

Those two souls will become one again one day! (Fazil, 2008, p. 186).

The poet has also carried the pain of Karabakh in his heart for many years. Therefore, this theme attracts special attention in his Divan series. The poet expresses that he cried blood together with Azerbaijan due to the loss of Karabakh:

Dilbar Why did the land of Karabakh go out of hand?

I cry bitterly together with Azerbaijan (Fazil, 2008, p. 60).

In his poem “My Sorrow” written in free verse, the poet, who expresses that he has been suffering all his life, also touches on this issue:

My Sorrow

The sorrow of a homeland without Karabakh (Fazil, 2008, p. 613).

Shahin Fazil dreams of a united Azerbaijan and a free Karabakh, and calls on the people to fight for the realization of these great dreams.

In the first verse of the proverbial ghazal “If you are in trouble, oh my soul, I will come after you,” the poet expresses that if the poet, addressed to him as “oh my soul,” falls into trouble, the poet will make every effort to come after him. Although the era of the slave and sultan is behind us in the second verse, the one he addresses as “O Sultan of my heart” is the same as the one he addresses as “O soul” in the first verse. He is the hero of the ghazal, as revealed in the maqta verse: He is Azerbaijan, and the poet once again states that he will respond to his call and follow him:

Whoever calls, no matter what, the Shahin will not go there,

With a voice, O Azerbaijan, I will follow him (Fazil, 2014, p. 79).

In the “Fourth Divan” there is also an 8-line poem called “Homeland” in the syllabic meter, each line of which consists of only two-syllable words, and at the end of each line the word “homeland” is repeated 3 times. From the first line, attention is drawn to its antiquity, and the homeland is presented with the expressions “eternal, great, full of people, the Silk Road”.

In the second line, the concept of Homeland is evaluated as “this flower, this brushwood, meadow, that garden, that mountain, that tank, this sand, this grain”, in

the third line as “our salvation, prosperity, life”, in the fourth line as “our need, pillar, heart”. In the fifth line, the poet evaluates the homeland as a name, name, honor, glory, blood, soul, in the sixth line as a place of hope, a place of safety, a place of suspicion, in the seventh line as a place of honor, a place of decision, a place of burial. In the last stanza, he wishes that this word be said not only in this breath, this moment, but from time to time, throughout the whole world: This breath,// this moment// let’s say, // Time -,// time// let’s say:// the whole// world// let’s say–// Homeland,// Homeland,// Homeland (Fazil, 2014, p. 487).

In the “Fifth Divan” the theme of homeland is also at the forefront, love for homeland is first: The poet’s sincere confession in the 6th stanza of the 7-verse proverbial ghazal “O Qays, if not after the crazy lover” is also proof of our idea:

I have not loved anyone before my native homeland,

I have loved half, of course, after my homeland (Fazil, 2022, p. 104).

The poet believed for years that Karabakh would be liberated, and convinced the people. How wonderful that a true citizen, a lover of Azerbaijan, Shahin Fazil, saw the liberation of Karabakh from occupation and experienced this great joy, sharing it with his readers in numerous poems. On the occasion of the liberation of the city of Gubadli from occupation, he wrote:

The land of Karabakh will be free again,

Every devastated place will be prosperous again (Fazil, 2022, p. 235).

With the liberation of Shusha, the poet was able to write beautiful, joyful victory poems, including the 12-verse “Victory Ghazal”.

The second ghazal included in “Ghazal-Tazminlar” is based on Hashim bey Saqib’s proverbial ghazal “What is Saqi, what is wine, what is glass, what is socity” and in the maqta verse, the great value that Shahin Fazil gives to the clay water of the Gudyal River not only attracts attention, but also has a beautiful and pleasant effect on true patriots, cheers them up, and strengthens their love for their homeland:

The clay water of Gudyal surpasses Zamzam,

But there is my Gudyal River, Shahina, what is Zamzam? (Fazil, 2022, p. 342).

In the first line of the poem “Shahdaga, toshah Mountain” written to his poet friend Ramiz Gusarchayli, Shahdaga called Shahdaga a miracle and was surprised

that he had not written a poem to him before, and as a result, he wrote this beautiful poem:

What a miracle God has created from the mountain!

Why have I not written about Shahdag until now? (Fazil, 2022, p. 659).

The 8th verse of the poem recounts how the Gudyal River was formed:

As the snow melts, it drips,

Thanks to it, the mountain river of waters, Gudyal, is born (Fazil, 2022, p. 659).

In the Haikus, which Shahin Fazil wrote, consisting of 3 lines and 17 syllables, Shahdaga also touched on the theme of the homeland and called on the people to fight for it:

"Do not say, 'I am ready to die,'

Get ready for battle

O patriot" (Fazil, 2022, p. 1235).

"Poems from the Fresh Virus Name Series" in Book II of the "Fifth Divan" consists of 10 ghazals. The poet penned his 10th ghazal in this series on March 10, 2021, the day he was vaccinated against the coronavirus, and in the ghazal he again writes about the homeland and victory. In his second verse, he says:

The charming Karabakh land was liberated in forty-four days,

No city, no village will ever be more tame (Fazil, 2022, p. 1387).

The poet, who once again proves that Azerbaijan was a powerful land in the past with this victory, states that the ancestors of our ancestors were also brave and generous. In the fifth verse, he emphasizes that if he had not been old, he would have fought for our land and flag:

For our land, for our flag

I will fight, althought I am old (Fazil, 2022, p. 1387).

Although old age is an obstacle, the poet, historian and scholar emphasizes in the next verse - 6 that he has been familiar with the techniques of war for months, for years, and that many techniques have been memorized throughout history. Although his age did not allow him to fight on the battlefield, and the poet regrets this, the artist

has always been in the forefront of the battlefield, tirelessly, confidently and stubbornly fought with his pen, and has been with the people until he wrote victory poems, until the moment when we rose to victory - this important point.

CONCLUSİON

In Shahin Fazil's work, the concept of Homeland begins with the city of Guba, where he was born, but is not limited to it, Guba, but turns into Azerbaijan. Every inch of the homeland is native to the poet. Although he is pleased with the beauties he sees when traveling to different countries, he also longs for his homeland when abroad. The patriotic poet, who has love for humanity in his heart, values science and art, is passionate and loyal to Azerbaijan. He is a promoter of lovingly protecting the homeland. The poet's writings about the past, yesterday, and present of Azerbaijan, and his dreams for its future also allow us to approach the subject from the aspect of "The Legacy of the Past, the Construction of the Future". The historian, scholar, and patriotic poet considered it important to study the past and protect what he entrusted to him for the successful construction of the future, and he adhered to this in his divan creation. Thus, along with the innovations he brought to poetry, he also succeeded in successfully and beautifully reliving the past from various aspects.

REFERENCES

Fazil, Sh. (1996). *First Divan.* Baku: Azernashr.

Fazil, Sh. (2005). *Second Divan.* Baku: Elnur-P.

Fazil, Sh. (2008). *The Third Diwan*. Baku:Teknur.

Fazil, Sh. (2014). *Fourth Divan.* Baku: Science and Education.

Fazil, Sh. (2022). *The Fifth Diwan.* Book I. Baku: 776 p.

Fazil, Sh. (2022). *The Fifth Diwan*. Book II. Baku: 777-1552 p.

GÜNEY AZƏRBAYCAN AŞIQ YARADICILIĞINDA ƏNƏNƏ VƏ TRANSFORMASİYA PROBLEMLƏRİ

Lale ŞABANOVA*

Özet

Güney Azərbaycan aşıq sənəti türk xalqlarının zəngin şifahi mədəni irsinin ayrılmaz tərkib hissəsi olmaqla, əsrlər boyu formalaşmış və inkişaf edərək milli-mədəni kimliyin əsas daşıyıcılarından birinə çevrilmişdir. Aşıq yaradıcılığı yalnız estetik ifadə forması deyil, eyni zamanda xalqın tarixi yaddaşını, dünyagörüşünü, mənəvi dəyərlər sistemini və sosial təcrübəsini özündə əks etdirən kompleks folklor hadisəsidir. Bu məqalədə Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığı ənənə və transformasiya prizmasından tədqiq olunur. Ənənəvi aşıq sənətinin əsas komponentləri – ustad-şagird sistemi, şifahi ötürülmə mexanizmi, sazın simvolik və funksional rolu, klassik janr və poetik formalar elmi şəkildə təhlil edilir. Bununla yanaşı, müasir dövrdə qloballaşma, urbanizasiya, texnoloji inkişaf və sosial-siyasi dəyişikliklərin təsiri ilə aşıq yaradıcılığında baş verən transformasiya prosesləri araşdırılır.

Tədqiqat çərçivəsində aşıq yaradıcılığında baş verən dəyişikliklər sistemli şəkildə təhlil olunur. Bu kontekstdə məzmun səviyyəsində müşahidə olunan yenilənmələr, ənənəvi poetik formaların qorunma dərəcəsi və ifa xüsusiyyətlərində meydana çıxan dəyişikliklər elmi əsaslarla araşdırılır. Eyni zamanda, aşıq sənətinin funksional mahiyyətində baş verən transformasiyalar və bu proseslərin folklorun struktur sabitliyinə təsiri qiymətləndirilir. Məqalədə belə bir nəticəyə gəlinir ki, Güney Azərbaycan aşıq sənətində transformasiya prosesi qaçılmaz və təbii inkişaf mərhələsi olmaqla yanaşı, ənənəvi strukturun qorunması ilə paralel şəkildə baş verir. Bu baxımdan aşıq yaradıcılığı həm konservativ, həm də dinamik xüsusiyyətlər daşıyan canlı mədəni sistem kimi dəyərləndirilir.

Açar sözlər: Güney Azərbaycan, aşıq sənəti, folklor, ənənə, transformasiya, şifahi ədəbiyyat

* Azerbycan Milli Bilimler Akademisi Folklor Enstitüsü, Güney Azerbaycan folkoru bölümü, ORCİD: 0000-0003-3266-2917, lale.shabanova@gmail.com

GÜNEY AZERBAYCAN ÂŞIK YARATICILIĞINDA GELENEK VE DÖNÜŞÜM SORUNLARI

Güney Azerbaycan âşık sanatı, Türk halklarının zengin sözlü kültürel mirasının ayrılmaz bir parçası olarak, yüzyıllar boyunca şekillenmiş ve gelişerek millî-kültürel kimliğin temel taşıyıcılarından birine dönüşmüştür. Âşık yaratıcılığı yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda halkın tarihsel hafızasını, dünya görüşünü, manevi değerler sistemini ve toplumsal deneyimini yansıtan çok katmanlı bir folklor olgusudur. Bu makalede Güney Azerbaycan âşık yaratıcılığı, gelenek ve dönüşüm perspektifinden incelenmektedir. Geleneksel âşık sanatının başlıca bileşenleri olan usta-çırak ilişkisi, sözlü aktarım mekanizması, sazın simgesel ve işlevsel rolü ile klasik türler ve şiirsel biçimler bilimsel bir yaklaşımla analiz edilmektedir. Bunun yanı sıra, modern dönemde küreselleşme, kentleşme, teknolojik gelişmeler ve sosyo-politik değişimlerin etkisiyle âşık yaratıcılığında ortaya çıkan dönüşüm süreçleri ele alınmaktadır.

Araştırma kapsamında âşık yaratıcılığında meydana gelen değişimler sistemli bir şekilde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda içerik düzeyinde gözlenen yenilenmeler, geleneksel şiirsel biçimlerin korunma derecesi ve icra özelliklerinde ortaya çıkan değişiklikler bilimsel temelde incelenmektedir. Aynı zamanda âşık sanatının işlevsel yapısında meydana gelen dönüşümler ve bu süreçlerin folklorun yapısal sürekliliğine etkisi değerlendirilmektedir. Makalenin sonucunda, Güney Azerbaycan âşık sanatında dönüşüm sürecinin kaçınılmaz ve doğal bir gelişim aşaması olduğu, bununla birlikte geleneksel yapının korunmasıyla eş zamanlı olarak ilerlediği ortaya konulmaktadır. Bu çerçevede âşık yaratıcılığı, hem muhafazakâr hem de dinamik özellikler taşıyan canlı bir kültürel sistem olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Güney Azerbaycan, âşık sanatı, folklor, gelenek, dönüşüm, sözlü edebiyat

PROBLEMS OF TRADİTİON AND TRANSFORMATİON IN SOUTH AZERBAİJANİ ASHİQ CREATİVİTY

South Azerbaijani ashiq art is an integral part of the rich oral cultural heritage of the Turkic peoples, having developed over centuries and becoming one of the main carriers of national and cultural identity. Ashiq creativity is not only a form of aesthetic expression but also a complex folkloric phenomenon that reflects the historical memory, worldview, moral values, and social experience of the people. This article examines South Azerbaijani ashiq creativity through the prism of tradition and transformation. The main components of traditional ashiq art - master-apprentice relationships, mechanisms of oral transmission, the symbolic and functional role of the saz, and classical genres and poetic forms - are analyzed from a scholarly perspective. At the same time, the processes of transformation in ashiq creativity under the influence of globalization, urbanization, technological development, and socio-political changes in the modern era are investigated.

Within the framework of the research, the changes occurring in ashiq creativity are analyzed systematically. In this context, innovations observed at the level of content, the degree of preservation of traditional poetic forms, and changes in performance characteristics are examined on a scientific basis. Additionally, transformations in the functional nature of ashiq art and their impact on the structural stability of folklore are evaluated. The article concludes that the process of transformation in South Azerbaijani ashiq art is both inevitable and a natural stage of development, occurring in parallel with the preservation of its traditional structure. In this regard, ashiq creativity is characterized as a living cultural system that embodies both conservative and dynamic features.

Keywords: South Azerbaijan, ashiq art, folklore, tradition, transformation, oral literature

Giriş

Azərbaycan aşıq yaradıcılığı xalqın tarixi yaddaşını, mənəvi-estetik dəyərlərini və milli-mədəni kimliyini yaşadan ən mühüm folklor sahələrindən biridir. Bu ənənə Şimali və Güney Azərbaycanda eyni etnik-mədəni köklərə əsaslansa da, müxtəlif ictimai-siyasi şəraitdə inkişaf etdiyindən özünəməxsus xüsusiyyətlər qazanmışdır. Xüsusilə Güney Azərbaycanda XX əsrdə baş verən siyasi, ideoloji və mədəni proseslər aşıq sənətinin həm məzmununa, həm də ifa mühitinə ciddi təsir göstərmişdir.

Güney Azərbaycan aşıqları klassik ustad-şagird ənənəsini, dastan repertuarını və saz ifaçılığını qoruyub saxlasalar da, müasir dövrdə urbanizasiya, kütləvi informasiya vasitələrinin inkişafı, miqrasiya, qloballaşma və mədəni transformasiya prosesləri bu yaradıcılığın yeni istiqamətlərdə inkişafına səbəb olmuşdur. Ənənəvi repertuarın qorunması ilə yanaşı yeni mövzuların meydana çıxması, ifa məkanlarının dəyişməsi və auditoriyanın tələblərinin yenilənməsi aşıq yaradıcılığında transformasiya proseslərinin əsas göstəricilərinə çevrilmişdir.

Məqalənin məqsədi Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığında ənənəvi xüsusiyyətləri müəyyənləşdirmək, müasir dövrdə baş verən transformasiya proseslərini folklorşünaslıq baxımından təhlil etmək və bu dəyişikliklərin milli mədəni irsin qorunmasına təsirini araşdırmaqdır.

1. Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığının ənənəvi xüsusiyyətləri

Folklor hər bir xalqın tarixi yaddaşını, dünyagörüşünü və milli-mənəvi dəyərlərini özündə yaşadan ən mühüm mədəni sistemlərdən biridir. Bu yaddaşın nəsildən-nəslə ötürülməsində xüsusi missiya daşıyan şəxsiyyətlər mövcuddur ki, onlar xalqın şifahi irsinin qoruyucuları və yaşadıcıları kimi çıxış edirlər. Azərbaycan folklor mühitində belə daşıyıcılar arasında aşıqlar özünəməxsus mövqeyə malikdirlər. Aşıq təkcə şeir və musiqi ifaçısı deyil, həm də xalqın tarixi təcrübəsini, mənəvi dəyərlərini, estetik zövqünü və milli kimliyini öz yaradıcılığında yaşadan və gələcək nəsillərə ötürən mədəniyyət daşıyıcısıdır.

Aşıq sənəti əsrlər boyu Azərbaycan xalqının kollektiv yaddaşının formalaşmasında və qorunmasında mühüm rol oynamışdır. Xalqın keçdiyi tarixi yol, qəhrəmanlıq ənənələri, məhəbbət, vətənpərvərlik, əxlaqi dəyərlər və həyat fəlsəfəsi aşıqların repertuarında öz bədii ifadəsini tapmışdır. Bu baxımdan aşıq yaradıcılığı milli-mədəni yaddaş sisteminin əsas sütunlarından biri kimi dəyərləndirilə bilər. Əgər milli yaddaşı vahid bir sistem kimi təsəvvür etsək, aşıq sənəti həmin sistemin davam-

lılığını və bütövlüyünü təmin edən əsas dayaqlardan biridir.

Müasir qloballaşma şəraitində sürətlə dəyişən sosial-mədəni proseslər, kütləvi informasiya vasitələrinin təsiri və ənənəvi mədəni mühitin transformasiyası aşıqlıq ənənəsinin qorunmasını daha da aktuallaşdırır. Bu sənətin yaşadılması yalnız folklor irsinin mühafizəsi deyil, eyni zamanda milli kimliyin, tarixi yaddaşın və mədəni özünüdərkin gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımından strateji əhəmiyyət daşıyır. Bu mənada aşıq sənətinin öyrənilməsi, təbliği və gələcək nəsillərə çatdırılması Azərbaycan xalqının qeyri-maddi mədəni irsinin davamlılığını təmin edən mühüm amillərdən biri kimi qiymətləndirilməlidir.

Saz və sözün ayrılmaz vəhdətinə əsaslanan aşıq sənəti Azərbaycan xalqının qədim mədəni irsinin ən mühüm tərkib hissələrindən biridir. Bu sənətin ilkin izləri türk xalqlarının qədim ozan ənənəsində müşahidə olunur. Xüsusilə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında ozanların qopuzun müşayiəti ilə qəhrəmanlıq, məhəbbət və həyat hadisələrini poetik şəkildə ifa etmələri sonrakı aşıq sənətinin tarixi köklərini aydın şəkildə nümayiş etdirir. Ozanın həm söz yaradıcısı, həm musiqiçi, həm də xalqın yaddaşını yaşadan sənətkar kimi çıxış etməsi aşıqlıq ənənəsinin formalaşmasında mühüm mərhələ hesab edilir.

Lakin aşıq sənətinin yaranması yalnız "Kitabi-Dədə Qorqud" dövrü ilə məhdudlaşmır. Tədqiqatçılar bu sənətin daha qədim türk mədəniyyətinə söykəndiyini, əsrlər boyu müxtəlif tarixi mərhələlərdən keçərək zənginləşdiyini qeyd edirlər. Tarixi inkişaf prosesində ozan ənənəsi tədricən yeni poetik və musiqi xüsusiyyətləri qazanmış, nəticədə klassik aşıq sənəti formalaşmışdır. Bu inkişaf zamanı ifa alətində, repertuarda, poetik janrlarda və məclis mədəniyyətində müəyyən dəyişikliklər baş versə də, sazın və sözün vəhdəti sənətin əsas estetik prinsipi kimi qorunub saxlanılmışdır.

Əsrlər boyu davam edən bu inkişaf prosesi nəticəsində aşıq sənəti yalnız bədii yaradıcılıq sahəsi deyil, həm də xalqın tarixi yaddaşını, milli-mənəvi dəyərlərini və mədəni kimliyini yaşadan mühüm bir institut kimi formalaşmışdır. Xüsusilə Güney Azərbaycan aşıq mühitində bu ənənə özünəməxsus regional xüsusiyyətlər qazanaraq zəngin repertuarı, ustad-şagird sistemi və canlı ifaçılıq ənənəsi ilə günümüzədək qorunub saxlanılmışdır.

Folklorun və xüsusilə aşıq yaradıcılığının mahiyyətini izah edərkən ən çox müraciət olunan anlayışlardan ikisi ənənə və şifahilikdir. Bu anlayışlar aşıq sənətinin formalaşmasını, inkişafını və nəsildən-nəslə ötürülməsini təmin edən əsas nəzəri kate-

qoriyalar kimi çıxış edir.

Etimoloji baxımdan latın dilindəki traditio sözündən yaranan ənənə anlayışı "ötürmək", "nəsildən-nəslə çatdırmaq" mənalarını ifadə edir. Elmi ədəbiyyatda ənənə cəmiyyətin uzun tarixi inkişafı ərzində formalaşdırdığı mədəni, mənəvi və estetik dəyərlərin qorunmasını, yaşadılmasını və gələcək nəsillərə ötürülməsini təmin edən sosial-mədəni mexanizm kimi dəyərləndirilir. Məhz bu mexanizm sayəsində xalqın kollektiv yaddaşı və mədəni irsi zamanın dəyişən şərtlərinə baxmayaraq öz davamlılığını saxlayır.

Folklor mühitində ənənə yalnız keçmişin dəyişmədən təkrarlanması kimi başa düşülməməlidir. Əksinə, o, keçmişlə müasirlik arasında davamlı əlaqə yaradan dinamik bir prosesdir. Bu proses vasitəsilə xalqın əsrlər boyu qazandığı həyat təcrübəsi qorunur, seçilir, kollektiv yaddaşda möhkəmlənir və hər yeni dövrün ictimai-mədəni tələblərinə uyğun şəkildə yenidən mənalandırılaraq yaşadılır. Beləliklə, ənənə həm mədəni irsin davamlılığını təmin edir, həm də onun təbii inkişafına və zənginləşməsinə şərait yaradır.

Aşıq yaradıcılığında ənənə özünü ilk növbədə ustad-şagird münasibətlərində, şifahi ötürülmə mexanizmində, saz havalarının, dastan repertuarının, poetik formaların və ifa üslublarının qorunub saxlanılmasında göstərir. Bununla yanaşı, hər bir aşıq ənənədən bəhrələnsə də, fərdi yaradıcılıq imkanları hesabına ona yeni məzmun və ifadə çalarları qazandırır. Məhz buna görə də aşıq sənətində ənənə sabit və dəyişməz hadisə deyil, tarixi inkişafın gedişində davamlı olaraq yenilənən və transformasiya olunan canlı mədəni sistemdir.

Güney Azərbaycan tarixən türk aşıq sənətinin ən zəngin və ənənəvi mərkəzlərindən biri olmuşdur. Bölgədə aparılan folklorşünaslıq tədqiqatları göstərir ki, Güney Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində formalaşmış aşıq mühitləri ümumtürk aşıqlıq ənənəsinin mühüm tərkib hissəsini təşkil edir. Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Sulduz (Qarapapaq), Zəncan, Qum-Savə, Xorasan-Türkmənsəhra və Qaşqay bölgələri bu baxımdan özünəməxsus aşıq mühitləri kimi diqqəti cəlb edir. Bu mühitlər ortaq mədəni köklərə malik olsalar da, ifa üslubu, repertuar xüsusiyyətləri, saz havaları və yerli folklor mühiti baxımından bir-birindən müəyyən fərqlərlə seçilir.

Güney Azərbaycanın tanınmış folklorşünası Cavad Heyət aşıq sənətinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirir:

1. Aşıqlar sazın müşayiəti ilə şeirlərini ifa edən, söz və musiqi sənətini öz ya-

radıcılığında üzvi şəkildə birləşdirən sənətkarlardır.

2. Aşıq poeziyası əsasən heca vəzninə əsaslanır və şifahi ənənə çərçivəsində formalaşaraq ifa olunur.

3. Aşıqların dili sadə, aydın, ifadə baxımından zəngin və saf türk dilinə söykənir ki, bu da onların yaradıcılığının xalq arasında geniş yayılmasına imkan yaradır.

4. Aşıq sənətində musiqi və poeziya ayrılmaz bir bütöv təşkil edir. Aşıq həm poetik mətnin müəllifi, həm də həmin mətni sazın müşayiəti ilə ifa edərək onun bədii-estetik ahəngini yaradan sənətkardır.

5. Aşıqlar yalnız öz yaradıcılıqlarını deyil, həm də özlərindən əvvəlki ustad sənətkarların poetik irsini yaşadır, qoruyur və şifahi ənənə vasitəsilə gələcək nəsillərə ötürürlər.

6. Aşıq həyatında qürbət və səfər motivi mühüm yer tutur. Bu, dolanışıq qayğıları, sevgili axtarışı (bəzən simvolik və ya idealizə olunmuş məhəbbət), yeni dinləyici auditoriyası qazanmaq, sənətini daha geniş mühitdə tanıtmaq və peşəkar nüfuz əldə etmək kimi müxtəlif amillərlə bağlıdır.

7. Aşıq poeziyasında xalqın arzu və istəkləri, dünyagörüşü, həyat və cəmiyyətə münasibəti, ictimai-siyasi hadisələr, mənəvi dəyərlər, mübarizə ruhu və müəyyən hallarda dini motivlər yüksək bədii ifadəsini tapır. Bununla yanaşı, məhəbbət aşıq yaradıcılığının aparıcı mövzularından biridir. Bu məhəbbət həyatdan qaynaqlanan, insani hiss və duyğuları əks etdirən real sevgidir. Aşıqların qoşmalarının böyük bir qismi sevdikləri və ya idealizə etdikləri gözəllərə həsr olunmuşdur. Eyni zamanda, onların yaradıcılığında dövrün ictimai-siyasi hadisələri və ideya mübarizələri də öz bədii əksini tapır (Heyət, 1990: 99).

Güney Azərbaycanın bu aşıq mühitlərində əsrlər boyu formalaşmış sənət ənənələri bu gün də öz canlılığını qoruyub saxlayır. Aşıqlar xalqın tarixi yaddaşını, milli-mənəvi dəyərlərini və estetik düşüncəsini yaşadan sənətkarlar kimi fəaliyyət göstərir, ustad-şagird münasibətləri vasitəsilə klassik repertuarın və ifaçılıq ənənələrinin davamlılığını təmin edirlər. Dastanlar, qoşmalar, gəraylılar, deyişmələr və müxtəlif saz havaları bu bölgələrdə şifahi şəkildə yaşadılaraq nəsildən-nəslə ötürülür.

Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin inkişafı Səfəvilər dövründən etibarən daha sistemli xarakter almış, sonrakı əsrlərdə isə bölgənin siyasi taleyi ilə sıx bağlı şəkildə inkişaf etmişdir. Səfəvilər dövründə türk dili dövlət və saray dili kimi geniş istifadə

olunduğundan aşıq poeziyası üçün də əlverişli mədəni mühit yaranmışdır. Xüsusilə Şah İsmayıl Xətainin poetik irsi aşıq yaradıcılığına həm ideya-məzmun, həm də poetik forma baxımından güclü təsir göstərmişdir. Xətainin qoşma və gəraylı üslubunda yazdığı nümunələr sonrakı əsrlərdə Güney Azərbaycan aşıqlarının repertuarında geniş yayılmışdır (Kafkasyalı, 2007: 63).

Güney Azərbaycan aşıq mühitinin ən mühüm xüsusiyyətlərindən biri onun canlı ifa ənənəsinə əsaslanmasıdır. Yazılı ədəbiyyatdan fərqli olaraq, aşıq yaradıcılığı auditoriya ilə birbaşa ünsiyyət şəraitində formalaşır. İfa zamanı saz musiqisi, poetik mətn, improvizasiya bacarığı və dinləyici ilə dialoq vahid sənət aktını təşkil edir. Buna görə də eyni dastanın və ya şeirin müxtəlif bölgələrdə fərqli variantlarının yaşaması təbii folklor qanunauyğunluğu kimi qiymətləndirilir.

Güney Azərbaycan aşıq mühitində folklor ənənəsinin davamlılığını təmin edən əsas amillərdən biri ustad-şagird institutudur. Bu institut yalnız peşəkar sənət öyrənmə mexanizmi deyil, həm də mənəvi-etik dəyərlərin ötürülməsi sistemidir. Gənc aşıq uzun müddət ustadın yanında qalaraq saz çalmağı, klassik hava və dastanları, şeir formalarını, məclis davranışını və improvizasiya qaydalarını öyrənir. Beləliklə, aşıqlıq yalnız texniki bacarıq deyil, həm də mədəni və mənəvi tərbiyə prosesinə çevrilir.

Məhərrəm Qasımlının qeyd etdiyi kimi, ustad-şagird ənənəsi aşıq sənətinin əsrlər boyu dəyişmədən yaşamasını təmin edən əsas sosial institutlardan biridir (Qasımlı, 1996: 95). Güney Azərbaycanda bu ənənə XX əsrin ikinci yarısında da öz əhəmiyyətini qorumuş, xüsusilə Qaradağ və Təbriz mühitində fəaliyyət göstərən ustad aşıqlar yeni ifaçı nəslinin yetişməsində mühüm rol oynamışlar. Məhz bu sistem sayəsində klassik dastan repertuarı, saz havaları və poetik ənənələr yazılı mənbələrdən deyil, canlı ifa yolu ilə nəsildən-nəslə ötürülmüşdür.

Güney Azərbaycan aşıq sənətinin digər mühüm xüsusiyyəti saz və sözün ayrılmaz vəhdətidir. Türk mədəniyyətində saz təkcə musiqi aləti deyil, həm də milli-mədəni kimliyin simvolu hesab edilir. Aşığın poetik fikri sazın müşayiəti ilə ifadə olunur və musiqi poetik mətnin emosional təsirini gücləndirir. Folklorşünasların fikrincə, sazın müşayiəti olmadan aşıq poeziyası öz funksional bütövlüyünü itirir (Pirsultanlı, 2002: 56).

Güney Azərbaycanda saz ifaçılığı bölgələr üzrə müəyyən üslub fərqləri nümayiş etdirir. Qaradağ, Təbriz və Urmiya mühitlərində istifadə olunan havaların melodik quruluşunda, ritm xüsusiyyətlərində və ifa texnikasında lokal özünəməxsusluqlar mü-

şahidə edilir. Bu müxtəliflik ümumi aşıq ənənəsinin zənginliyini göstərməklə yanaşı, hər bölgənin mədəni kimliyini də əks etdirir.

Güney Azərbaycanda ustad yanında təhsil alan gənc aşıq əvvəlcə saz çalmağın texniki xüsusiyyətlərini, daha sonra isə klassik havaları, qoşma, gəraylı, divani, təcnis və müxəmməs kimi poetik formaları mənimsəyirdi. Bundan sonra o, dastan repertuarını öyrənir, məclislərdə ustadını müşayiət edir, dinləyici ilə ünsiyyət qaydalarına yiyələnirdi. Beləliklə, aşığın formalaşması uzun illər davam edən praktik və mənəvi hazırlıq mərhələsini əhatə edirdi. Bu sistem sənətin təsadüfi deyil, ardıcıl və peşəkar şəkildə davam etdirilməsinə xidmət edirdi (Qasımlı, 2011, s. 98).

Güney Azərbaycanda sazın müqəddəs sənət aləti kimi qəbul olunması xalq arasında geniş yayılmış inanc və təsəvvürlərdə də öz əksini tapmışdır. Bir çox rəvayətlərdə saz ilahi vergi, aşıqlıq isə Tanrı tərəfindən bəxş edilən istedad kimi təqdim edilir. Bu baxımdan saz yalnız musiqi aləti deyil, həm də irfani və mənəvi məna daşıyan mədəni simvoldur.

Ustad aşıqlar həm klassik irsdən gələn qoşma, gəraylı, divani və təcnisləri, həm də özlərinin yaratdıqları poetik nümunələri müxtəlif saz havalarının müşayiəti ilə ifa edirlər. Dastan söyləyərkən də saz yalnız musiqi müşayiəti funksiyasını yerinə yetirmir, hadisələrin emosional təsirini gücləndirir, obrazların xarakterini açır və dinləyici ilə ifaçı arasında mənəvi bağ yaradır. Beləliklə, saz və sözün qarşılıqlı əlaqəsi aşıq sənətinin estetik bütövlüyünü təmin edən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir.

Güney Azərbaycan aşıq mühitində saz xalqın milli-mənəvi dəyərlərinin və mədəni kimliyinin rəmzi kimi qəbul olunur. Təsadüfi deyildir ki, aşıqların yaradıcılığında sazın adı tez-tez çəkilir, o, müxtəlif bədii epitetlər və poetik obrazlarla tərənnüm edilir. Aşıqlar sazı özlərinin sirdaşı, ilham mənbəyi, mənəvi dayağı və sənət yolunun ayrılmaz hissəsi kimi təqdim edir, ona müqəddəslik və ülvilik məzmunu qazandırırlar. Bu yanaşma Güney Azərbaycan aşıq poeziyasında sazın yalnız musiqi aləti deyil, həm də xalqın tarixi yaddaşını, milli ruhunu və əsrlər boyu formalaşmış sənət ənənəsini yaşadan mühüm mədəni simvol olduğunu göstərir.

Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığının mühüm istiqamətlərindən biri dastan ifaçılığıdır. Dastanlar xalqın tarixi yaddaşını, etik normalarını, qəhrəmanlıq idealını və estetik dünyagörüşünü özündə birləşdirən mürəkkəb folklor janrıdır. Aşıq isə bu mədəni irsin əsas daşıyıcısı və ifaçısı kimi çıxış edir.

Güney aşıq sənəti özünün yaradıçı aşıq-ustadları ilə dastançılığın qədim

ənənələrini bu gün də qorumaqdadır. Dədə Qurbani (Dirili), Aşıq Abbas (Tufarqanlı), Miskinli Məhəmməd, Xəstə Qasım (Tikmədaşlı), Dollu Mustafa, Əziz Şəhnazi (Əhər), Hüseyn Cavan (Ütü kəndi), Çəngiz Mehdipur (Xudafərin), Hüseyn Sai (Təbriz) və s. yaradıcı aşıqların ifa etdikləri ayrı-ayrı dastan və müxtəlif aşıq havaları Güney dastançılığının zəngin qaynaqları sırasındadır. "Koroğlu", "Şikari", "Aşıq Ələsgər", "Əsli və Kərəm", "Qərib və Şahsənəm", "Tahir və Zöhrə", "Hüseyn Cavan", "Tilim xan ", "Leyli və Məcnun", "Abbas və Gülgəz", "Dədə Qurbani", "Məsum və Diləfruz", "Aşıq Əli və Aşıq Rəfi", "Əli şah" və s. dastanlar bu qəbildəndir. Qeyd olunan dastanlar müxtəlif tarixi hadisə, şəxsiyyətlərin həyatı, sevgi macəraları, aşıqlar haqqında dastan-rəvayətlər əsasında yaradılmışdır. Bu silsilədə "Aşıq Ələsgər", "Koroğlu", "Əsli və Kərəm", "Aşıq Qərib", "Tahir və Zöhrə" və s. kimi dastanlar aşıq repertuarında xüsusilə geniş yayılmışdır. Müxtəlif aşıq mühitləri və ustad sənətkarların yaradıcılığında daha çox ifa olunmaqla, zaman keçdikcə müxtəlif üslublarda cilalanmış, dinləyici auditoriyasına uyğun improvizə olunmaqla çoxvariantlılıq qazanmışdır. Bir sıra aşıq dastanları isə lokal formada el sənətkarlarının yaradıcılığında işlədilmiş, məhdud bölgə aşıqlarının repertuarına daxil edilmişdir Güney Azərbaycan folklor örnəkləri, 2017: 5).

Dastan ifası zamanı aşıq yalnız mətni söyləyən şəxs deyil, həm də hadisələrin emosional yükünü musiqi, intonasiya və improvizasiya vasitəsilə dinləyiciyə çatdıran sənətkardır. Məhz buna görə eyni dastan müxtəlif aşıqların ifasında yeni poetik çalarlar qazanır. Bu xüsusiyyət folklorun kollektiv yaradıcılıq prinsipi ilə yanaşı, fərdi sənətkarlıq elementlərinin də qorunduğunu göstərir.

2. Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığında ənənə və transformasiya problemləri

Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığı türk mədəniyyətinin ən qədim və davamlı şifahi ənənələrindən biri olmaqla yanaşı, tarixi, ictimai və siyasi proseslərin təsiri altında daim yenilənən dinamik bir folklor sistemidir. Bu ənənənin əsas xüsusiyyəti yalnız keçmişi qoruyub saxlamaq deyil, eyni zamanda dəyişən sosial-mədəni mühitə uyğunlaşaraq öz funksiyalarını yenidən müəyyənləşdirməsidir. Folklorun canlı sistem kimi inkişaf etməsi haqqında irəli sürülən nəzəri yanaşmalar göstərir ki, ənənə sabit və dəyişməz hadisə deyil, zamanın tələblərinə uyğun şəkildə transformasiya olunan mədəni mexanizmdir (Bauman, 1977: 45; Hobsbawm- Ranger, 1983: 32).

Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin inkişafı regionun mürəkkəb ictimai-siyasi tarixi ilə sıx bağlıdır. XX əsr boyunca ana dilinin istifadəsinə qoyulan məhdudiyyətlər, milli-mədəni fəaliyyətlərin nəzarət altında saxlanılması və folklor mühitinin

institusional dəstəkdən məhrum qalması aşıq sənətinin inkişaf trayektoriyasına da təsir göstərmişdir. Bununla belə, bütün məhdudiyyətlərə baxmayaraq, aşıq yaradıcılığı xalq arasında öz canlılığını qorumuş, xüsusilə ailə məclislərində, toy mərasimlərində, dini-mənəvi toplantılarda və qeyri-rəsmi folklor mühitində yaşamağa davam etmişdir. Bu xüsusiyyət Güney Azərbaycan aşıq mühitinin əsas fərqləndirici cəhətlərindən biridir (Heyət, 1990: 95-108).

Ənənənin qorunması ilk növbədə ustad-şagird münasibətləri vasitəsilə həyata keçirilmişdir. Aşıq sənətində peşəkarlığın formalaşası yazılı təhsil sistemindən daha çox canlı ifaçılıq mühitində baş vermişdir. Gənc aşıqlar uzun müddət ustadların yanında yetişərək saz çalma texnikasını, repertuarı, dastan söyləmə qaydalarını, deyişmə mədəniyyətini və poetik düşüncə tərzini mənimsəmişlər. Bu sistem yalnız sənət öyrətmə mexanizmi deyil, həm də mədəni yaddaşın nəsildən-nəslə ötürülməsinin mühüm vasitəsidir. Məhz buna görə də ustad-şagird ənənəsi Güney Azərbaycanda aşıq sənətinin yaşamasını təmin edən əsas amillərdən biri hesab edilir (Qasımlı, 2007: 112-126).

Bununla yanaşı, müasir dövrdə ənənəvi mühit müəyyən transformasiya prosesləri ilə üzləşmişdir. Qloballaşma, urbanizasiya, informasiya texnologiyalarının inkişafı və kommunikasiya vasitələrinin genişlənməsi folklorun mövcudluq şəraitini dəyişdirmişdir. Əvvəllər əsasən canlı ifa şəraitində mövcud olan aşıq sənəti bu gün televiziya proqramları, internet platformaları, sosial media və rəqəmsal arxivlər vasitəsilə daha geniş auditoriyaya təqdim edilir. Bu dəyişikliklər ənənənin yayılma imkanlarını artırsa da, ifa mühitinin təbii xüsusiyyətlərinin zəifləməsi kimi problemləri də ortaya çıxarmışdır.

Transformasiya ilk növbədə repertuar səviyyəsində müşahidə olunur. Klassik qəhrəmanlıq dastanları və irfani mövzularla yanaşı, müasir dövrdə sosial problemlər, milli kimlik, miqrasiya, şəhər həyatı, vətən həsrəti və qloballaşmanın yaratdığı mənəvi dəyişikliklər də aşıq yaradıcılığının əsas mövzularına çevrilmişdir. Xüsusilə Güney Azərbaycanda milli kimliyin qorunması məsələsi aşıq poeziyasında aparıcı mövqeyə malik olmuşdur. Ana dili, tarixi yaddaş və milli birlik ideyaları şeirlərin əsas semantik qatını təşkil etmişdir. Bu baxımdan aşıq yaradıcılığı yalnız estetik hadisə deyil, həm də milli-mədəni müqavimətin ifadə vasitəsi kimi çıxış etmişdir (Heyət, 1990: 23).

Transformasiya musiqi mühitində də özünü göstərir. Beləliklə, Güney Azər-

baycan aşıq mühitində transformasiya daha çox ifa formalarında və təqdimat üsullarında özünü göstərsə də, sənətin əsas estetik prinsipləri və funksional mahiyyəti qorunub saxlanılır. Ənənəvi saz ifaçılığı müəyyən hallarda müasir musiqi alətləri ilə müşayiət olunmağa başlamış, səhnə tələbləri repertuarın və ifa üslubunun müəyyən qədər dəyişməsinə səbəb olmuşdur. Bununla belə, Güney Azərbaycan aşıqları sazın əsas funksiyasını qorumağa çalışmış, onu milli-mənəvi dəyərlərin simvolu kimi yaşatmışlar. Saz burada yalnız musiqi aləti deyil, həm də xalqın tarixi yaddaşını və mədəni kimliyini ifadə edən rəmz kimi qəbul edilir.

Digər mühüm transformasiya dastan ənənəsində müşahidə olunur. Klassik dastanların tam şəkildə ifası əvvəlki dövrlərlə müqayisədə azalmış, onların yerini daha qısa mətnlər, seçilmiş epizodlar və ya müasir mövzulu poetik nümunələr tutmağa başlamışdır. Bunun əsas səbəblərindən biri dinləyici auditoriyasının dəyişməsi və müasir həyat ritminin uzunmüddətli dastan məclislərinə əvvəlki qədər imkan yaratmamasıdır. Bununla yanaşı, dastan motivləri yeni poetik nümunələrdə və müasir aşıq yaradıcılığında yaşamaqda davam edir.

Folklorşünaslıqda qəbul edilən yanaşmaya görə, transformasiya ənənənin zəifləməsi deyil, onun yeni şəraitdə yaşamaq qabiliyyətinin göstəricisidir. D. Ben-Amos folkloru kommunikativ hadisə kimi qiymətləndirərək göstərir ki, folklor nümunələrinin mahiyyəti onların dəyişməsində deyil, sosial funksiyalarını qorumasındadır (Ben-Amos, 1971: 165). Bu nəzəri baxımdan yanaşıldıqda, Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığında müşahidə olunan dəyişikliklər də ənənənin məhv olması deyil, onun yeni tarixi şəraitdə yenidən formalaşması kimi qiymətləndirilməlidir.

Müasir dövrdə Güney Azərbaycan aşıq mühitinin qarşısında duran əsas problemlərdən biri gənc nəslin ənənəvi sənətə marağının zəifləməsi ilə bağlıdır. Kütləvi informasiya vasitələrinin təsiri, populyar musiqinin geniş yayılması və urbanizasiya prosesi nəticəsində klassik aşıq mühitinin sosial bazası müəyyən qədər daralmışdır. Bununla yanaşı, son illərdə folklor festivalları, elmi tədqiqatlar, rəqəmsal arxivləşdirmə layihələri və mədəni irsin qorunmasına yönəlmiş təşəbbüslər bu ənənənin gələcək inkişafı üçün mühüm perspektivlər yaratmışdır.

Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığı həm də Şimali Azərbaycandakı aşıq mühiti ilə qarşılıqlı əlaqə şəraitində inkişaf edir. Ortaq dastan repertuarı, poetik üslub, saz məktəbləri və ustad sənətkarların irsi ümumtürk mədəni məkanında vahid ənənənin mövcudluğunu nümayiş etdirir. Bununla yanaşı, Güney Azərbaycanın özünəməxsus

tarixi-siyasi şəraiti burada formalaşan aşıq yaradıcılığına spesifik xüsusiyyətlər qazandırmışdır. Xüsusilə milli kimlik, ana dili və mədəni yaddaş mövzuları bu mühitdə daha qabarıq şəkildə ifadə olunur.

Azərbaycan aşıq sənətinin 2009-cu ildə UNESCO-nun Bəşəriyyətin Qeyri-Maddi Mədəni İrsinin Reprezentativ Siyahısına daxil edilməsi bu sənətin beynəlxalq səviyyədə tanınmasının mühüm mərhələlərindən biri olmuşdur. Bu qərar yalnız Azərbaycan Respublikasında deyil, eyni tarixi-mədəni ənənəni bölüşən Güney Azərbaycan aşıq mühitinin də elmi və mədəni baxımdan əhəmiyyətini bir daha ön plana çıxarmışdır. Hərçənd Güney Azərbaycanda fəaliyyət göstərən aşıqlar UNESCO proqramlarına birbaşa cəlb olunmasalar da, ortaq aşıqlıq ənənəsinin qorunması və sənədləşdirilməsi baxımından bu statusun mühüm mənəvi və elmi əhəmiyyətə malik olduğu qeyd edilməlidir. Bu baxımdan Güney Azərbaycan aşıq mühitinin sistemli şəkildə öyrənilməsi, repertuarının qeydə alınması və beynəlxalq elmi dövriyyəyə daxil edilməsi qeyri-maddi mədəni irsin qorunmasının mühüm istiqamətlərindən biri hesab oluna bilər (UNESCO, 2009).

Müasir dövrdə Güney Azərbaycan aşıq sənətinin yaşadılması və geniş auditoriyaya çatdırılması istiqamətində fəaliyyət göstərən sənətkarlar arasında Çingiz Mehdipurun xüsusi yeri vardır. Onun rəhbərlik etdiyi "Dalğa" musiqi qrupu ənənəvi saz havalarının, klassik aşıq repertuarının və dastan ifaçılığı elementlərinin müasir musiqi mühitində təqdim olunmasına çalışır. Bu fəaliyyət ənənəvi ifaçılıq prinsiplərinin qorunması ilə yanaşı, gənc nəslin aşıq sənətinə marağının artırılması və milli musiqi irsinin yeni kommunikasiya vasitələri ilə təbliği baxımından da diqqətəlayiqdir.

Son dövrlərdə Güney Azərbaycan aşıq mühitində qadın ifaçıların fəaliyyətində müəyyən canlanma müşahidə olunmaqdadır. Say etibarilə çoxluq təşkil etməsələr də, onların folklor tədbirlərində, mədəni proqramlarda və müxtəlif ifa platformalarında iştirakı aşıq sənətinin sosial əhatə dairəsinin genişləndiyini göstərir. Bu tendensiya ənənəvi aşıq mühitinin yeni ictimai şəraitə uyğunlaşmasının göstəricilərindən biri kimi qiymətləndirilə bilər.

İnformasiya-kommunikasiya texnologiyalarının sürətli inkişafı Güney Azərbaycan aşıq sənətinin yayılma və təqdimat imkanlarını əhəmiyyətli dərəcədə genişləndirmişdir. Xüsusilə sosial media platformaları və video paylaşım resursları vasitəsilə aşıqların ifaları daha geniş auditoriyaya çatdırılır, klassik saz havaları və dastan nümunələri rəqəmsal mühitdə qorunaraq gələcək nəsillər üçün əlçatan

vəziyyətə gətirilir. Bununla yanaşı, ənənəvi məclis mühitinin zəifləməsi və canlı ifa ənənəsinin qismən virtual platformalarla əvəz olunması aşıq sənətinin funksional xüsusiyyətlərində yeni transformasiya meyillərinin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur.

Güney Azərbaycanda aşıq yaradıcılığının inkişafı bölgənin mədəni-siyasi şəraitindən də təsirlənmişdir. Ana dilində folklor fəaliyyətinin məhdud imkanları və institusional dəstəyin zəifliyi ənənənin inkişafına müəyyən təsir göstərsə də, aşıq sənəti daha çox qeyri-rəsmi folklor mühitində və ustad-şagird sistemi vasitəsilə yaşadılmışdır.

Nəticə etibarilə, Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığı ənənə və yeniliyin qarşılıqlı əlaqəsi əsasında inkişaf edən mürəkkəb folklor sistemidir. Burada transformasiya prosesi ənənənin zəifləməsi deyil, onun dəyişən ictimai-mədəni şəraitə uyğunlaşaraq yeni ifadə formaları qazanmasının təzahürüdür. Ustad-şagird məktəbinin qorunması, sazın milli-mədəni rəmz kimi yaşaması, klassik repertuarın yeni mövzularla zənginləşməsi və rəqəmsal mühitdə folklorun təqdim olunması Güney Azərbaycan aşıq sənətinin müasir inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirən əsas amillər kimi qiymətləndirilə bilər.

Nəticə

Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığı xalqın milli-mədəni yaddaşını yaşadan zəngin folklor hadisəsi olmaqla yanaşı, daim inkişaf edən və dövrün sosial-mədəni tələblərinə uyğun yenilənən sənət sahəsidir. Aparılan təhlillər göstərir ki, ənənəvi aşıq yaradıcılığının əsas komponentləri – saz, söz, ustad–şagird münasibətləri, dastan repertuarı və poetik sistem müasir dövrdə də öz funksionallığını qoruyub saxlayır. Bununla yanaşı, qloballaşma, urbanizasiya, informasiya texnologiyalarının inkişafı və dəyişən mədəni mühit aşıq sənətində yeni ifadə formalarının meydana çıxmasına şərait yaratmışdır

Transformasiya prosesi ənənənin inkarı deyil, onun yeni sosial şəraitə uyğunlaşmasının təbii nəticəsi kimi qiymətləndirilməlidir. Güney Azərbaycan aşıqları milli-mədəni kimliyin qorunmasında mühüm rol oynayaraq klassik irslə müasir yaradıcılıq arasında davamlı əlaqə yaradırlar. Bu baxımdan Güney Azərbaycan aşıq yaradıcılığının sistemli şəkildə öyrənilməsi, ekspedisiya materiallarının toplanması, ifaçılıq ənənələrinin sənədləşdirilməsi və yeni folklorşünaslıq metodları əsasında tədqiqi gələcək araşdırmalar üçün mühüm elmi istiqamətlərdən biridir.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

Bauman, R. (1977). Verbal Art as Performance. Prospect Heights: Waveland Press.

Ben-Amos, D. (1971). Toward a Definition of Folklore in Context. The Journal of American Folklore, 84 (331), 3–15.

Əfəndiyev, P. (1981). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Yazıçı.

Güney Azərbaycan folklor örnəkləri (2017). Bakı: Elm və təhsil, 416 s.

Heyət, C. (1990). Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.

Həkimov M. (2004). Aşıq sənətinin poetikası. Red. və ön söz müəl. A. Nəbiyev, Bakı: Səda, 609 s.

Hobsbawm, E., Ranger, T. (1983). The Invention of Tradition. Cambridge University Press.

İsmayılov, H. (2002). Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. Red.: N. Cəfərov, Bakı: Elm, 311 s.

Kafkasyalı, A. (2007). İran Türk Âşıkları Ve Millî Kimlik. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 328 s.

Qasımlı, M. (1996). Aşıq sənəti: qaynaqları, tarixi yaranışı və mühitləri. Bakı: Ozan, 260 s.

Qasımlı, M. (2007). Ozan-aşıq sənəti. Bakı: Uğur.

Pirsultanlı (Paşayev), Sədnik Paşa (2002). Ozan-aşıq sənətinin nəzəri məsələləri (saz havaları). Bakı: Ozan, 208 s.

UNESCO. (2009). The Art of Azerbaijani Ashiq. Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Paris: UNESCO.

LEXICAL-SEMANTIC ANALYSIS OF THE PERSIAN SOMATISMS *ČAŠM* AND *DIYDE* (EYE) IN ALISHER NAVOI'S KHAMSA

Feruzakhon Elshod kizi Tajikhujaeva*

Nuriddinov Nodir Nurmat u'gli**

Abstract

Somatisms are lexical units and expressions associated with parts of the human body that actively participate in shaping the linguistic worldview. The study of somatisms, first and foremost, makes it possible to gain a deeper understanding of the mentality of a people, to identify the cognitive strategies of linguistic consciousness, and to trace the interaction between the body and language. The somatic lexicon in the works of Alisher Navoi has not yet been sufficiently addressed in scholarly research. Somatic part likes eye, which represents person`s inner state, due to using somatic words we can identify their cultural origins, and compare one language with another. In many languages, the eye serves as a powerful cultural symbol associated with attention, desire, envy, and protection (e.g., the concept of the "evil eye"). In classical Eastern literature, particularly in the works of Alisher Navoi, the somatism denoting the eye acquires rich poetic and symbolic meanings, often representing longing, suffering, and emotional intensity through imagery such as tears, glances, and gaze. Thus, the somatism eye functions as a complex semantic and cultural unit that reflects both perceptual and emotional dimensions of human experience.

Keywords: somatism; eye; Khamsa; Alisher Navoi; lexical-semantic analysis.

* Second-Year Doctoral Student, High School of Iranian and Afghan Studies, Tashkent State University of Oriental Studies, Tashkent, The Republic of Uzbekistan, feruzakhan2012@yahoo.com

** PhD, Associate Professor Tashkent State University of Oriental Studies, Tashkent, The Republic of Uzbekistan

Purpose: The article seeks to reveal the similarities and differences in the usage of *čašm* and *diyde*, thereby contributing to a deeper understanding of somatic vocabulary in classical Persian-Turkic literary tradition.

Methods: Lexical-semantic, contextual and comparative analysis.

Findings: It should be noted that the Persian somatism čašm is a polysemous word. As Dehkhudo notes, this somatism has the following meanings: 1) "eye" (a part of the human or animal body); 2) "corner"; 3) "sight"; 4) "perception"; 5) "opening"; 6) "source"; 7) "center"; 8) "honor, respect"; 9) the interjection "yes". These meanings can be determined from the context. However, the explanatory dictionary of Alisher Navoi's works lists only the meaning "eye" for the somatic term čašm.

In the "Khamsa," čašm appears in its nominative form once. Let us examine it within a verse:

It should be noted that the Persian somatism čašm is a polysemous word. As Dehkhudo notes, this somatism has the following meanings: 1) "eye" (a part of the human or animal body); 2) "cornea"; 3) "sight"; 4) "perception"; 5) "opening"; 6) "source"; 7) "center"; 8) "honor, respect"; 9) the interjection "yes*." These meanings can be determined from the context. However, the explanatory dictionary of Alisher Navoi's works lists only the meaning "eye" for the somatic term *čašm*[**].

In the "Khamsa," *čašm* appears in its nominative form once. Let us examine it within a verse:

Deŋiz barča «āmīn» dil u ĵān bilā,

Du'ā qildik ul čašmi giryān bilā. (СИК 89/225)[***]

«You all say 'Amen' with heart and soul,

And we prayed with tearful eyes»[****].

The somatism *čašm* in the given verse is used with the meaning "eye." However, it should be noted that Navoi used it with the word *giryān* to form the free,

* Dekhxoda A. Loghatnome [Dictionary]. 1-14 volumes. Tehran, 1993-1994. Vol. 2. p. 8152.
** Alisher Navoiy asarlari tilining izohli lug'ati [The Explanatory Vocabulary of Alisher Navoi's Works Language],1-4volumes. Tashkent, "Fan" Publ., 1983-1985. Vol.1. p. 457.
*** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning "Saadi Iskandari" dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem "Saadi Iskandari" by Alisher Navoi]. Tashkent, "Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi" Publ., 2012.
**** The literal translation of this and the following verses was carried out by the researcher.

izafet-based phrase *čašmi giryān*[*], which means "tearful eyes." This phrase does not appear in classical explanatory dictionaries of the Persian and Tajik languages. This suggests that the poet himself coined the aforementioned phrase. Furthermore, this somatism appears three times in a figurative sense. For example:

The noun *čašm* in the verse cited is used to mean "eye." However, it should be noted that Navoi combined it with the word *giryān* to form the free, izafet-style(idiomatic expression) phrase *čašmi giryān*, which means "tearful eyes." This phrase does not appear in classical explanatory dictionaries of the Persian and Tajik languages. This suggests that the poet himself coined the phrase.

Furthermore, this somatism appears three times in a figurative sense. For example:

A'ādi xavfidin ḥāṣil farāġi,

Bolub a'dāsiniŋ čašm-u čarāġi. (ФШК 44/95)[**]

«Having rid himself of fear of his enemies,

He became respected by his enemies

In this verse, the somatism čašm functions figuratively due to the semantic field of the phrase *čašm-u čarāġ*, which has several meanings in the Persian dictionary. *čašm-u čerāq* provides the following meanings: 1) "sharpness of sight"; 2) "beloved"; 3) "respected[***]." The aforementioned phrase was not found in the explanatory dictionary of Alisher Navoi's works edited by E. Fozilov. It should be noted that čašm-u čarāġ was used by the author twice in the work "Khamsā" in the sense of "respected."

In the following verse, the somatic element čašm within the phraseological unit takes on a different meaning: In the following example, the word "somatism" takes on a different meaning when used as part of an idiom:

Yā qatl qilurġa keldi xašmiŋ,

Pāzahrdin oldi zahr čašmiŋ? (ЛМК 32/57)[****]

* Alisher Navoiy asarlari tilining izohli lug'ati [The Explanatory Vocabulary of Alisher Navoi's Works Language],1-4volumes. Tashkent, "Fan" Publ., 1983-1985. Vol.1. p. 457.

** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning "Farhod va Shirin" dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem "Farhod and Shirin" by Alisher Navoi]. Tashkent, "Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi" Publ., 2012. 398 p. [In Uzbek]

*** Dekhxoda A. Loghatnome [Dictionary]. 1-14 volumes. Tehran, 1993-1994. Vol. 6. p. 1377.

**** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning "Layli va majnun" dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem "Leyli and mejnun" by Alisher Navoi]. Tashkent, "Fan va tex-

“Your anger decided to execute,

Your evil eye perished from the antidote”

In the example given, the somatic term *čašm*, together with the word zahr, takes on a different metaphorical meaning, i.e., *zahr čašm* “evil eye*.” This idiomatic expression has the same meaning in the Persian explanatory dictionary, as well as in the explanatory dictionary edited by E. Fozilov**.

During our research, we observed another somatism that denotes “eye”—*diyda*.

The somatism دیده diyde in Dehkhoda’s dictionary has several meanings: 1) “eye”; 2) “gaze”; 3) “opening”; 4) “loop,” “ring.” ***In Navoi’s dictionary, however, this lexeme has only one meaning: “eye”****.

We have identified instances of the somatism diyda being used to mean “eye” in the work “Khamsa.” For example:

Va gar qilsā ham z̲avq tāpmās edi,

Damē lahvdin diyda yānmās edi. (СИК 41/13)*****

“No matter what he did, he found no joy;

Even amid the merriment,his eyes did not sparkle with light.”

First and foremost, it should be noted that in this verse, Navoi uses the somatic term “*diyda*” in its denotative sense—that is, through the protagonist’s eyes, he describes his inner state.

Let’s look at another example:

Yuzumdin diydai giryāni maḥrūm,

Viṣālimdin balākaš ĵāni maḥrūm. (ФШК 37/41)******

nologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 492 p. [In Uzbek]

* Dekhxoda A. Loghatnome [Dictionary]. 1-14 volumes. Tehran, 1993-1994. Vol. 9. p. 13030.

** Alisher Navoiy asarlari tilining izohli lug‘ati [The Explanatory Vocabulary of Alisher Navoi’s Works Language],1-4volumes. Tashkent, “Fan” Publ., 1983-1985. Vol.1. p. 457.

*** Dekhxoda A. Loghatnome [Dictionary]. 1-14 volumes. Tehran, 1993-1994. Vol. 8. p. 14347.

**** Alisher Navoiy asarlari tilining izohli lug‘ati [The Explanatory Vocabulary of Alisher Navoi’s Works Language],1-4volumes. Tashkent, “Fan” Publ., 1983-1985. Vol.1. p. 484.

***** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Saadi Iskandariy” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Saadi Iskandari” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 832 p. [In Uzbek]

****** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Farhod va Shirin”

“My face is bereft of weeping eyes;

My suffering soul is bereft of my presence.”

In this verse, the somatic term *diyda* appears as part of the free isafet phrase *diydai giryāni*[*] (“weeping eyes”). However, this phrase, as well as *čašmi giryān*, which is a synonym for *diydai giryāni*, was not found in the Dehkhoda dictionary. It should be noted that Navoi used phrases with the same meaning to achieve a rhyming pattern.

Above, we examined two instances from Alisher Navoi’s work “The Khamsa” where the somatic term *diyda* means “eye.”

However, within fixed phrases, this somatic term takes on a figurative meaning, as analyzed in the following examples:

Ul ṭarafdin kanīzaki čīnīy,

Qān tolub diydayi ĵahānbīni (CCK 27/440)[**]

“From that side came a Chinese maidservant.

Her all-seeing eyes filled with blood”

Here, the author uses the idiom diydayi ĵahānbīn, which means “all-seeing” and “all-knowing.” This idiom was not found in Persian; instead, there is the idiomatic expression چشم جهانبین češm-e jahānbin, meaning “all-seeing.” From this, we can conclude that Navoi freely substituted synonymous somatisms even within idioms.

Here is another example of the use of the somatism *diyda* within an idiom:

Deb ču ačib **didayi ’ibratni** keŋ,

Bār ila yoq, bāri yu yōqīni teŋ. (XAK 62/120)[***]

---

dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Farhod and Shirin” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 398 p. [In Uzbek]

* Алишер Навоий асарлари тилининг изоҳли луғати. Т.1. – Тошкент: Фан, 1983. – Б. 485.,[Explanatory Dictionary of the Language of Alisher Navoi›s Works. Vol. 1. – Tashkent: Fan, 1983. – P. 485.], Фарҳанги тафсирии забони тоҷикӣ. Зери таҳрири С. Назарзода, А. Сангинов, С. Каримов, М.Ҳ. Султон. Иборат аз 2 ҷилд. Ҷилди 1. Нашри дувум. – Душанбе, 2010. – С. 461− 462.[Explanatory Dictionary of the Tajik Language. Edited by S. Nazarmzoda, A. Sanginov, S. Karimov, M.H. Sulton. In 2 volumes. Volume 1. Second edition. – Dushanbe, 2010. – P. 461–462.]

** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Sabai sayyor” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Sabai sayyor” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 584 p. [In Uzbek]

*** Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Hayrat ul-abror” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Khayrat ul-abror” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 608 p. [In Uzbek]

"With **eyes wide** open to the lessons of life,

Being and non-being became one."

In the verse under consideration, the author, through the idiomatic expression *diyda 'ibrat*, reveals a symbolic meaning: that is, a person attains the truth and becomes indifferent to the essence of life. We found two examples of the use of the somatism *diyda* within idiomatic expressions, where they lose their nominative meaning.

Conclusion:

It should be noted that in Alisher Navoi's work "Khamsah," the somatism that actualizes the semantics of "eye" is represented by two Persian lexemes: *čašm* and *diyda*. Due to semantic and comparative methods, we could find out that somatic words *čašm* and *diyda* have the similar meaning in both languages, however, there are some differences between them in terms of figurative meaning. So in persian language there are more meanings in both somatic lexems rather than in the language of Alisher Navoi`s. In our investigation, it was found out that there were 4 times of usage persian somatic lexems *čašm* and *diyda* in all poems of Khamsa of Alisher Navoi. However, there were other words which represent *eye* like *ko`z, ayn*, but there were not studied because of the fact they were derived from other languages.

Bibliography:

Alisher Navoiy asarlari tilining izohli lug‘ati [The Explanatory Vocabulary of Alisher Navoi’s Works Language],1-4volumes. Tashkent, “Fan” Publ., 1983-1985. Vol.1 – 1983. – 485 p. Vol.3– 1984. – 457p. [In Uzbek]

Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Hayrat ul-abror” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Khayrat ul-abror” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 608 p. [In Uzbek]

Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Layli va majnun” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Leyli and mejnun” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 492 p. [In Uzbek]

Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Sabai sayyor” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Sabai sayyor” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 584 p. [In Uzbek]

Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Farhod va Shirin” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Farhod and Shirin” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 398 p. [In Uzbek]

Quronbekov A., Imomnazarov M., Mannonov A. va b. Alisher Navoiyning “Saadi Iskandariy” dostoni konkordansi [The Concordance of the Poem “Saadi Iskandari” by Alisher Navoi]. Tashkent, “Fan va texnologiyalar markazining bosmaxonasi” Publ., 2012. 832 p. [In Uzbek]

Dekhxoda A. Loghatnome [Dictionary]. 1-14 volumes. Tehran, 1993-1994. Vol.6 – 1993. – 8152p. Vol.9 – 1993. – 13030p. Vol.8 – 1993. – 1377p. Vol.5– 1994. – 7924p. In Persian]


GENÇ AKADEMİSYENLER BİRLİĞİ
2017