

İSTANBUL
2024

Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması II

Nimet YILDIRIM, Veyis DEĞİRMENÇAY, Cemile ALTINYILDIZ, Asuman GÖKHAN,
Yasemin YAYLALI, Şenay KAYGİN, Hüsna KOTAN, Zennube ŞAHİN YILMAZ, Şeyda Arısoy, Deniz ERÇAVUŞ,
Halime SEZER, Büşra ÖZCAN, Esra, YALÇINTAŞ, Sümeyye GÜNER

Yayın No: 262

<i>Yayın Yönetmeni</i>	İbrahim Palalı
<i>Kapak Tasarım</i>	Salih Satı
<i>Mizanj/Dizgi</i>	Hünkar
<i>ISBN</i>	978-625-6683-23-5
<i>Yayıncı ve Matbaa Sertifika No</i>	52653
<i>Baskı Tarihi</i>	1. Baskı: Aralık 2024
<i>Baskı ve Cilt</i>	HÜNKÂR ORGANİZASYON Balabanağa Mh. Büyük Reşitpaşa Cd. Doğruman İş Merkezi No: 6 Büro: 102 Fatih/İstanbul



İrtibat: Balabanağa Mh. Büyük Reşitpaşa Cd. Doğruman İş
Merkezi No: 6 Büro: 102 Fatih/İSTANBUL
Tel: 0212 520 72 69 | e-mail: atiyayinlari@gmail.com
www.atikitabevi.com - www.atiyayinlari.com

Bu kitabın yayın hakkı, yazarıyla yapılan sözleşme gereği Atı Yayınları'na aittir. Kitabın hukuki sorumluluğu yazarına aittir, Kitapta yer alan fikir ve önermeler yayınevine yasal bir sorumluluk doğurmaz. Kaynak gösterilmeden kitaptan alıntı yapılamaz. Yayınevinin yazılı izni olmadan radyo ve televizyona uyarlanamaz. Oyun, CD ya da manyetik bant haline getirilemez, fotokopi ya da herhangi bir yöntemle çoğaltılamaz.

DOĞU-BATI SENTEZİNDE DİL & EDEBİYAT PANORAMASI II

Editör
Doç. Dr. Berna KARAGÖZOĞLU



İÇİNDEKİLER



Önsöz	7
Genceli Nizamî, Mahzenü'l-Esrâr Nimet YILDIRIM	9
Farsça “Ârzûst” Redifli Şiirler Veyis DEĞİRMENÇAY	23
Bayan Holle’ye Yapılan Büyülü Yolculuk Cemile AKYILDIZ	109
Resmî Şiire Dönüştüren Şair: Sohrâb Sepehrî Asuman GÖKHAN	125
Golî Terakkî’nin “Banu Hanım” Hikâyesinin Karakter Çözümlemesi Bağlamında Okunması Yasemin YAYLALI	139
Franz Kafka’nın “Dönüşüm” Romanında Aile İçi Dinamikler: Duygusal Manipölasyon ve Psikolojik Şiddet Şenay KAYĞIN	161
Anadolu Ağzlarında Eril Adlandırmalar Hüsna KOTAN	181
Üç Kadın Yazar ve Yapıtlarında Kız Çocukları Profili Zennube ŞAHİN YILMAZ	205
Sa’dî Şirâzî’nin Gazellerinde Lafzi ve Manevi Sanatlar Şeyda ARISOY - Veyis DEĞİRMENÇAY	223
Senâî-yi Gaznevî’nin Gazellerinde İlahi Aşkın Tezahürleri Deniz ERÇAVUŞ	275

Anımsama Edebiyatı Örneğinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Aile Fotoğrafları: Hans Ulrich Treichel “Kaybolan” Şenay KAYĞIN	307
Golî Terakkî’nin “Nar Hanım ve Oğulları” Adlı Hikâyesinde Kimlik ve Aidiyet Olgusu Üzerine Bir Değerlendirme Yasemin YAYLALI	323
Wolfdietrich Schnurre: Auf Der Flucht - Bir Aile Trajedisi Zennube ŞAHİN YILMAZ	343
Cihân Melik Hâtun’un Dîvân’ında Vezin Türleri Halime SEZER.....	355
Hâcû-yi Kirmanî’nin Gazellerinde Geçen Aşk Kahramanları Büşra Nur KICIROĞLU	371
Celâl Âl-i Ahmed’in Zen-i Ziyâdî Adlı Hikâye Kitabında Toplumsal Eleştiri Esra YALÇINTAŞ	379
Adnî Receb Dede ve Hâfız-ı Şîrâzî’ye Tahmisleri Sümeyye GÜNER.....	405

ÖNSÖZ



Dil sonradan öğrenilen bir iletişim aracı olduğu gibi duygu, düşünce ve isteklerin özgürce aktarılma biçimi olarak bilinmektedir. Yazar ve şairler dili kullanarak duygu ve düşüncelerini kendi örf, gelenek ve inançları doğrultusunda kaleme alarak yapıtlar ortaya koymuşlardır. Mutluluğun, hüznün, öfkenin isyanın, kabulün, şükrün ve daha nice temaların barındırıldığı eserler, dünyaca tanınmış simalar tarafından edebiyat camiasına kazandırılmıştır.

Çalışmamızda Doğu ve Batı edebiyatının bilinen şahsiyetlerinin eserleri, saygıdeğer hocalarımız ve araştırmacılar tarafından ele alınmak suretiyle incelenerek bir çatı altında toplanmıştı. 10 bölümden oluşan çalışmamızda yer alan her bir bölüm alanının uzmanları tarafından yeni kaynaklar kullanılarak ortaya çıkarılmıştır.

Eserde yer alan metinlerdeki yazım dili, dipnot ve kaynakçalar mümkün olduğu kadar birbirleriyle aynı düzen içerisinde verilmeye çalışılmıştır. Diğer taraftan yazarların özgünlüğünü korumak adına müelliflerin belirlediği akışı bozmayan farklılıklar hoş görülmüştür.

Dil & Edebiyat Panoraması II- başlıklı kitabımızın yayınlanma aşamasında bizden emek ve desteklerini esirgemeyen sayın yazarlarımız; Prof. Dr. Nîmet YILDIRIM “Genceli Nizâmî: Mahzenü'l-Esrâr”, Prof. Dr. Ve-yis DEĞİRMENÇAY “Farsça “Arzust” Redifli Şiirler”, Prof. Dr. Cemile AKYILDIZ “Bayan Holle’ye Yapılan Büyülü Yolculuk”, Doç. Dr. Asuman GÖKHAN “Resmi Şiire Dönüştüren Şair: Sohrab Sepehrî”, Doç. Dr. Yasemin YAYLALI “Golî Terakkî’nin “Banu Hanım” Hikâyesinin

Karakter Çözümlemesi Bağlamında Okunması”, Doç.Dr. Şenay KAYĞIN “Franz Kafka’nın “Dönüşüm” Romanında Aile İçi Dinamikler: Duygusal Manipülasyon ve Psikolojik Şiddet”, Doç.Dr. Hüsna KOTAN “Ağızlarında Eril Adlandırmalar”, Doç.Dr. Zennube ŞAHİN YILMAZ “Üç Kadın Yazar ve Yapıtlarında Kız Çocukları Profili”, Dr. Şeyda ARISOY “Sa’dî Şîrâzî’nin Gazellerinde Lafzi ve Manevi Sanatlar”, Dr. Deniz ERÇAVUŞ “Senâî-yi Gaznevî’nin Gazellerinde İlahi Aşkın Tezahürleri”, Doç.Dr. Şenay KAYĞIN “Anımsama Edebiyatı Örneğinde Bellek Taşıyıcısı Olarak Aile Fotoğrafları: Hans Ulrich Treichel “Kaybolan”, Doç.Dr. Yasemin YAYLALI “Golî Terakkî’nin “Nar Hanım ve Oğulları” Adlı Hikâyesinde Kimlik ve Aidiyet Olgusu Üzerine Bir Değerlendirme”, Doç.Dr. Zennube ŞAHİN YILMAZ “Wolfdietrich Schnurre: Auf Der Flucht- Bir Aile Tragedisi”, Halime SEZER “Melik Hâtun’un Dîvân’ında Vezin Türleri”, Büşra ÖZCAN “Hâcû-yi Kirmani’nin Gazellerinde Geçen Aşk Kahramanları”, Esra YALÇINTAŞ “Celâl Âl-i Ahmed’in Zen-i Ziyâdî Adlı Hikâye Kitabında Toplumsal Eleştiri”, Sümeyye GÜNER “Adnî Receb Dede ve Hâfız-ı Şîrâzî’ye Tahmisleri” isimli çalışmalarıyla katkıda bulunmuşlardır. Yazarlarımıza ve Âtî Yayınlarına teşekkürlerimi sunarım.

Doç.Dr. Berna KARAGÖZOĞLU
08.12.2024

GENCELİ NİZAMÎ, MAHZENÜ'L-ESRÂR

Nimet YILDIRIM*

Türk dünyasının en parlak simalarından bilge, sûfî ve dâhî şair Genceli Nizamî, hem lirik şiirde hem de mistik ve kahramanlık şiirlerinde tam anlamıyla üstün bir yetenek, yaşadığı çağdan günümüze dek eserleriyle hep doruklarda yer almış eşsiz bir dehâdır. Şeyh Nizamî, Azerbaycan ve Türk edebiyatlarında, Farsça yazılmış edebiyatta bundan da öte bu sınırları aşarak dünya edebiyatlarında özgün ve müstesna bir yere sahip, özellikle “hamse” türünde en yüce makama erişmiş ulu bir bilge şairdir. Onun beşli mesnevilerindeki şairliğine, söz sanatlarındaki başarılarına, ifade tarzına, sözünün ve ifadelerinin gücüne erişen kimse olmamıştır. Başta Azerbaycan, Anadolu, İran, Hindistan olmak üzere çok geniş coğrafyalarda bu büyük söz ustasının eserleri elden ele dolaşmış, geniş kitlelerce okunmuş ve büyük şairler tarafından örnek alınarak aynı ya da benzeri konularda eserlerine çok sayıda nazireler yazılmıştır.

Nizamî, bütün edebiyat otoritelerinin görüş birliğiyle mesnevi yazar şairlerin öncüsü, romantik aşk, kahramanlık anlatıları ve tasavvuf konulu eser dallarında şairlerin en önde gelenidir. Nizamî'nin kendisinden sonra Farsça yazar şairler ile genel olarak Doğu edebiyat dünyası başta olmak üzere edebiyat ve şiir üzerindeki etkileri son derece derin olmuştur. Özellikle romantik aşk konulu

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü; Prof. Dr., Atatürk University Journal of Faculty of Letters, Department of Language and Literature, nyildirim.tirgil@aybu.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8987-1173>

mesnevilerindeki özgün, üstün ve eşsiz özelliklerinden dolayı onu geride bırakacak birisi bir yana, onunla boy ölçüşebilecek hiçbir yetenek görülmemiştir.

Böylesine engin ve eşsiz eserler ortaya koyan Nizamî, Anadolu'da da çok sevilmeekte, en önde gelen söz ustalarından biri olarak bilinmektedir. Şairliğinin yanı sıra son derece sakıngan bir zahit olarak da bilinen Nizamî, hurafelerden, asılsız ve uydurma dinsel değerlerden, taassuptan uzak, özgür bir kişilik; bencillikten, gösterişten hoşlanmayan, belagati en üst düzeyde, şiiri her kesim tarafından sevilen bir şairdir.

Nizamî, “Şeyh Nizamî” diye de bilinip kendisi ve çevresinde oluşturduğu erdem ve aşk şehrinde bir derviş gibi son derece sakıngan bir kişilik olarak yaşasa da, şairlik onun hamurunda var olan, yaratılışından getirdiği Tanrı vergisi eşsiz, benzersiz ve üstün bir özelliğidir. Şairlik o çağlarda son derece yaygındır; şiir, geniş çevrelerce ilgi görmekte; şairlere de alabildiğine büyük ilgi ve içten bir saygı duyulmaktadır. Bu yüzden Nizamî öğrenimini tamamlar tamamlamaz yazmak için kalemi eline aldığı anda ölçülü sözler ve şiirler yazmaya başlayarak kendi şiir yapısının temellerini attı. Bu yetisi her geçen gün gelişti, öylesine yüce ve erişilmez makamlara erişti ki, zamanın hükümdarları Nizamî'yi çok değerli bir kişi olarak görüyor, saygınlığına yaraşır saygı ve ilgiyi gösteriyor, bunu da hükümdarlığın bir gereği olarak görüyorlardı (Numanî, 1335 hş, II, 228).

Onun böylesine ulu bir kişiliği ve usta şairliğini fark edip kendisine saygılarını sunan ilk hükümdar Behram Şah'tır. Nizamî kırk yaşlarına yaklaştığında *Mabzenü'l-Esrâr*'ını 575/1185 yılında onun adına yazmış, o edebiyat dostu hükümdar da kendisine beş bin eşrefi ve çok değerli hediyelerle yüklü bir deve kervanı hediye etmiştir.

Kızıl Arslan ile görüşmeye gitmesi dışında başka bir seyahate çıkmamış, Erzincan hükümdarı Fahreddin Behramşah Mengücek'in daveti üzerine onun sarayına gitmek istemiş, ancak güvenlik sorunu nedeniyle bu seferini gerçekleştirememiştir. Ancak *Mabzenü'l-Esrâr*'ını onun adına tamamlayarak kendisine göndermiştir (Nefisî, 1363 hş., s. 10)

Hem lirik şiirde ve hem de kahramanlık şiirlerinde tam anlamıyla üstad kabul edilen Nizamî, Anadolu'da da çok sevilen, rakipsiz romantik, sûfi ve bilge bir şair, belagat ve fesahat açısından en önde gelen söz ustalarından biridir. Son

derece sakıngan bir zahit olarak bilinen Nizamî, hurafelerden, asılsız ve uydurma dinsel değerlerden, taassuptan uzak, özgür bir kişilik; bencillikten, gösterişten hoşlanmayan, belagati en üst düzeyde, şiiri her kesim tarafından sevilen bir şairdir. Farsça şiir yazmış hiçbir şairle karşılaştırılamayacak kadar farklı ve büyük bir bilgedir (Browne, 1373 hş., s. 94-95; Resulzade, 2011, s. 83.)

Mahzenü'l-Esrâr

Nizamî'nin beş mesnevisinden ilki *Mahzenü'l-Esrâr*, Sanaî-yi Gaznevî'nin *Hadîka*'sı tarzında, daha yenilikçi bir formatta, daha güçlü ve daha şairane bir dilde kaleme alınmış; ince düşünceler, örneklemeler, mecazlar, ustaca betimlemelerle dolu tasavvufi-felsefi bir eserdir.

Mahzenü'l-Esrâr 2.260 beyit olarak 570-572/1174-1176 yıllarında Anadolu Selçuklu Devleti'nin Kılıç Arslan'a bağlı Erzincan hükümdarı Fahreddin Behram Şah adına kaleme alınmıştır. İbn Bibî'nin aktardığına göre Fahreddin Behramşah, bu değerli hediye karşılığında Nizamî'ye beş bin dinar ve beş deve hediye etmiştir. Şair *Mahzenü'l-Esrâr*'ı yazarken kırk yaşının üzerindedir. Eser Farsça yazılmış mesnevilerin temel metinlerden ve en önemlilerinden biridir. Vaazlar, hikmet dolu sözler yanında öğütlere de yer veren *Mahzenü'l-Esrâr* didaktik ve öğüt içerikli bölümlerden oluşur. Nizamî'nin diğer eserlerinden oldukça farklı ve bütünüyle tasavvuf konulu bir manzumudur (Terbiyet, 1377 hş., s. 546; Safâ, 1371 hş., II, 701-702)

Yüksek şairlik yetenekleri yanında derin düşünce dünyasının etkisi, ilerlemiş yaşının yönlendirmesi ve diğer etkenler; bilim, hikmet ve tarih gibi alanlarda araştırmalarla uğraşan Nizamî'ye, eski savaş günlerini düşünecek ve onları yeniden canlandırıp dizelerine aktaracak fırsatı vermiyordu. Öte yandan o zamanlar İskender ile neredeyse aynı yoğunlukta ün kazanmış olan ve çoğu kez onunla birlikte anılan Zülkarneyn'in ünü de *Kur'ân-ı Kerîm*'in işareti de gönlü ilahi, kutsal vahyin ya da ilhamın indiği yer olarak belirtilen doğu ile batının bu ünlü kişiliğine saygı duymaya ve ilgi göstermeğe zorlamaktaydı. Nizamî'nin ünlü bir diğer eseri *Mahzenü'l-Esrâr*'ı kaleme almaya başladığı günlerde zühd ile sûfilîğe olan derin ve yoğun ilgisi, *İskendernâme*'yi yazmaya başladığı günlerde de aynı

şekilde ve hiç eksilmeden onun dünyasında varlığını sürdürmekteydi (Zer-rînkûb, 1380 hş., s. 188).

“Nizamî’nin *İskendernâme*’sinin birinci bölümü *Şerefnâme*’nin son kısımlarındaki İskender, Aristo ve Sokrat ile ilgili hikâyeler tasavvuf şiirinin temelleridir. Aynı şekilde şairin *Mahzenü’l-Esrâr* adlı mesnevisi de, Gazneli Senaî ile başlayan tasavvuftaki vahdet temasını doruklara taşımış bir eser olarak tasavvuf tarihindeki yerini almıştır. Söz konusu eserlerle birlikte iki ayrı tür şiir artık ayrılma imkânları olamayacak bir şekilde bir tek kulvarda birleşmiş; bir kısmı tasavvufi ve bir diğer kısmı da vaaz ve öğüt türü çok sayıda didaktik ya da öğüt içerikli önemli eserin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.” (Ethé, 2536 şş., s. 154).

Nizamî’nin *Mahzenü’l-Esrâr*’ına yüzlerce nazire yazılmış, ancak bu nazirelerden hiç birisi onun derecesine erişememiştir. Emir Hüsrev-i Dihlevî’nin *Matlau’l-Envâr*’ı, Derviş Eşref-i Merağî’nin *Menbecü’l-Ebrâr*’ı, Haşimî-yi Kirmanî’nin *Maşharü’l-Âsâr*’ı, Orfî-yi Şirazî’nin *Mecmau’l-Ebkâr*’ı, Kâsım-i Esirî’nin *Riyâzu’l-Envâr*’ı, Mollâ Şeydâ’nın *Devlet-i Bîdâr*’ı bunlardan sadece birkaçıdır. Metni alabildiğine zor anlaşılır olmasından dolayı *Mahzenü’l-Esrâr* için birçok büyük şair ve edebiyat otoritesi tarafından açıklamalar ve şerhler de yazılmıştır (Muhammed Ali Terbiyet, 1377 hş., s. 546-47).

İlk kez kendisinin kullandığı sözcükler, tamlamalar, mazmunlar, terimler ve şiir konuları onun bütün bu alanlarda bir öncü, bir mucit olarak bilinmesini sağlamıştır. Özellikle beşli mesnevileri yazıldığından bu yana bu alanda eser veren bütün şairlere örnek olmuştur. Büyük şairler onun şairliğini, tarzını örnek almış ve onu izlemişler, *Beş Mesnevi*’sini taklit ederek eserlerini yazmışlardır. Bir diğer açıdan bakıldığında bir mesnevide, *Mahzenü’l-Esrâr*’ında beş ayrı naat yazan ilk şairdir. En önemli özellikleri arasında, hikmet ve felsefe konularını manzum olarak anlatan; kaside türü şiirleri övgü, abartı ve anlamsız yüceltmelerden arındıran ilk şair olması da yer almaktadır.

Nizamî de Firdevsî ve Sa’dî gibi dünya edebiyatlarının büyük söz ustaları kategorisinde özgün yerini almış, o da yeni ve özgün tarzını oluşturmuş büyük bir yetenektir. Destan yazımcılığı Nizamî ile başlamamış olsa da VI/XII. yüzyılın sonuna kadar dramatik şiir tarzını doruklarına erdiren tek şair

yine odur. Nizamî ilk kez kendisinin oluşturduğu, seçerek şiirlerinde kullandığı özgün yeni sözcükler, tamlamalar ve terimler; oldukça beğenilen yeni anlamlar, mazmunlar, hayal gücü, betimlemelerdeki olağanüstü dikkati ve titizliği; doğa, insan ve diğer varlıklarla ilgili betimlemelerindeki üstün başarısı, doğal ve başarılı teşbih, istiare ve söz sanatlarıyla kendisinden sonra hiç kimsenin varamayacağı doruklara erişmiş, benzersiz bir dâhidir (Safâ, 1371 hş., II, 807-808).

Yeni anlamlar ve mazmunlar yaratmak amacıyla kurmuş olduğu derin ve aşırı hayallerde, yeni oluşturduğu mazmun ve terkiplerde sözcüklerle ustaca oynaması, okuyucularının söz konusu sözcük, tamlama ve mazmunları anlamada biraz uğraşmasına, düşünmesine neden olmaktadır. Nizamî eserlerinde çağın diğer yazarları ve şairlerinin de yaygın tarzı olarak; bilimsel terimlere, yoğun Arapça kelime ve tamlamalara, felsefi düşüncelere, akımlara, temel bilimlere ait birtakım terimlere de önemli ölçüde yer vermiştir. Bu yüzden de onun eserleri bilimler ansiklopedisi olarak değerlendirilmekte, bazı bölümleri ise açıklama ve şerh olmadan zor anlaşılmaktadır. Ancak eserlerinde kullandığı dil ve derin anlamlı ifadeler, son dereceengin bilgiler ve yer yer anlaşılması zor ifadeler, akıcılığı, inceliği ve bilgeliği sebebiyle okuyucunun gözüne pek de gelmemektedir (Safâ, 1371 hş., II, 808).

Nizamî'nin işte bu ve diğer yetenekleri, ustalığı ve sanatkârlığı, bütün eserlerinin diğer ünlü şairler tarafından taklit edilmesini ve örnek alınmasını sağladı. Türk dünyasında, İran'da, Hindistan'da ve diğer birçok coğrafyada onun tarzını takip eden ünlü şairler oldu. VII./XIII. yüzyıldan itibaren Nizamî'nin şiirleri taklit edilmeye başlandı, Farsça yazılan edebiyatın bütün alanlarında ve yaygın olduğu coğrafyalarda bu yakından izlenme devam etti. Nizamî'yi taklit ederek onun yarattığı özgün hamse tarzında ilk eser veren şair Emir Hüsrev Dihlevî'dir. Onun ardından Hacû-yi Kirmanî, Abdurrahmân-i Camî, Hâtif, Kasımî, Vahşî, Orfî, Mektebî, Feyzî-yi Feyyazî, Eşref-i Merağî, Azer-i Bîgdilî bazı mesnevilerinde Nizamî'yi örnek alarak onun tarzında hamse yazmışlardır (Safâ, 1371 hş., II, 808-809).

Nizamî'den önce de bu kapsamda kaside yazan, bu konuları işleyen Gazneli Senâî gibi başka şairler olsa da, özellikle *Mahzenü'l-Esrâr*'ındaki felsefe,

hikmet ve tasavvuf konulu düşünce ve ifadelerinde Gazneli Senaî'yi örnek almış olsa da Şiblî-yi Numanî hikmet ve felsefe konulu şiirleri dorukta olduğu için Nizamî'yi bu övgü dolu sözlerle anmıştır. Klasik dönem şairleri, yazarları ve bilgelerinden Nizamî'den söz eden herkes onu en güzel sözlerle övmüştür (Safâ, 1371 hş., II, 808). Emîr Hüsrev bu konuda şöyle der:

هنر پرور گنجه گویای پیش
که گنج هنر داشت ز اندازه بیش
نظر چون براین جام صہبا گماشت
ستد صافی و درد بر ما گذاشت

Genceli sanatkâr, bizden öncelerin şairinin
Dillere yazılara sığmayacak söz hazineleri vardı

Görünce o bilge kırmızı şarapla dolu kadehi
Yudumladı katıksız şarabı da bize tortusu kaldı
(Emir Hüsrev-i Dihlevî, Âyine-yi Sikenderî, Bölüm: 2).

Diğer birçok söz ustası da Nizamî'yi benzeri üstün özellikleri ve erdemleriyle övmüşlerdir.

Nizamî'nin şiirlerinde dikkat çeken en önemli tema aşktır. İlk eseri *Mahzenü'l-Esrâr*'da aşk kuşu henüz yumurtlama çağındadır. Orada aşk sözü henüz “Ebced” okuma aşamasındadır. Şair şöyle der:

اول کاین عشق پرستی نبود
در عدم آوازہ هستی نبود

Önceleri bu aşkataparlık yoktu
Yoklukta varlığın henüz sesi yoktu

(Nizâmî-yi Gencevî, Mahzenü'l-esrâr, Bölüm 20: “Der Âferiniş-i Âdem”).

Bu aşama tam da sûfilerin ilk mektebe başladıkları çağ, aşkın hem varlığın başlangıcı hem de sonu olduğu çağdır. Hafızası oldukça güçlüdür ve söz sanatlarındaki dehâsı ve üstün zekâsıyla bu duyguları kendilerinden bilgi ve feyiz aldığı hocalarından daha güzel bir ifadeyle dillendirmiştir. Ancak

kuru bir zahit aşamasından kurtulup ergin ve pişkin bir sûfî aşamasına gelinece, “Aşkın Yedi Şehri”ni gezinceye kadar uzun bir yol vardır önünde. Ona göre aşk; iki insanın buluşma halkası, insan ile doğa arasındaki bağlar değildir. Tam tersine aşk yaratılışın mihrabı, varlık evreninin merkezi ve odak noktasıdır (Mutlak, “Nizâmî-yi Gencevî”, *DZEF*, VI, 5129).

فلک جز عشق محرابی ندارد
جهان بی خاک عشق آبی ندارد

غلام عشق شو کاندیشه این است
همه صاحب دلان را پیشه این است

گر از عشق آسمان آزاد بودی
کجا هرگز زمین آباد بودی

چو من بی عشق خود را جان ندیدم
دلی بفروختم جانی خریدم

کمر بستم به عشق این داستان را
صلای عشق در دادم جهان را

Evrenin aşktan başka mihrabı yok
Evrenin aşk toprağı olmadan değeri yok

Aşkın kulu ol, doğru düşünce bu
Bütün gönül adamlarının işi bu

Göklerde aşk olmasaydı
Yerler nereden bayındır olurlardı

Aşksız kendimde can görmedim ya ben
Sattım yüreğimi de aldım bir canı ben

Aşk ile başladım bu hikâyeyi yazmaya
Aşk salasını okudun bütün dünyaya

(Nizâmî-yi Gencevî, Hüsrev ve Şirin, Bölüm 12: “Sohen-i Çend Der Işk”)

MAHZENÜ'L-ESRÂR'IN İLK BÖLÜMÜ

بسم الله الرحمن الرحيم
هست کلید در گنج حکیم
فاتحه فکرت و ختم سخن
نام خدايست بر او ختم کن
پیش وجود همه آیندگان
بیش بقای همه پائندگان
سابقه سالار جهان قدم
مرسله پیوند گلوی قلم
پرده گشای فلک پرده‌دار
پردگی پرده شناسان کار
مبدع هر چشمه که جودیش هست
مخترع هر چه وجودیش هست
لعل طراز کمر آفتاب
حله گر خاک و حلی بند آب
پرورش آموز درون پروران
روز برآرنده روزی خوران
مهره کش رشته باریک عقل
روشنی دیده تاریک عقل
داغ نه ناصیه داران پاک
تاج ده تخت نشینان خاک
خام کن پخته تدبیرها
عذر پذیرنده تقصیرها

شحنه غوغای هراسندگان
چشمه تدبیر شناسندگان

اول و آخر بوجود و صفات
هست کن و نیست کن کاینات

با جبروتش که دو عالم کمست
اول ما آخر ما یکدمست

کیست درین دیر گه دیر پای
کو لمن الملک زند جز خدای

بود و نبود آنچه بلندست و پست
باشد و این نیز نباشد که هست

پرورش آموختگان ازل
مشکل این کار نکردند حل

کز ازلش علم چه دریاست این
تا ابدش ملک چه صحراست این

اول او اول بی ابتداست
آخر او آخر بی انتهاست

روضه ترکیب ترا حور ازوست
نرگس بینای ترا نور ازوست

کشمکش هر چه در و زندگیست
پیش خداوندی او بندگیست

هر چه جز او هست بقائیش نیست
اوست مقدس که فنائیش نیست

منت او راست هزار آستین

بر کمر کوه و کلاه زمین

تا کرمش در تتق نور بود
خار زگل نی زشکر دور بود

چون که به جودش کرم آباد شد
بند وجود از عدم آزاد شد

در هوس این دو سه ویرانه ده
کار فلک بود گره در گره

تا نگشاد این گره وهم سوز
زلف شب ایمن نشد از دست روز

چون گهر عقد فلک دانه کرد
جعد شب از گرد عدم شانه کرد

زین دو سه چنبر که بر افلاک زد
هفت گره بر کمر خاک زد

کرد قبا جبه خورشید و ماه
زین دو کلهوار سپید و سیاه

Esirgeyen bağışlayan 'Tanrı'nın adı
Bilge 'Tanrı'nın hazine kapısının anahtarı

Düşüncenin önü o, sözün sonu o
Onunla bitir sen sözü, 'Tanrı'nın adı o

Bütün varlıkların başı o
Bütün sonsuzların en sonsuzu o

Bu ezeli evrenin kumandanı o
Kalemin boynunu söz gerdanlığıyla bezeyen o

Perdeli göklerin perdesini açan o
Perdeli iş yapanların sırlarını saklayan o
Cömertlik pınarlarını kaynağından kaynatan o
Her var olanı var eden bir tek güç o
Güneş'in kemerini kızıl yakut ile bezeyen o
Toprağı çimenlerle, suyu dalgalarla süsleyen o
Gönül erlerinin gönüllerini hikmetle donatan o
Rızık isteyenlere rızıklarını veren o
Aklın ipek ipiyle gerdanlığına inciler dizen o
Aklın karanlık gözüne ışıltı veren o
Tertemiz alınlara aralık mührünü vuran o
Dünya hükümdarlarının taçlarını veren o
Ergin tedbirlerimizi boşa çıkaran o
Suçluların özürlerini kabul eden o
Kavgalardan korkanları koruyan o
Tebdir bilgelerinin pınarı o
Zatıyla, sıfatlarıyla ezeli olan, sonsuz olan o
Evreni var eden de, yok eden de o
İki evren bir hiç görkemi karşısında onun
Ömrümüz bir nefes bizim ululuğu karşısında onun
Bu sonsuz evren ülkesinde kim olur da
"Mülk kimin?" diye haykırır Tanrı'dan başka
Alçak yüksek, ulu, küçük yok iken vardı o
Var olanlar yok olur, yok olmayan bir tek o
Ezel bilgisini bilen peygamberler de
Çözemediler bu işin sırrını o bilgiler de

Deniz gibi ne enginmiş ilmi onun!
Mülkü ne sonsuz mülk imiş onun!

Varlığının başlangıcı yok onun
Sonsuz bir tek o, sonu yok onun

Ten bağına can veren, huri güzeller veren o
Nergis gözlerine ısıltıyı veren o

Dirilerin bütün çekişmeleri, çabaları
Onun tanrılığı karşısında kulluk işleri

Ondan başka varlıklar sonsuza dek var değil
Kutsal olan o, onun varlığı sonlu değil

Binlerce etek şükranlarını ona sunarlar
Dağların dorukları, gül taçlı topraklar

Gizlenmişken cömertliği ısıltılı dağlarda
Diken gülden kamış şekerden kalmıştı uzaklarda

Cömertliğiyle, cömertlik bayındır oldu
Varlığın bağı yokluktan kurtuldu, özgür oldu

Bu iki üç yıkık köy uğruna bak ki
Feleğin işleri düğüm düğüm idi

Bu akılları yakan düğümleri açmadıkça
Gecenin kara zülüfleri kurtulamaz gündüzün elinden

Saçınca tek tek feleğin yıldız incilerini
Yokluk tozundan arındırdı tarağıyla gecenin kâküllerini

Göklere kurduğu bu iki üç gezegenle
Yedi düğüm vurdu yere yedi iklimle

Ak ve kara ipeklerle yaradan kendi eliyle
Elbiseler biçti Ay'a ve Güneş'e

Kaynakça

- Abdülhuseyn-i Zerrînkûb, *Bâ Kârvân-i Hulle*, Tahran 1372 hş.
- Abdülhuseyn-i Zerrînkûb, *Ez Guzeşte-yi Edebî-yi Îrân*, Tahran 1375 hş.
- Abdülhuseyn-i Zerrînkûb, *Hikâyet Hemçonân Bakî*, Tahran 1380 hş.
- Celal Halîkî-yi Mutlak, “Nizâmî-yi Gencevî”, *Dânişnâme-yi Zebân-i Fârsî/DZEF*, Tahran 1395 hş. VI, 512-518.
- Edward Granville Browne, *Ez Firdensî Ta Sa’dî* (çev. Fethullâh-i Muctebâyî), Tahran 1373 hş.
- Emir Hüsrev-i Dihlevî, *Âyine-yi Sikenderî*, Bölüm: 2.
- Hermann Ethé, *Târîh-i Edebiyyât-i Fârsî* (çev. Rızâzâde-yi Şafak), Tahran 2536 şş.
- Muhammed Alî Terbiyet, *Dânişmendân-i Âzerbâyçân* (yay. Gulâmrızâ Tabâtâbâi-yi Mecd), Tahran 1377 hş.
- Muhammed Alî Terbiyet, *Dânişmendân-i Âzerbâyçân* (yay. Gulâmrızâ Tabâtâbâi-yi Mecd), Tahran 1377 hş.
- Muhammed Emin Resulzade, *Azerbaycan Şairi Nizâmî*, Bakı 2011.Safâ, *Târîh-i Edebiyyât*, II, 701-702.
- Nizâmî-yi Gencevî, *Hüsrev ve Şirin*, Bölüm 12: “Sohen-i Çend Der Işk”.
- Nizâmî-yi Gencevî, *Kulliyât-i Hamse-yi Hekîm Nizâmî-yi Gencevî*, Tahran 1390 hş.
- Nizâmî-yi Gencevî, *Mahzenü’l-esrâr*, Bölüm 20: “Der Âferiniş-i Âdem”.
- Said-i Nefisî, *Dîvân-i Kasâid ve Gezelîyyât-i Nizâmî-yi Gencevî*, Tahran 1363 hş.
- Şiblî-yi Numanî, *Şi’ru’l-‘Acem/Târîh-i Şi’r ve Edebiyyât-i Îrân*, Tahran 1335 hş. I-V.
- Zebîhullâh-i Safâ, *Târîh-i Edebiyyât Der Îrân*, Tahran 1371 hş. I-V.
- Zeynulâbidîn Mu’temen, *Tahavvul-i Şi’r-i Fârsî*, Tahran 1371 hş.
- https://www.youtube.com/watch?v=ReV6Am_XQZU

FARSÇA “ÂRZÛST” REDİFLİ ŞİİRLER



Veyis DEĞİRMENÇAY*

Mısra ya da beyit sonlarında kafiyeden sonra, aynı anlamda aynen tekrar edilen kelime veya kelimelere redif; redife sahip olan şiire müreddef denir. Fars edebiyatında birçok şiirde kafiyeden sonra redif kullanılmıştır. Redif, şiire ahenk ve güzellik katar; şiiri hem şekil hem ahenk hem de anlam bakımından daha etkili, daha vurgulu kılar.

Fars şiirinde kullanılan birçok rediften biri de ârzûst’tur. Yaptığımız araştırmaya göre, 25 şair bu redifte şiir veya şiirler kaleme almıştır. Bu şiirler; hep si aynı redif olmakla birlikte bazen aynı vezin ve kafiyede, bazen aynı vezinde farklı kafiyede, bazen farklı vezinde aynı kafiyede, bazen de farklı vezinde ve farklı kafiyede yazılmıştır. Şiirlerin biri kıta, diğerleri gazeldir.

Şiirlerde işlenen konular, genelde sevgiliye, dosta veya vatana duyulan özlemdir. Şairler; bazen bu dünyayı bırakıp öbür dünyaya gitmek istediklerini dile getirmişler, bazen ülkelerinin içinde bulunduğu olumsuz durumları işleyip yöneticileri eleştirmişler, bazen sevgiliden şikayette bulunmuşlar, bazen de kendilerinin veya insanoglunun istediği şeyle kendi durumunun bağdaşmadığını dile getirip öz eleştiri yapmışlardır.

Bu redifteki şiirler, muzâri, remel, serî‘, mütekârib ve recez olmak üzere beş bahirde yazılmıştır. Bunlardan muzâri bahrinde 22, remel bahrinde

* Prof.Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi (veyis0065@hotmail.com). ORCID ID: 0000-0001-8214-5526

7, serî bahrinde 6, mütekârib bahrinde 2 ve recez bahrinde 1, toplam 38 şiir kaleme alınmıştır.

Bu çalışmada; girişte vezin, kafiye, redif ve nazire hakkında bilgi verildikten sonra ârzûst redifli şiir yazan 25 şairin hayatı, söz konusu şiirin veya şiirlerin özelliği ve içeriği anlatıldı; ayrıca şiirlerin Farsça metni yazılıp Türkçeye çevrildi.

Giriş

Fars edebiyatında ilk örneklerinin görüldüğü hicrî 3. (9.) yüzyıldan 14. (20.) yüzyıla kadar yazılan bütün şiirler, arûz vezniyle kaleme alınmış olup kafiyelidir. Şairler, sözlerinin daha etkili, daha ahenkli ve daha vurgulu olması için kafiyelemeden sonra redif kullanmışlardır. Hatta bazen şiirler redifleyle tanınmış veya redifler şiirin ismi olmuştur.

Birçok şair tarafından başka bir şairin manzum bir eserine aynı vezin, kafiye ve redifte nazireler veya cevaplar yazılmıştır. Şairler, şiir yazma yeteneklerini veya önceki şairlerden daha iyi yazabildiklerini göstermek için nazireler yazıp cevap vermişlerdir. Bu nazireler veya cevaplar, sadece öncekiyle aynı vezin, kafiye ve redifte olmamış, bazen aynı bazen farklı konularda, bazen aynı vezin, kafiye ve redifte, bazen aynı vezinde fakat farklı kafiyelede, bazen de farklı vezinde, fakat aynı kafiye ve redifte veya farklı vezin ve kafiyelede, fakat aynı redifte olmuştur.

Konuyla ilgili olarak vezin, kafiye, redif ve nazire hakkında kısaca bilgi vermek faydalı olacaktır:

Vezin

Vezin, tek tek ele alınan ve ritmin genel kurallarına bağlanan çeşitli mısraların incelenmesini kapsar, kurallarını açıklar ve şairin bu mısraları gruplandırma tarzını inceler. Vezin, uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin dağılımına dayanan mısraların incelenmesine uygulanan bir ölçüdür. Başka bir ifadeyle vezin, sâlim ve zihafî cüzlerden oluşan ölçü birimidir. Vezin, şiirin ayrılmaz ve zorunlu bir parçasıdır. Vezin, şiirde mevcut olan

ahenkli, melodidir; şiir seslerindeki özel bir düzen ve uygunluktur. Fars edebiyatında şiir vezni, kısa ve uzun hecelerin sayısına yani kısa ve uzun hecelerin özel bir şekilde dizilişine dayanır. Eğer şiir vezinsiz olursa kendi güzelliğini ve heyecan vericiliğini yitirir.¹

Uzun veya kısa, açık veya kapalı hecelerin birleşmesinden oluşan parçalara tef'ile denir. Bir beyit hecelere ayrıldığı zaman, kısa ve uzun hecelerin sınırı belirlendikten sonra, bu heceler, şiirsel düzenin ve ahengin kendisinde oluşması için dörderli, üçerli veya ikişerli parçalara ayrılır, sonra da dört, üç veya iki heceli parçalardan her biri için arûz tef'ilelerinden dengi olan tef'ile seçilip hecelerin altına yerleştirmek gerekir.²

Müzikte şarkıların veya türkülerin, özel isimler ve terimlerle adlandırılan çeşitli makamları olduğu gibi, şiir vezinlerinin de hezec bahri, remel bahri, recez bahri ve benzeri her birine bahir denilen çeşitli vezinleri vardır.³

Aruz vezninde hece sayısının eşit olması kâfi gelmemekte, uzun ve kısa hecelerin de belirli kalıplarla dengeli bir şekilde tekrarlanması gerekmektedir. Bu sebeple aruz vezni daha müzikal ve armonik bir yapıya sahiptir.⁴

Kafiye

Mısraların sonunda en son asıl harfî yani revî harfî aynı olan farklı kelimelere kafiye denir. Revî harfî, bütün beyitlerin veya mısraların sonunda tekrar edilen ve tekrarı kafiyenin tüm hallerinde gerekli olan kafiyenin en son asıl harfidir. Revî harfine ek olarak, kendisine riayet etmenin zorunlu olduğu bir takım başka harfler de kafiye kelimesi içinde yer alır. Kafiyeyi oluşturan harfler, dördü revîden önce, dördü de revîden sonra olmak üzere sekiz harftir. Revîden öncekilere, te'sîs, dahîl, ridf, kayd; revîden sonrakilere ise ilk harfe vasıl, ikinciye hurûc, üçüncüye mezîd, dördüncü ve ondan sonrakilere nâir ya da nâire adı verilmiştir. Bunlardan (elif-i) te'sîs ve

¹ Değirmençay, Veyis, *Farsça Arûz ve Kafiye*, Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum 2022, s. 5-6.

² Değirmençay, *Farsça Arûz ve Kafiye*, s. 14.

³ Değirmençay, *Farsça Arûz ve Kafiye*, s. 20.

⁴ İsmail Durmuş, "Vezin", *DİA*, İstanbul 2013, XLIII, 77.

dahîl harfî dışındakilere riayet etmek zorunludur; aksi halde kafiye kusuru sayılır.⁵

Redif

Mısra ya da beyit sonlarında kafiye den sonra, aynı anlamda aynen tekrar edilen kelime veya kelimelere redif; redife sahip olan şiire müreddef denir.⁶

Redif; şiire ahenk ve güzellik katar; şiirin hem şeklini hem ahengini hem de anlamını pekiştirir; şiiri daha akıcı, daha vurgulu kılar; okuyucuyu veya dinleyiciyi şiire çeker; onlara duygu ve heyecan verir; bu nedenle şairler, duygu ve düşüncelerini genelde redifle yansıtmaya çalışmışlardır.

Redif; şiirin konusunu belirlemede etkin rol oynar; konu bütünlüğünü sağlar. Şairin hayal âleminin oluşmasına yardım eder; şairin düşüncesini, niyetini, mizacını, dünya görüşünü ve meşrebini gösterir. Şiiri okuma ve ezber kolaylığı sağlar.⁷ Redif; şiirin duygulu, gizemli, eğitici, öğretici, dinî, tasavvufî, ahlâkî, eleştiri, methiye, şikâyet, hiciv, mersiye ve ağıt içerikli ve benzeri yönlerden içeriğini gösterir.

Redif, kafiyeyle birlikte şiirin müzikal ahengini zenginleştirir. Aruz vezni, şiirin musikisinin temelidir, kafiye onun tamamlayıcısıdır; redif ise kafiyeyle zenginleştiren, şiire güzellik katan önemli bir role sahiptir. Şiirin ilk mısraı veya ilk beyti, okuyucunun veya dinleyicinin zihninde öyle bir ahenk oluşturur ki okuyucu diğer beyitlerde de ilk ahengi bekler ve hissetmeye çalışır; şayet böyle bir his oluşmazsa tat almaz. Bu beklentiye kafiye ve redif icat eder.⁸

Redif, şiirde müzikal armoninin oluşmasında önemli bir role sahiptir. Güzel ve yerinde bir redif, şiirin musikisine ahenk vermede, beytin diğer

⁵ Değirmençay, *Farsça Arûz ve Kafiye*, s.115-125.

⁶ Değirmençay, Veyis, *Fünûn-ı Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, Aktif Yay., Ankara 2013, s. 89; Değirmençay, *Farsça Arûz ve Kafiye*, s.128.

⁷ Fatih Sakallı, “Türk Şiirinde ‘Redif’ ve Batı Şiirindeki Karşılığı”, *Gazi Türkiyat*, Güz 2008, 1 (3), s. 151-153.

⁸ Muhsinî, Ahmed, *Redif ve Mûsiki-yi Şi’r*, İntişârât-i Dânişgâh-i Firdovsî, Meşhed 1382 hş., s. 47.

kelimeleriyle birlikte benzer özelliklere sahiptir. Bu durum, şiirde hem harfler hem de ses bakımından bir uyum ortaya çıkarır. Aynı vezne sahip olan, mısraların sonları aynı harfle biten, ancak biri redifli diğeri redifsiz olan iki şiirin ahenginde büyük farklılık vardır; redifli şiirin ahengi ve etkisi, redifli olmayan şiirden daha fazladır; çünkü redifin varlığı okuyucu veya dinleyiciyi şiire çeker; şiire daha fazla güzellik katar. Redif ve kafiyenin aynı harflerle ve aynı sesle bitmesi ve de aynı harflerle ve sesle biten ve iki veya daha çok kelimeden oluşan redifin tekrarı şiirin müzikal ahengini artırır.⁹

Redif, şiirin vezninin taktiinde de yardımcı olur. Bazen bir ya da birkaç kelimeden oluşan redif, şiirin vezninin bir ya da birkaç rüknünü yani tefilesini karşılar; bu da şiirin vezninin daha kolay anlaşılmasını sağlar.¹⁰

Redif, bazen kafiye kusurunu da örter.¹¹ Redif, şairin duygu ve düşüncesini beyan eder. Önce de ifade edildiği gibi şiirdeki rediften o şiirin içeriği, hangi konuda, ne amaçla yazıldığı anlaşılır. Örneğin, “aşk, ey aşk, mâşûk, semâ‘ ve ...” şairin aşıkane ve arifane düşüncesini gösterir. “Muhammed, ey nebi, ey resul; ey Ali, ve...” şairin dinî ve mezhebî düşüncesini yansıtır. “Hun (kan), inkılap, sorh (kırmızı); karger (işçi), azadî,...” gibi redifler hürriyet isteyen bir şairin düşüncesini gösterir. “Melik, mülk, sultan, padişah, ve...” gibi redifler de şairin medhiyeci olduğunu gösterir ve saire. Bazen de redif, şairin şiirinde güzel benzetmeler yapmasına ve hayali güzel imgeler seçip ortaya çıkarmasına yardımcı olur.¹²

Redif; bazen manzumelere ad olmuştur; yani rediflerin şiirde kullanılması, şiirlerin o redifle anılmasını veya tanınmasını sağlamıştır. Ancak önceki şairlerde böyle bir kullanım ya da isimlendirme olmamıştır; bu, son yüzyılda Şehriyâr, Meliku’s-şuârâ-yi Bahâr ve diğer şairlerin şiirlerinde kendini göstermiştir. Örneğin Şehriyâr, Hâfız-ı Şîrâzî’nin Yârân ra çi şod redifli gazeline yazdığı naziresine Yârân ra çi şod ismini vermiştir.

⁹ Muhsinî, *Redif ve Mûsîkî-yi Şîr*, s. 48-52.

¹⁰ Muhsinî, *Redif ve Mûsîkî-yi Şîr*, s. 53.

¹¹ Muhsinî, *Redif ve Mûsîkî-yi Şîr*, s. 56-57.

¹² Muhsinî, *Redif ve Mûsîkî-yi Şîr*, s. 63-64.

همدمان یا رب کجا رفتند و یاران را چه شد دشمنی کی غالب آمد و دوستداران را چه شد

Ya rabbi! Arkadaşlar nereye gittiler, dostlara ne oldu?

Düşmanlık ne zaman galip geldi, sevenlere, dostlara ne oldu?¹³

Ayrıca son zamanlarda önceki şairlerden seçkiler yapıp yayımlayan bilim insanları seçtikleri şiirlere, bazen şiirin ilk mısramı bazen de redifini isim verip yayımlamışlardır.

Farsça şiirde redif; fiil, ek fiil, isim, zamir, harf/edat, sıfat, zarf, kelime grubu, cümle ve cümle grubu, şibh-i cümle vs. olabilir.

Nazîre

Nazîre; bir şairin manzum bir eserine başka bir şair tarafından aynı vezin, kafiye ve redifte yazılan şiirdir. Buna vezni, kafiyesi ve redifi dışında, tanzîr edilen şiirden; nazîreyle esas alınan şiir arasında mâna bütünlüğünün bulunması; yeni bir söyleyiş ve eda ile yazılması gerekir diyenler de olmuştur. Türk edebiyatında nazîre mecmualarında vezni, redifi veya kafiyesi, tanzîr edilen şiirden farklı olan örneklerle rastlanılmaktadır.¹⁴

Fars edebiyatında nazîre karşılığında istikbâl, cevâb, tazmîn gibi terimler kullanılmış; istikbal bazen istiâne, bazen tazmîn ile aynı kabul edilmiştir. Bazıları ise istiâneyi bir beyitten fazla olan tazmin diye nitelendirmiştir. İstikbal karşılığı olarak derc de kullanılmıştır. Şairlerin söz söylemedeki yaratıcılığı ve bunu ispattaki ısrarları onları kendilerinden önceki bir şairin ele aldığı konuyu yeniden nazmetmeye, o şiire nazîre yazmaya sevk etmiştir. Bir şiir veya manzumeye esas olan konu halk tarafından kabul görüp beğenildiğinde şairler, kendi edebî kudret ve kabiliyetini ortaya koymak amacıyla o şiire nazîre yazmaya yönelmişlerdir. Rakibini mağlûp etmek için bazı şairler kendilerini güç kafiye ve redifler kullanmaya zorlamışlardır.¹⁵

¹³ Şehriyâr, Muhammed Huseyn, *Dâân-ı Şehriyâr* (haz. Hamîd Muhammedzâde), İntişârât-i Nigâh, Tahran 1385 hş., 191.

¹⁴ M. Fatih Köksal, “Nazîre/Türk Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 456.

¹⁵ Mustafa Çiçekler, “Nazîre/Fars Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 458.

Ârzûst Redifli Şiirler

Fars edebiyatında 24 şair bu redifte şiir veya şiirler kaleme almışlardır. Bu şiirler; hepsi aynı redif olmakla birlikte bazen aynı vezin ve kafiyede, bazen aynı vezinde farklı kafiyede, bazen farklı vezinde aynı kafiyede, bazen de farklı vezinde ve farklı kafiyede yazılmıştır. Şiirlerin ikisi kıta diğerleri gazeldir. Bu redifte, Ebû Sa‘îd-i Ebu’l-hayr, Ebu’l-Ferec-i Rûnî, Şemseddîn Muhammed, Fahreddîn-i Irâkî, Sa‘dî-yi Şîrâzî, Hakîm Nizârî-i Kuhistânî, Huseyn-i Hârezmî, Abdurrahman-ı Câmî, Kûhî, Esîr-i Lâhîcî, Cûyâ-yi Tebrîzî, Bîdil-i Dihlevî, Hazîn-i Lâhîcî, Hakîm-i Sebzevârî, İkbâl-i Lâhorî, Ârif-i Kazvînî ve Sagîr-i İsfehânî’nin 1 şiiri; Sâib-i Tebrîzî’nin 4; Mevlâna Celaledîn-i Rûmî, Feyz-i Kâşânî ve Âzer-i Bîgdilî’nin 3; Kemâl-i Hucendî, Ehli-i Şîrâzî, Refik-ı İsfehânî ve Vahdet-i Kirmanşâhî’nin 2 şiiri vardır.

Şiirlerde işlenen konular, genelde sevgiliye, dosta veya vatana duyulan özlemdir. Şairler; bazen bu dünyayı bırakıp öbür dünyaya gitmek istediklerini dile getirmişler, bazen ülkelerinin içinde bulunduğu olumsuz durumları işlemiş, yöneticileri eleştirmişler, bazen sevgiliden şikayette bulunmuşlar, bazen de kendilerinin veya insanoğlunun, istediği şeyle kendi durumlarının bağdaşmadığını dile getirip öz eleştiri yapmışlardır.

Ârzûst redifli 38 şiir, muzâri, remel, serî‘, mütekârib ve recez olmak üzere beş bahirde yazılmış; remel bahrinin iki vezninden istifade edilmiştir.

Muzâri bahri:	Mef‘ûlü fâilâtü mefâilü fâilât. 22 şiir.
Remel bahri:	Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilât. 6 şiir. Fâilâtün Fâilâtün Fâilât. 1 şiir.
Serî‘ bahri:	Müfteilün müfteilün fâilât. 6 şiir.
Mütekârib bahri:	Feûlün feûlün feûlün feûl. 2 şiir.
Recez bahri:	Mufteilün mefâilün mufteilün mefâilân. 1 şiir.

Ebû Sa‘îd-i Ebu’l-hayr

1 Muharrem 357’de (7 Aralık 967) Horasan’a bağlı Meyhene’de doğdu. Babası Ebü’l-Hayr Ahmed, sûfilerin dostu olan ve semâ meclislerine

devam eden bir attardı. Ebû Sa'îd, sufi şair Ebû'l-Kâsım Bîşr-i Yâsîn'in derslerine devam edip dil ve edebiyat ilimlerinde ondan faydalandı, şiir ve tasavvuf anlayışından da etkilendi. Merv'de büyük âlimlerden dersler aldı. Şeyh Ebû'l-Fazl Muhammed b. Hasan es-Serahsî'den ve ünlü sûfî Ebû Abdurrahman es-Sülemî'den hırka giydi. Ayrıca Âmul'de Ebû'l-Abbas Ahmed'e intisap etti. Halkı irşatla meşgul oldu; Nîşâbur ve Meyhene'deki tekkesinde çok sayıda mürit etrafında toplandı. Tasavvufî fikir ve hisleri ilk defa o ifade etmiş, Senâî, Attâr ve Mevlâna bu yolda onun peşinden gitmişlerdir. Tasavvuf tarihinde yedi sultandan biri olarak tanınmıştır. 4 Şaban 440 (12 Ocak 1049) Cuma gecesi Meyhene'de seksen iki yaşında vefat etti.

Hal tercümesini yazan torunları, onun "Havrâ" adlı bir rubaisi dışında başka eserinin olmadığını kaydederek; ancak başka şairlere ait olmakla birlikte ona atfedilen rubailer Saîd-i Nefîsî tarafından *Sûhenân-ı Manzûm-i Ebû Sa'îd-i Ebu'l-Hayr* adıyla basılmıştır (Tahran 1334 hş.).¹⁶

Ârzûst (آرزوست) redifli şiirlerin ilki Ebû Sa'îd'in diğer şairlerden aktardığı dağınık şiirler içinde yer alan iki beyitlik kıtadır. Şiir, muzâri bahrinin mef'ûlû fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve "انت" kafiyesinde kaleme alınmıştır. Şiirin öznesi, "sen" yerinde kullanılan ve kafiye kelimelerinin sonuna eklenen bitişik şahıs zamiri "ت"dir.

Bu kıtanın ilk beyti, Sa'dî-yi Şîrâzî'nin ilerde işlenecek olan gazelinin matla beytinin ikinci mısrayla aynı, ilk mısrayla aynı anlamda bir iki kelime farklılığıyla yine aynıdır; bu da nüsha farklılığındandır. İkinci beyti ise yine aynı şiirin 3. beytiyle -ki bu da nüsha farklılığındandır- hem anlam hem de lafız bakımından birçok kelimesiyle aynıdır. Sa'dî-yi Şîrâzî'nin divanının başka nüshalarına bakıldığı zaman beyitlerin büyük oranda aynı olacağı görülecektir. Bu durum gösteriyor ki bu iki beyit Ebû Sa'îd'in değil Sa'dî-yi Şîrâzî'nindir. Nitekim önce de ifade edildiği gibi hal tercümesini yazan torunları, onun "Havrâ" adlı bir rubaisi dışında başka eserinin olmadığını kaydetmişlerdir. Ancak durum böyle olmakla birlikte Sa'dî'nin söz konusu şiirinin 7 ve 8. beyitlerinin divanın eski ve muteber nüshalarında olmaması¹⁷

¹⁶ Tahsin Yazıcı, "Ebû Saîd-i Ebû'l-Hayr", *DİA*, İstanbul 1994, X, 220-222.

¹⁷ Bu iki beyit, eski ve muteber nüshalarda yoktur; muhtemelen ilhak olmuş: Sa'dî, Muslih

ve 8. beyitte Ebû Sa'îd isminin geçmesi, bu şiirin tüm beyitlerinin tamamen Sa'dî'ye ait olmadığı veya Sa'dî'nin Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr'ın şiirine nazire olarak yazdığı bilgisini akla getirmektedir. Sa'dî'nin şiirinin 7 ve 8. beyitlerinin Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr'ın olabileceği düşünülürse, Ebû Sa'îd'in 4 beyitlik tamamlanmamış bir gazelinin olduğu veya olabileceği ortaya çıkmaktadır ki bu durum daha ayrıntılı bir çalışmayı gerektirmektedir. Geniş bilgi için bkz. Bu çalışmanın beşinci şairi: Sa'dî-i Şîrâzî.

Şiirin konusu: Şair, kendisine veya muhatabına seslenir ve onun canını terk etmeden, sevgiliyi istediğini; Hristiyanlık kemeri zünnarı kesip atmadan, imanı yani Müslüman olmayı istediğini; hiçbir zaman bir Tanrı erine hizmet etmemiş; ama oturmuş Tanrı erleriyle sohbet etmeyi, onlarla arkadaş olmayı istediğini söyler ve eleştirir; ne yapması gerektiğini dolaylı olarak anlatmış olur.

ای ترکِ جان نکرده و جانانت آرزوست زَنّار نابریده و ایمانت آرزوست
در هیچ وقت خدمتِ مردی نکرده‌ای و آنگه نشسته صحبتِ مردانت آرزوست

Ey [can!] Canını terk etmemişsin, ama sevgiliyi istiyorsun!
Zünnarı kesip atmamışsın, ama imanı [Müslüman olmayı] istiyorsun!
Hiçbir zaman bir [Tanrı] erine hizmet etmemişsin;
Sonra da oturmuş [Tanrı] erleriyle sohbeti, arkadaşlığı istiyorsun!¹⁸

Ebu'l-Ferec-i Rûnî

Muhtemelen 435'de (1043-44) Rûne'de doğmuş ve Bulferec adıyla tanınmıştır. Daha sonra ailesi Lahor'a yerleşmiş ve Rûnî orada büyümüş-tür. Gazneli Sultanı İbrâhim b. Mes'ûd ile (451-493/1059-1099) ve III. Mesud (493-509/1099-1115), Sultan İbrahim'in oğlu Seyfuddevle Mahmûd (469'da /1076 Hindistan valisi), Sultan İbrahim'in diğer oğlu Şîrzâd, Abdulhamîd Ahmed b. Muhammed; Gazneliler dönemi ediplerinden Bû

b. Abdillâh, *Kulliyât-ı Sa'dî* (Muhammed Âlî-yi Furûğî'nin tashih edip yayımladığı nüshadan nşr. *Kârnâme-i Kitâb*), Tahran 1380 hş., s. 680-681 (Gazel 11/Mevâiz; dipnot: 3-4).

¹⁸ Nefîsî, Sa'îd, *Subenân-i Manzûm-i Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr*, Encumen-i Behmen, Tahran 1334 hş., s. 111 (Kıta 36).

Nasr-i Pârsî, Sikatu'l-mülk Tâhir b. Ali ve Bû Hâlîm Zerîr-i Şeybânî ve başka birçok ileri geleni öven şiirler kaleme almıştır. Bir ara divan işlerinde de çalışmıştır.

500-508 (1107-1115) yılları arasında muhtemelen 505'te (1111-12) vefat etmiştir. Kaside, gazel, kıta ve rubailerden oluşan divanı vardır ve yayımlanmıştır (Meşhed 1347 hş.).¹⁹

Rûnî'nin şiiri, mütekârib bahrinin feûlün feûlün feûlün feûl vezninde ve “رم” kafiyesinde 9 beyitlik bir kıtadır. Şiirin öznesi, “ben” anlamına gelen ve kafiye kelimelerine eklenen bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, kendi ipinin ucunu yani ihtiyarını kaybettiğini; bunun için de bu âlemde bir rehber arayıp bulmak istediğini söyler. Gam ve keder, onu bir anda yiyip bitirmiştir; dünyada bir dert ortağı ister. Onun birçok davası vardır; hüküm verecek âdil bir yargıç ister. O, altın, ziynet, para pul, at ve katır istemez; cömertliğin kıt olduğu bu kötü çağda onun altını ve ziyneti kanaattir. Sözünu anlayacak söz bilen bir erle, binilecek bir eşek ister. Gam ve kederin, adaletsizliğin, cimriliğin boy gösterdiği bu geçici âlemde, yöneticilerden ve ikiyüzlü insanlardan bıkip usanmıştır; o yüzden onların da kendisinin de dini olan İslam'dan çıkmak, ateş[perest] olmak ister.

به عالم یکی رهبرم آرزوست	چو سر رشته خویش گم کرده ام
به گیتی یکی غم خورم آرزوست	مرا خورد یکبارگی غم دریغ
یکی دادگر داورم آرزوست	بسی داورها که دارم ولیک
نگویم زر و زیورم آرزوست	زر و زیور من قناعت بس است
یکی تازه رو شوهرم آرزوست	برای عروسان بکر سخن
نگویم که سیم و زرم آرزوست	درین عهد ناخوش که قحط سخاست
که این اسب و آن استرم آرزوست	نه در خاطر و دل بگردد مرا
خری حر که یک نوبرم آرزوست	کزین دهر نااهل حاش الوجوه
ز اسلام دورم گرم آرزوست	بدین بی بقایی چنین زندگی

¹⁹ Ebu'l-Ferec-i Rûnî, *Dîvân-ı Ebu'l-Ferec-i Râî* (haz. Mahmûd Mehdevî-i Dâmgânî), Çap-hâne-i Tûs, Meşhed 1347 hş., s. Bir-Kırk dört (Mahmûd Mehdevî-i Dâmgânî'nin mukaddimesi); Rıza Kurtuluş, “Rûnî”, *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 245.

İpimin ucunu kaybetmişim;
 Âlemde bir rehber istiyorum.
 Ne yazık ki gam bir anda yedi bitirdi beni;
 Dünyada bir dert ortağı istiyorum.
 Birçok davam var, onun için
 Âdil bir yargıç istiyorum.
 Benim altınım ve ziynetim kanaattir o kadar;
 Demiyorum ki altın ve ziynet istiyorum.
 Sözün bakire gelinleri için,
 Bir güzel yüzlü koca istiyorum.
 Cömertliğin kıt olduğu bu kötü çağda,
 Demiyorum ki gümüş ve altın istiyorum;
 [Demiyorum ki] hatırımda ve gönlümde olan,
 Bu atı ve o katırı istiyorum.
 Ancak bu alçak dünyada temiz yüzlü
 Göğüsleri yeni çıkmış hür bir eşek istiyorum (!).
 Bu geçici âlemde böyle bir yaşam!
 İslam'dan uzağım, ateş[perest olmak] istiyorum.²⁰

Şemseddîn Muhammed b. Nasîr es-Siczî

Şemseddîn Muhammed b. Nasîr es-Siczî, Muhammad Avfî'nin eseri *Lîbâbu'l-elbâb*'da Melik Tâceddin Yıldız'un (ö. 612/1216) huzurunda söylemiş olduğu bir rubaisinden, hicrî 6. (milâdî 12.) yüzyılın son çeyreğinde doğduğu anlaşılmaktadır.²¹

Yine Muhammad Avfî'nin “Âlemin imamı, söz ülkesinin maliki, fazilet ve ikram tarikatlarının saliki, belagat mimberinin hatıbi, fesahat çimenliğinin bülbülü; şiirleri makbul görmüş, nesirleri sanathı; birkaç eser telif etmiş, birkaç tasnifle meşgul olmuştur; hakikat ve şeriat hakkında

²⁰ Ebu'l-Ferec-i Rûnî, *Dîvân-ı Ebu'l-Ferec-i Rûnî*, s. 197 (Kıta 17).

²¹ Avfî, Muhammed, *Lîbâbu'l-elbâb* (tsh. Edward Browne; mukaddime: Muhammed b. Abdülvehhâb-i Kazvîni), London-Leiden 1903-1906, I, 251-252. [Melik Tâceddin Yıldız (Yıldız), Gurlular'ın Türk asıllı kumandanı olup Gazne hâkimidir (S. Haluk Kortel, “Tâceddin Yıldız”, *DİA*, 2010 İstanbul, XXXIX, 341-342)].

kaleme aldığı *Mecmau'l-nabreyn* adlı eseri vardır;...” şeklinde verdiği bilgiden iyi bir eğitim aldığı, manzum ve mensur eserleri olduğu anlaşılmaktadır.²²

Muhammad Avfi, adı geçen eserinde şairin dört rubaisini ve iki gazelini nakletmiştir. Gazellerden biri inceleme konumuz olan *arżûst* redifli, 6 beyitlik bir şiir olup muzârî bahrinin mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde yazılmıştır. Şiirin öznesi, “ben” anlamına gelen ve kafiye kelimelerine eklenen bitişik şahıs zamiri “م”dır.

Şiirin konusu ilahî aşktır. Şemseddîn Muhammed, Allah Teâlâ’yı görmeyi, O’na kavuşmayı o kadar çok istemektedir ki bu yüzden bir an önce canının bedenden çıkıp gitmesini, sevgilisine kavuşmasını ister. Sevgilinin canını feda emesi mümkün değildir; o yüzden kendisi canını feda eder; çünkü o sevgilisini istemektedir. Yüzlerce canı olsa, onları feda etse de O’na kavuşmak ucuz değildir, pahalıdır; ancak o, yine de sevgilisine ucuz kavuşmak ister. Sevgilisinden ayrı yaşamak, ayrılık derdi onun azığı olmuştur; ancak o ölmek üzeredir; şimdi derman bulmak, sevgilisine kavuşarak sıhhat bulmak ister; çünkü onun dermanı sevgilisindedir, O’ndan derman ister; O’ndan uzakta yaşayamaz, bir şey yapamaz. Zahitliği bırakıp aşk şarabıyla vecde gelmek, sema etmek, sarhoş gibi nara atmak ister.

دیدارِ تو خدایا چندانم آرزوست	کز بهر آن مفارقتِ جانم آرزوست
جانان فدای جان نتوان کرد از آن سبب	جان می کنم فدا چو ز جانانم آرزوست
با صد فدای جان نبود وصلِ او گران	ارزانم آرزوست بس ارزانم آرزوست
دورِی و درد بود غذای من و کنون	مُردم ز درد دوری درمانم آرزوست
درمانِ من تویی ز تو دوری چه می کنم	درمانم از تو از تو چه درمانم آرزوست
تا کی ازین ترهّدِ ما در صبحِ عشق	وجد و سماع و نعره مستانم آرزوست

Allah’ım! Seni görmeyi o kadar çok istiyorum,
Onun için canımın [bedenimden] ayrılmasını istiyorum.
Sevgilinin canını feda emesi mümkün değil; o yüzden
Canımı feda ediyorum; çünkü sevgilimi istiyorum.
Yüzlerce can feda edilse de O’na kavuşmak pahalıdır;

²² Avfi, *Lubâbu'l-elbâb*, I, 251.

[O'na] ucuz [kavuşmak] istiyorum, çok ucuz istiyorum.
 Ayrılık ve dert idi benim azığım; ama şimdi
 Ayrılık derdinden öldüm; derman istiyorum.
 Benim dermanın sensin; senden uzakta ne yaparım?
 Dermanım sendendir; senden derman istiyorum.
 Bizim bu zahitliğimiz ne zamana kadar sürecek? Aşk şarabıyla
 Vecde gelmek, sema etmek, sarhoş gibi nara atmak istiyorum.²³

Fahreddîn-i Irâkî

Fahreddîn-i Irâkî, 610 (1213) yılında Hemedan iline bağlı Kumcân köyünde doğmuştur. İlk eğitimini süt annesinden almış, beş yaşında okula başlamıştır. Küçük yaşta Kur'ân-ı Kerim'i ezberlemiş, on yedi yaşında tüm aklî ve naklî ilimleri ders verecek derecede öğrenmiştir. Fahreddîn-i Irâkî, bir gün medresede ders okuturken görmüş olduğu bir olaydan etkilenerek seyr u sülûk yolunu tutmuş; önce Kalenderî tarikatının müridi, sonra da şeyhi olmuştur. Hindistan, Hicaz, Mısır ve Anadolu'da birçok şehre seyahat etmiş, Konya'da Mevlâna Celâleddîn ile görüşmüş, onun sema meclislerine katılmış; yine Konya'da bulunan Sadreddîn Konevî'nin derslerini takip etmiştir. 688'de (1289) Şam'ın Sâlihîyye bölgesinde vefat etmiştir; aynı yerde medfundur.

Irâkî, eserlerini tasavvufun etkisi altında, âşıkane ve ârifane bir dille kaleme almış, tevhid sırlarını, hakikî aşkı ve mutlak güzelliği anlatmıştır. Gerçek tek varlığın Allah olduğunu, var olan her şeyin Allah'ı hatırlattığını, güzel yüzlülerde Allah'ın güzelliğinin zuhur ettiğini, Allah'a ulaşma yolunda düşünceden çok aşkın aracı olması gerektiğini savunmuştur. *Uşşâkenâme'si*, *Lema'â'î* ve gazel, kaside, terkihibent, terciibent, kıta ve rubailerden oluşan Dîvân'ı vardır. Bütün eserleri basılmıştır.²⁴

Fahreddîn-i Irâkî'nin şiiri, muzâri bahrinin mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “انم” kafiyesinde yazılmış bir gazeldir. Şiirin öznesi,

²³ Avfî, *Lubâbu'l-elbâb*, I, 252.

²⁴ Veyis Değirmençay ve Pelin Seval Çağlayan, “Fahreddîn-i Irâkî Divanı'nda Tamlama”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 2017, S. 19, s. 21-22.

“ben” anlamına gelen ve kafiye kelimelerine eklenen bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu, şairin sevgilisine duyduğu özlemdir. Irākī, bir an önce sevgilisinin yüzünü görmek, güzellerin ay yüzlü güzeline kavuşmak, onunla yalnız kalmak ister. Sevgilisinin hayali hiç çıkmaz içinden; hayal olarak yanındadır hep. Irākī, o güzelle böyle bir hayat yaşamak ister. O, her daim sevgilisini ister; çünkü sevgilisinin yüzü ve cemali, onun gönlünün ve canının gıdasıdır. Sevgilisinin dudaklarından öpmek ister; çünkü dudakları ve ağzı hayat pınarıdır, şeker bahçesidir. Sevgilisinin mahallesine gitmek ister; çünkü onun mahallesi cennet bahçesidir. Sevgilisi o kadar güzeldir ki diğer güzellerin parlaklığı onun yüzü sayesinde; bu yüzden sevgilisini göremese de sürekli güzellerin yüzüne bakmak ister. Gülün hoş kokusu sevgilinin kokusuna sahiptir, onun için devamlı gül bahçesinin kokusunu almak, koklamak ister. Sevgilinin sevdası hoştur; ancak ona kavuşmak daha hoştur. O, her ikisini de ister; çünkü onun imanı sevgilinin yüzü, küfrü ise zülfü olmuştur; o küfür bağında kalmayı, o imanı ister yani sevgilisinin yüzüne bakmak, saçlarında tutsak olmak ister. Irākī’nin gönül derdi de dermanı da sevgilisidir. O, dertten bıkmış usanmıştır; artık derman bulmak, sevgilisine kavuşmak ister.

یکدم وصال آن مه خوبانم آرزوست	یک لحظه دیدن رخ جانانم آرزوست
یکبار خلوت خوش جانانم آرزوست	در خلوتی چنان که نگنجد کسی در آن
با آن نگار عیش بدینسانم آرزوست	من رفته از میانه و او در کنار من
بنمای رخ که قوت دل و جانم آرزوست	جانا ز آرزوی تو جانم به لب رسید
طیره مشو که چشمه حیوانم آرزوست	گر بوسه ای از آن لب شیرین طلب کنم
یک بار دیگر آن شکرستانم آرزوست	یک بار بوسه ای ز لب تو ربوده ام
عییم مکن که روضه رضوانم آرزوست	ور لحظه ای به کوی تو ناگاه بگذرم
دایم نظاره رخ خوبانم آرزوست	وز روی آن که رونق خوبان ز روی توست
پیوسته بوی باغ و گلستانم آرزوست	بر بوی آن که بوی تو دارد نسیم گل
خوشر ازین و آن چه بود آنم آرزوست	سودای تو خوش است و وصال تو خوشتر است
در بند کفر مانده ام ایمانم آرزوست	ایمان و کفر من همه رخسار و زلف توست
از درد بس ملولم و درمانم آرزوست	درد دل عراقی و درمان من تویی

Bir an olsun sevgilimin yüzünü görmek istiyorum.
 Bir an olsun o güzellerin ay [yüzlü güzel]ine kavuşmak istiyorum.
 Kimsenin içine sığmadığı böyle bir halvette
 Bir kere olsun sevgilinin hoş halvetini istiyorum.
 Ben ortadan kaybolmuşum, ama o benim yanımda;
 O güzelle böyle bir hayat yaşamak istiyorum.
 Ey sevgili! Seni istemekten canım ağzıma geldi;
 Göster yüzünü; çünkü gönlümün ve canımın gıdasını istiyorum.
 Eğer o tatlı dudağından bir öpücük istersem,
 Kızma, öfkelenme; çünkü o hayat pınarını istiyorum.
 Senin dudağından bir kerecik bir öpücük çalmışım;
 Bir kere daha o şeker bahçesi [dudakları]ndan istiyorum.
 Eğer bir an olsun senin mahallene uğrarsam ansızın,
 Beni ayıplama; çünkü cennet bahçesini istiyorum.
 Güzellerin parlaklığı senin yüzünden olduğu için,
 Sürekli güzellerin yüzüne bakmak istiyorum.
 Gülün hoş kokusu senin kokuna sahip olduğu için,
 Devamlı gül bahçesinin ve gülistanının kokusunu istiyorum.
 Senin sevdan hoştur, senin vuslatın ise daha hoştur;
 Bundan ve ondan daha hoş ne varsa onu istiyorum.
 Benim imanım ve küfrüm senin yüzün ve zülfündür;
 Küfür bağında kalmayı ve imanı istiyorum.
 Irâkî'nin gönül derdi ve benim dermanım sensin;
 Dertten çok usanmışım; sadece dermanı istiyorum.²⁵

Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî

6 Rebûlevvel 604'te (30 Eylül 1207) Horasan'ın Belh şehrinde dünyaya geldi. Adı Muhammed, lakabı Celâleddîn'dir. Belh'te doğduğu için *Belhî*, Konya'da yaşayıp orada vefat ettiği için de *Rûmî* diye anıldı. *Efendimiz* anlamındaki *Mevlâna* lâkabı, onunla birlikte özel bir isme dönüştü.

²⁵ Fahreddîn-i Irâkî, *Mecmû'a-i Âsâr-i Fahreddîn-i Irâkî* (tsh. Nesrîn Muhteşem "Hazâî"), İntişârât-ı Zuvvâr, Tahran 1372 hş., s. 273; Fahreddîn-i Irâkî, *Kulliyât-i Dîvân-ı Fahreddîn-i Irâkî* (haz. Mahmûd-i İlmî), Çâphâne-i İlmî, Tahran 1377 hş., s. 104.

Babası, Muhammed Bahâeddin Veled; annesi, Mümine Hatun'dur. Babası, yaklaşık olarak 616 (1219) yılında Belh'ten Hac niyetiyle çıktığı Kâbe ziyaretinden sonra Şam'a, oradan Anadolu'ya gelip Larende'de (Karaman'da) yerleşti. Mevlâna, Karaman'da Gevher Hatun'la evlendi ve Sultan Veled ve Alâeddin Muhammed adlı iki oğlu oldu.

Bahâeddin Veled, Sultan Alâeddin'in daveti üzerine ailesiyle birlikte 626'da (1229) Karaman'dan Konya'ya gitti ve iki yıl sonra 628'de (1231) vefat etti. Mevlâna, babasının yerine geçti; ders, vaaz ve fetva ile meşgul oldu. Bir yıl sonra 629'da (1232) babasının müridi ve halifesi Seyyid Burhaneddin Konya'ya geldi ve Mevlâna ona bağlanıp tarikat vadisine adım attı; onun tavsiyesiyle Şam ve Halep medreselerinde 7 yıl öğrenim gördü.

Mevlâna, Seyyid'in Kayseri'de 638 (1240) yılında vefat etmesiyle tarikatın başına geçti; zamanın kutbu oldu. Birçok insan onun müridi oldu. Şemseddin Muhammed-i Tebrîzî, 26 Cemâziyelâhir 642'de (29 Kasım 1244) Konya'ya gelince *Mevlâna, Şems'e bağlandı ve tamamen onun aşkının ve cezbisinin esiri oldu. Ondan yeni bilgiler öğrenir bir hâle geldi; her gün onun buğurunda ders okumaya başladı. Şems, Mevlâna'nın Hızır'ı ve rehberi oldu. Mevlâna, Şems'le iki yıl sobbette bulundu. İki yıl sonra Şems, müritlerin davranışlarından incinince, 20 Şevval 643'te (10 Mart 1246) Konya'dan ayrılıp Şam'a gitti. Mevlâna, oğlu Sultan Veled'i Şems'i getirmesi için Şam'a gönderdi. Şems, 644'te (1246-1247) Konya'ya geri döndü. Mevlâna, Şems'e kavuştuktan sonra çok mutlu oldu, huzur buldu. Ancak müritlerin baskısı devam edince Şems, 645 (1247) yılında tamamen ortadan kayboldu. Mevlâna, Şems'ten sonra 652 (1254) yılında samimi dostu Konyalı Şeyh Selâhaddin'i kendisine halife yaptı. Şeyh Selâhaddin, on yıl sonra 661'de (1263) vefat edince Mevlâna, Çelebi Hüsâmeddin'i halife seçti. Son on yılını *Mesnevî*'nin de yazılmasına vesile olan Çelebi Hüsâmeddin'le sohbetle bulunarak geçirdi.*

Türk ve Fars edebiyatının en büyük şair ve yazarlarından olan, müderris, vaiz, fakih ve mutasavvıf Mevlâna, 5 Cemâziyelâhir 672'de (17 Aralık 1273) vefat etti. Konya'da türbesinde medfundur.

Gazel, tercibent ve rubailerden oluşan *Dîvân-ı Kebîr*'i; dinî ve tasavvufî konuları işlediği *Mesnevî*'si; sohbetler ve vaazlardan oluşan *Fîhi Mâ Fîh*'i ile *Mecâlis-i Seb'â*'sı ve mektuplarından oluşan *Mektûbât* adlı eserleri vardır.²⁶

Mevlâna'nın bu redifte üç gazeli vardır. Her üçü de aynı vezinde yani muzârî bahrinin mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “انم” kafiyesindedir. Her üç şiirde de özne, “ben” anlamına gelen kafiye kelimelerine eklenen bitişik şahıs zamiri “م”dir.

İlk iki şiir Tebrizli Şems için, ona kavuşma, ona duyulan özlem doğrultusunda yazılmıştır. Mevlâna, ilk şiirde Şems'e seslenir; ondan yüzünü göstermesi, konuşmasını ister; çünkü onun yüzünü görmek, şeker gibi dudaklarından tatmak ister. Güzellik güneşi Şems'in bir an evvel buluttan çıkıp kendini göstermesini ister; onun parlayan berrak yüzünü görmek ister.

Şems, “Nazlanıp fazla üzme, incitme beni, git artık” der; ancak Mevlâna, onun o “fazla üzme, incitme beni” demesini yani kendisiyle konuşmasını ister. Şems, “Git, şah evde değil” deyip Mevlâna'yı kovar; o da işte kapıcının o nazını, kapıyı açışını, o sertliğini istiyorum” der. Mevlâna, Şems'i güzellik madenine; denize, Kenanlı Yusuf'un güzel yüzüne, Tanrı Aslanı Hz. Ali'ye, yiğitliği ve savaşçılığıyla meşhur Rüstem-i Destan'a, İmran oğlu Musa'nın yüzündeki nura... benzetir. O, her zaman Şems'in güzel yüzünü görmek, ona kavuşmak, onunla birlikte olmak ister.

Mevlâna, şikâyet eden, ağlayıp duran halktan bıkmış usanmıştır; sarhoşların o hayhuyunu, naralarını duymak ister. O, bülbülden daha güzel şakır; ama halkın kıskançlığından ağzına mühür vurmuştur, hâlbuki feryat etmek ister. O, elinde lamba şehri dolaşır; şeytandan ve devden bıkmış usanmıştır, insan ister. Derler ki “Bulunmuyor, biz de aradık.” Mevlâna, “O bulunmayı, onu istiyorum.” der. Mevlâna, iflas etmiştir; ama küçük bir akiki de kabul etmez; hem ender bulunan hem de ucuz olan o akiki ister. O,

²⁶ Mevlâna'nın hayatı [Değirmençay, Veyis, Sultan Veled, Sefîne-i Nûhî ve Mecnû'a-i Rûhî (Dîvân-ı Lî-Vâlidîhi Li-Veledîhi/Mevlâna'nın Rubailer ve Sultan Veled'in Nazirleri), İstanbul 2023, s. 31-52] adlı çalışmamızdan özetlenmiştir.

gözlerden gizlidir, ama bütün gözler ondandır. Mevlâna, hem apaçık hem de gizli olan o sanatı ister. Mevlâna'nın kulağı, iman hikâyesini duymuş ve sarhoş olmuştur; göz ister, imanın yüzünü görmek ister. Bir elinde şarap kadehi, bir elinde sevgilinin kâkülü, meydanın ortasında sema etmek ister. Hatta bu istekte rebap da beklemekten ölmüştür, Osman'ın²⁷ elini, kucağını ve mızrabını ister. Mevlâna aşk rebabıdır; rebap çalana âşiktir; Allah'tan ihsan mızrabını vermesini ister. Mevlâna; “Ey nazik çalgıcı! Bu gazelin geri kalanını sen söyle, sen devam et; çünkü öyle olmasını istiyorum” der ve sözü çalgıcıya bırakır. Son olarak sözü Şems'e döndürür ve yüzünü göstermesini ister; çünkü Mevlâna Hüthüt'tür; Süleyman'ın yani Şems'in huzuruna çıkmak ister.

İkinci şiirin konusu: Mevlâna, önce de ifade edildiği gibi bu gazelinde de sevgilim dediği Şems'e seslenir; ondan dudaklarıyla sakilik edip şarap sunmasını; mahmur nergis gözleriyle kavga çıkarmasını ister. Onun yan kesici kâkülünün pervasızlığını, fitne yatıştıran büyücü hasta gözlerini, güzel ve tatlı hainliklerini ister; çünkü onun hainliği Mevlâna'yı yakıp yıkmaktadır; o yüzden o haini ister. Mekânsızlık âleminde yanan, her yeri aydınlatan mumla yani Şems'le pervane gibi sürekli yanıp yakılmayı ister. Gül bahçesi gibi olan güzel yüzünden Ay'ın bile utandığı o gül bahçesi cemalini görmek ister.

Mevlâna, Şems'ten dört yıl ayrı kaldıktan sonra tekrar dostuna kavuşmuş ve onunla birlikte baş başa oturmuş; ancak ondan tekrar ayrı kalmıştır. Bir kere daha Şems'e kavuşmayı, onunla görüşmeyi ister. Bazıları Şems gitti veya öldü deseler, buluşmayı inkâr etseler de aşk bunu istemektedir; inkârın faydası yoktur; çünkü Mevlâna onu istemektedir. Mevlâna, kendisini Ebûbekir'e Şems'i de Güzellik Mustafa'sına yani Hz. Peygamber'e benzetir; onunla mağarada kalmak ister. Mevlâna'nın gönlünde öyle bir yük vardır ki o ana kadar öyle bir yükü olmamıştır; onun için şahtan huzuruna girmesi için bir kerecik olsun izin vermesini ister. Mevlâna, yine kendisini yarasaya Şems'i de güneşe benzetir ve “Ey yarasa, güneşin nazlanması utançtır, ardır sana. Ben, o utanç üzerinde yüzlerce defa secdeye kapanmak

²⁷ Osman: Şehâbuddin Osman, Mevlâna'nın meclisinin çalgıcı ve hanendelerindendir.

istiyorum.” der. Şems’le olan ayrılığı o kadar uzamıştır ki artık dayanamz; sabrı tükenmiştir; zira ayrılık, -Mevlâna istemediği halde- onun iki gözünü kapatıp darağacına çekmek ister. Şems’in aşk ordusu, hem can yakıyor hem de gönlü aydınlatıyor; Mevlâna, onun aşkının ordusunda komutan olmak ister. Ayrılık Deccâl’i onun başında üzüntüten kıyametler koparmaktadır; o, çaresiz olarak İsa’nın yani Şems’in nefesini, şifasını ister. Mevlâna, harap ve sarhoş bir halde sevinç gülşenine gelmek; Şems’in vuslat gülşeninden diken dermek ister. O, Şems’ten kâkülleriye kendisine bir kemer yapmasını ister; çünkü şehirden korkup kaçmıştır, dağlarda kalmak ister. Can Musa’sı yani Mevlâna, ateş ışığından bir ağaç görmüştür; o ağacın parıltısını, o ateşi ister. Tebriz’in, güneş yüzüyle cennete döndüğü Şemseddin’i görmek, cennete girmek ister.

Üçüncü şiirin konusu: Bu şiir, biraz farklı olmakla birlikte konu yine sevgili ve sevgiliyi görmektir. Mevlâna, çenkten ve neyden İsfahan, Hicaz, Irak, Uşşak, Rast, Bûselik, Hüseyinî ve Maya²⁸ makam ve perdelelerinde yakıp yandıran güzel feryatlar, ağtılar, ezgiler dinlemek ister; çünkü o Hüthüt’tür, Süleyman’ın sesini duymak ister. Çenk ve ney, Rehâvî makamıyla Mevlâna’yı uyutmuşlardır; şimdi zengüle yani küçük zille uyandırmalarını ister.

Mevlâna, burada musikide, sazlarda, çalgı aletlerinde, makamlarda ve perdelerde ne kadar bilgi sahibi olduğunu da göstermektedir. Çünkü ona göre musikî bilgisi şهادet gibidir; “Mademki müminim, şهادetimi ve imanımı bildirmek istiyorum” der. Mevlâna, bundan sonra sözü döndürür ve aşka seslenir ve aşkın, akli dağınık şeyler söyleyen yapmasını ister; zira kendisi dağınık nükteler ister. Ona göre aşk çimenliktir, gül bahçesidir. Mevlâna, aşk çimenliğinden esen rüzgâra seslenir, kendisine de uğramasını ister; çünkü gül bahçesinin kokusunu almak, koklamak ister. Sevgilinin nurunda güzellerin şekilleri görünür; sevgilinin yüzüne bakmak, onları görmek ister.

²⁸ Maya: İran musikisinin altı makamından biri. Çalgıcı veya hanendenin besteleri çalıp okuduğu perde ve enstrümanın yapısı. Uzun havalardan bir tür halk türküsü.

بگشای لب که قند فراوانم آرزوست
 ای آفتاب حسن برون آدمی ز ابر
 کان چهره مشعشع تابانم آرزوست
 بشنیدم از هوای تو آواز طبل باز
 باز آمدم که ساعد سلطانم آرزوست
 گفتی ز ناز بیش مرنجان مرا برو
 آن گفتنت که بیش مرنجانم آرزوست
 وان ناز و باز و تندى دربانم آرزوست
 وان دفع گفتنت که برو شه به خانه نیست
 آن معدن ملاحظت و آن کانم آرزوست
 در دست هر که هست ز خوبی قراضه هاست
 من ماهیم نهنگم عمانم آرزوست
 این نان و آب چرخ چو سیل ست بی وفا
 دیدار خوب یوسف کنعانم آرزوست
 یعقوب وار و اسفاها همی زنم
 آوارگی و کوه و بیابانم آرزوست
 والله که شهر بی تو مرا حبس می شود
 شیر خدا و رستم دستانم آرزوست
 زین همراهم سست عناصر دلم گرفت
 آن نور روی موسی عمرانم آرزوست
 جانم ملول گشت ز فرعون و ظلم او
 آنهای هوی و نعره مستانم آرزوست
 زین خلق پر شکایت گریان شدم ملول
 مهرست بر دهانم و افغانم آرزوست
 گویاترم ز بلبل اما ز رشک عام
 کز دیو و دد ملولم و انسانم آرزوست
 دی شیخ با چراغ همی گشت گرد شهر
 گفت آنک یافت می نشود ایم ما
 گفتند یافت می نشود جسته ایم ما
 کآن عقیق نادر ارزانم آرزوست
 هر چند مفلسم نپذیرم عقیق خرد
 آن آشکار صنعت پنهانم آرزوست
 پنهان ز دیده ها و همه دیده ها از اوست
 از کان و از مکان پی ارکانم آرزوست
 خود کار من گذشت ز هر آرزو و آرز
 کو قسم چشم صورت ایمانم آرزوست
 گوشم شنید قصه ایمان و مست شد
 رقصی چنین میانه میدانم آرزوست
 یک دست جام باده و یک دست جعد یار
 دست و کنار و زخمه عثمانم آرزوست
 می گوید آن رباب که مردم ز انتظار
 وان لطف های زخمه رحمانم آرزوست
 من هم رباب عشقم و عشقم ربابی ست
 زین سان همی شمار که زین سانم آرزوست
 باقی این غزل را ای مطرب ظریف
 من هدهدم حضور سلیمانم آرزوست
 بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست
 بنمای شمس مفخر تبریز رو ز شرق

Göster yüzünü; gülistanı, gül bahçesini görmek istiyorum.

Aç dudaklarını, [konuş]; çok fazla şeker istiyorum.

Ey güzellik güneş! Bir an olsun buluttan çık, göster kendini;

O parıl parıl parlayan, o berrak yüzünü görmek istiyorum.

Senin aşkınla davulcunun davul seslerini duydum,

Geri geldim; çünkü sultanın elini, kolunu [görmek] istiyorum.

“Nazlanıp fazla üzme, incitme beni, git artık!” dedin;

İşte o “Fazla üzme, incitme beni!” demeni istiyorum.

“Git, şah evde değil!” deyip beni kovdun ya,

İşte kapıcının o nazını, [kapıyı] açışını, o sertliğini istiyorum.
 Herkesin elinde güzellik [madenin]den parçalar var;
 Ben o güzellik madenini, o güzellik ocağını istiyorum.
 Bu feleğin ekmeği ve suyu, vefasız bir sel gibidir;
 Ben balığım, balınayım, denizi istiyorum.
 Yakup gibi “yazıklar olsun!” deyip duruyorum;
 Kenanlı Yusuf’un güzel yüzünü [görmek] istiyorum.
 Allah’a yemin olsun, şehir, sensiz hapishane oluyor bana;
 Başiboş olmak, dağda ve çöllerde dolaşmak istiyorum.
 Şu zayıf yaradılışlı, iradesiz yoldaşlardan bıktım, usandım.
 Tanrı Aslanı’nı, Rüstem-i Destan’ı istiyorum.
 Canım Firavun’dan ve onun zulmünden bıktı usandı,
 İmran oğlu Musa’nın yüzündeki o nuru istiyorum.
 Şikâyet eden, ağlayıp duran bu halktan bıktım usandım;
 Sarhoşların o hayhuyunu, o naralarını istiyorum.
 Bülbülünden daha güzel şakırım; ama halkın kıskançlığından
 Ağzıma mühür vurdum, hâlbuki feryat etmek istiyorum.
 Dün şeyh, elinde lamba şehri dolaşüyor [ve diyor]du:
 Şeytandan ve devden bıktım usandım, insan istiyorum.
 Dediler ki “Bulunmuyor, biz de aradık.”
 Dedi ki “O bulunmayanı, onu istiyorum.”
 İflas etmişim; ama küçük bir akiki de kabul etmem;
 Hem ender bulunan hem de ucuz olan o akiki istiyorum.
 Gözlerden gizlidir, ama bütün gözler ondandır;
 Hem apaçık hem de gizli olan o sanatı istiyorum.
 Benim işim arzu ve heves değildir; vazgeçtim her şeyden;
 Varlık âleminde unsurları [aşlını öğrenmek] istiyorum.
 Kulağım, iman hikâyesini duydu ve sarhoş oldu;
 Nerede gözün nasibi? İmanın yüzünü [görmek] istiyorum.
 Bir elimde şarap kadehi, bir elimde sevgilinin kâkülü;
 Meydanın ortasında böyle sema etmek, dönmek istiyorum.
 O rebap diyor ki beklemekten öldüm,
 Osman’ın elini, kucağını ve mızrabını istiyorum.
 Ben de aşk rebabıyım; rebap çalana âşığım;
 Rahman Allah’ın ihsan mızrabını istiyorum.

Ey nazik çalgıcı! Bu gazelin geri kalanını sen söyle,
 Sen devam et; çünkü öyle olmasını istiyorum.
 Ey Tebriz'in övündüğü Şems! Yüzünü göster doğudan;
 Hüthütüm ben, Süleyman'ın huzuruna [çıkmaq] istiyorum.²⁹

بدمستی ز نرگس خمارم آرزوست	ساقی و سردهی ز لب یارم آرزوست
لولی گری طرّه طّارم آرزوست	هندوی طرّه ات چه رسن باز لولیست
فته نشان جادوی بیمارم آرزوست	اندر دلم ز غمزه غمّاز فتنه هاست
غدرش مرا بسوزد غدارم آرزوست	زان رو که غدرها و دغاهاش بس خوش ست
پروانه وار سوخته هموارم آرزوست	زان شمع بی نظیر که در لامکان بتافت
مه شرمسار گشته و گلزارم آرزوست	گلزار حسن رو بگشا زانک از رخت
یک ره به کوی وصل تو دوچارم آرزوست	بعد از چهار سال نشستیم دو به دو
انکار سود نیست چو این کارم آرزوست	انکار کرد عقل تو وین کار کرده عشق
با مصطفای حسن در آن غارم آرزوست	رانیم بالش شه و رانی به زخم مار
زان مشک های آهوی تاتارم آرزوست	تاتار هجر کرد سیاهی و عنبری
ای شاه بار ده که یکی بارم آرزوست	باریست بر دلم که مرا هیچ بار نیست
صد سجده من بکرده بر آن عارم آرزوست	عارست ای خفاش تو را ناز آفتاب
هجران دو چشم بسته و بر دارم آرزوست	با داردار وعده وصلت رسید صبر
واندر سپاه عشق تو سالارم آرزوست	هست این سپاه عشق تو جان سوز و دلفروز
لابد فسون عیسی و تیمارم آرزوست	دجال هجر بر سرم از غم قیامتست
از مکر توبه کردم مکارم آرزوست	مکری بکرد بنده و مکری بکرد وصل
از گلشن وصال تو یک خارم آرزوست	تا سوی گلشن طرب آیم خراب و مست
کز شهر درمیدم کهسارم آرزوست	زان طرّه های زلف کمرساز بنده را
آن شعله درخت و از آن نارم آرزوست	موسی جان بدید درختی ز نور نار
اندر بهشت رفته و دیدارم آرزوست	تبریز چون بهشت ز دیدار شمس دین

Sevgilimin dudaklarıyla sâkılık edip [şarap] sunmasını istiyorum;
 Şarapçı, mahmur nergis [gözler]iyle kavga çıkarmasını istiyorum.
 Hindu gibi siyah kâkülün ne utanmaz, ne pervasız bir ip cambazıdır;
 [O] yan kesici kâkülünün pervasızlığını, hayasızlığını istiyorum.
 Gönlümde gammaz gamzenden, yan bakışlarından dolayı fitneler var;
 O fitne yatıştırın, büyücü hasta [gözlerini] istiyorum.

²⁹ Mevlâna Celâleddin Muhammed, *Kulliyât-ı Dîvân-ı Şems* (tsh. Bedî'uzzaman Furûzan-fer), Neşr-i Rebî', Tahran 1374 hş., I, 203 (Gazel 441).

Çünkü onun hainlikleri ve hileleri pek hoş, pek güzeldir;
 Hainliği beni yakıp yıkıyor, o yüzden o haini istiyorum.
 Mekânsızlık âleminde yanan, ışık saçan eşsiz mumla,
 Pervane gibi sürekli yanıp yakılmayı istiyorum.
 Gülbahçesi gibi olan güzel yüzünü aç; çünkü senin [güzel] yüzünden
 Ay utanmış, [kıpkırmızı kesilmiş; o] gül bahçesi [cemali]ni istiyorum.
 Dört yıl sonra iki kişi baş başa birlikte oturduk;
 Bir kere daha sana kavuşmayı, seninle görüşmeyi istiyorum.
 Senin aklın inkâr etti; ama aşk bu işi yaptı;
 İnkârın faydası yok; çünkü bu işi istiyorum.
 Bir bacağımda padişahın yastığı, bir bacağımsa yılanın yarasıyla [yaralı];
 Güzellik Mustafa'sıyla o mağarada kalmak istiyorum.
 Ayrılık Tatar'ı öfkelen-di, kapkara karardı, amber kesildi;
 Tatar ceylanının o misklerini istiyorum.
 Gönlümde öyle bir yük var ki hiçbir yüküm olmadı öyle;
 Ey şah! İzin ver, çünkü bir kerecik izin istiyorum.
 Ey yarasa, güneşin nazlanması utançtır, ardır sana;
 Ben, o utanç üzerinde yüzlerce defa secdeye kapanmak istiyorum.
 Kavuşma süresinin uzamasına dayanamadım, sabrım tükendi;
 Ayrılık iki gözümü kapatıp darağacına çekmek istiyor [ben ne istiyorum!]
 Senin aşkının ordusu, hem can yakıyor hem de gönlü aydınlatıyor;
 Senin aşkının ordusunda komutan olmak istiyorum.
 Ayrılık Deccâl'i başımda gamla kıyametler koparıyor;
 Çaresiz olarak İsa'nın nefesini ve şifasını istiyorum.
 Ben bir düzen kurdum, vuslat da bir düzen kurdu;
 Düzen kurmaktan tövbe ettim; [o] düzenbazı istiyorum.
 Harap ve sarhoş bir halde neşe gülşenine gelmek;
 Senin vuslat gülşeninden bir diken [dermek] istiyorum.
 Saçının o kâkülleriye bu kula bir kemer, bir kuşak yap;
 Çünkü şehirden korkup kaçtım, dağlar[da kalmak] istiyorum.
 Can Musa'sı, ateş ışığından bir ağaç gördü;
 O ağacın parıltısını, o ateşi istiyorum.

Tebriz, dinin güneşi [Şemseddin]'in yüzüyle cennete döndü;
Cennete girmek, [onun] yüzünü görmek istiyorum.³⁰

وی نای ناله خوش سوزانم آرزوست	ای چنگ پرده های سپاهانم آرزوست
من هدهدم صغیر سلیمانم آرزوست	در پرده حجاز بگو خوش ترانه ای
چون راست و بوسلیک خوش الحانم آرزوست	از پرده عراق به عشاق تحفه بر
کان زیر خرد و زیر بزرگانم آرزوست	آغاز کن حسینی زیرا که مایه گفت
بیدار کن به زنگله ام کانم آرزوست	در خواب کرده ای ز رهاوی مرا کنون
چون مؤمنم شهادت و ایمانم آرزوست	این علم موسیقی بر من چون شهادتست
ای عشق نکته های پریشانم آرزوست	ای عشق عقل را تو پراکنده گوی کن
بر من گذر که بوی گلستانم آرزوست	ای باد خوش که از چمن عشق می رسی
دیدار یار و دیدن ایشانم آرزوست	در نور یار صورت خوبان همی نمود

Ey çeng! İsfahan perdelerini istiyorum.

Ey ney! Yakıp yandıran güzel feryatlar istiyorum.

Hicaz perdesinde söyle güzel bir ezgi;

Ben Hüthüt'üm, Süleyman'ın ıslığını istiyorum.

Irak perdesinden Uşşak'a hediye götür,

Rast ve Buselik [gibi] güzel makamlar istiyorum.

Hüseyinî'ye başla; zira Maya dedi ki:

O küçüklerimin ve büyüklerimin tiz perdesini istiyorum.

Rehâvî makamıyla uyuttun beni; şimdi

Zengüyle küçük zille uyandır beni; çünkü onu istiyorum.

Bu musiki bilgisi şehadet gibidir bence;

Mademki müminim, şehadetimi ve imanımı [bildirmek] istiyorum.

Ey aşk! Aklî dağınık şeyler söyleyen yap.

Ey aşk! Ben dağınık nükteler istiyorum.

Ey aşk çimenliğinden esen güzel rüzgâr!

Bana da uğra; çünkü gül bahçesinin kokusunu istiyorum.

Sevgilinin nurunda güzellerin şekilleri görünüyordu;

Sevgilinin yüzüne bakmak, onları görmek istiyorum.³¹

³⁰ Mevlânâ Celâleddin Muhammed, *Kulliyât-ı Dîvân-ı Şems*, I, 207-208 (Gazel 452).

³¹ Mevlânâ Celâleddin Muhammed, *Kulliyât-ı Dîvân-ı Şems*, I, 209-210 (Gazel 457).

Sa'dî-yi Şîrâzî

Ebû Muhammed Sa'dî Muşerrifuddîn (Şerefuddîn) Muslih b. Abdillâh b. Muşerrif-i Şîrâzî, 610-615 (1213-1218) yılları arasında İran'ın Şiraz şehrinde dünyaya geldi. Mahlası Sa'dî'dir ve bu isimle tanınmıştır. İlköğrenimi Şiraz'da tamamladıktan sonra Moğol istilasına üzerine 619 (1222) veya 622 (1225) yıllarında Bağdat'a gitti ve Nizâmîye Medresesi'nde ders okudu.

Sa'dî, Bağdat'ta öğrenimini tamamladıktan sonra çeşitli şehirleri ve ülkeleri gezmeye başladı. 626-628 (1228-1230) yılları arasında Şam'da bulundu; Suriye, Anadolu, Hicaz, Lübnan, Mısır, Merâkeş, Azerbaycan, Belh, Gazne ve Pencâb yolu ile Gucerât'a uğradı; uzun müddet Delhî'de kaldı, ünlü şair Emîr Hüsrev-i Dihlevî ile tanıştı; bir ara Kudüs'e giderken, frenklerin eline esir düştü, Trablusşam'da esirlerle birlikte hendek kazarken, bir Halepli kendisini 10 dinar karşılığında esaretten kurtardı ve Haleb'e geldikten sonra bu zatın kızı ile evlendi.

Bağdat'ta tahsilini tamamlayarak 654 (1256) veya 655 (1257) yılında Şiraz'a dönen Sa'dî, İran'ın Fars bölgesinin hâkimi Salgurlu Atabek Ebû Bekir b. Sa'd b. Zengî'nin şehzadesi Sa'd b. Ebû Bekir b. Sa'd'ın yakınları arasına katıldı ve bu hükümdar adına 655'te (1257) *Bostan* adlı eserini, bir yıl sonra da *Gülîstan* adlı eserini yazdı. Ömrünün son yıllarını Şiraz'da, riyazet ve ibadetle geçirdi ve 27 Zilhicce 691'de (9 Aralık 1292) vefat etti. Şiraz'da medfundur.

Sa'dî'nin manzum ve mensur, *Bostan* ve *Gülîstan* adlı iki eseri yanında gazel, kaside, terci, mülemma, rubai ve mesnevilerden oluşan divanı ve başka eserleri vardır. Eserleri Külliyyat halinde basılmıştır.³²

Sa'dî'nin şiiri, muzârî bahrinin mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve "انت" kafiyesinde 9 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve "sen" yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri "ت"dir.

Önce de ifade edildiği gibi Sa'dî'nin aşağıdaki şiirinin matla ile üçüncü beyti bir iki kelime farklılığıyla -ki bu da nüsha farklılığındandır- Ebû Sa'îd-i

³² Tahsin Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, İstanbul 1966, X, 36-38; Mustafa Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 405-406.

Ebu'l-hayr'ın başka şairlerden alıntılanan şiirleri içinde geçmektedir. Ancak Sa'dî'nin aşağıdaki şiirinin 7 ve 8. beyitlerinin divanının eski ve muteber nüshalarında olmaması³³ ve 8. beyitte Ebû Sa'îd isminin geçmesi, bu şiirin tamamen Sa'dî'ye ait olmadığı veya Sa'dî'nin bu şiiri Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr'ın manzumesine nazire olarak yazdığı düşüncesini akla getirmektedir. Geniş bilgi için bkz. Bu çalışmanın ilk şairi: Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr.

Sa'dî'nin gazelinin konusu bir tür öz eleştiridir. Sa'dî, kendine veya muhatabına seslenir ve “Canından vazgeçmeden cananı istersin; zünnarı kesip atmadan, yani Hristiyanlık kemerini çıkarmadan imanı yani Müslüman olmayı istersin. Sürekli *erini* yani *göster bana kendini* (7 A'râf 143) davulunu çaldıkları dergâhta bir karınca bile değilken Süleyman'ın saltanatını istersin. Evet, bir karınca bile değilsin, bir karıncaya bile hizmet etmemişsin; ama suffe ashabının safında olmak istersin. Hem Firavun gibi “Ben Tanrı'yım” lafını eder hem de İmran oğlu Musa'nın yakını olmak istersin. Eteklerini at yapmış çocuklar gibi eteğine binip meydanda at koşturmak istersin. İnsaflı Doğruluk, dürüstlük üzere yol katetmemiş; derde düşüp dert çekmemişsin, ama derman istersin. Kebabı sinek olan örümcek sofrasında Cebail'in büyük kanadı gibi yelpaze istersin. Her gün Ebû Sa'îd'in köpek nefsi için bir kâse çorba ile iki tane ekmek istersin.” der. Sonunda yine kendine seslenip öğüt vererek sözlerini bitirir: “Sa'dî! Sen bu dünyada zerre gibi ol, mademki hazret-i sultanın yanında olmak istersin!”

زَنَارِ نابریده و ایمانت آرزوست	از جان برون نیامده جانانت آرزوست
موری نه ای و ملکِ سلیمان آرزوست	بر درگهی که نوبتِ ارنی همی زنند
و آنگاه صَفِّ صَفِّ مردانت آرزوست	موری نه ای و خدمتِ موری نکرده ای
و آنگاه قَرَبِ موسیٰ عمرانت آرزوست	فرعون وار لَافِ اناالحق همی زنی
دامن سوار کرده و میدانت آرزوست	چون کودکان که دامنِ خود اسب کرده اند
بر درد نارسیده و درمان آرزوست	انصاف راهِ خود ز سرِ صدق داده نه
شهیّر جبرئیل مگس رانت آرزوست	بر خوانِ عنکبوت که بریان مگس بود
یک کاسه شوربا و دو تا نانت آرزوست	هر روز از برای سگِ نفسِ بوسعید
گر دل به نزد حضرتِ سلطانت آرزوست	سعدی در این جهان که تویی ذَرّه وار باش

³³ Bu iki beyit, eski ve muteber nüshalarda yoktur; muhtemelen ilhak olmuş. Bkz. Sa'dî, *Kulliyât-ı Sa'dî*, s. 680-681 (Gazel 11/Mevâiz; dipnot: 3-4).

Canından vazgeçmeden canan istiyorsun!
 Zünnarı kesip atmadan iman istiyorsun.
 Sürekli *erini* (Bana göster kendini) davulunu çaldıkları dergâhta,
 Bir karınca bile değilsin; ama Süleyman'ın saltanatını istiyorsun.
 Bir karınca bile değilsin, bir karıncaya bile hizmet etmemişsin;
 Sonra da [Tanrı] erlerinin, suffe[lilerin] safında olmak istiyorsun.
 Firavun gibi "Ben Tanrı'yım" lafını ediyorsun;
 Sonra da İmran oğlu Musa'nın yakını olmak istiyorsun.
 Eteklerini at yapmış olan çocuklar gibi,
 Eteğine binip meydan[da at koşturmay]ı istiyorsun.
 İnsaf! Doğruluk, dürüstlük üzere yol katetmemişsin,
 Derde düşüp dert çekmemişsin, ama derman istiyorsun.
 Kebabı sinek olan örümcek sofrasında,
 Cebraîl'in büyük kanadı gibi yelpaze istiyorsun.
 Her gün Ebû Sa'îd'in köpek nefsi için,
 Bir kâse çorba ile iki tane ekmek istiyorsun.
 Sa'dî! Sen bu dünyada zerre gibi ol,
 Mademki hazret-i sultanın yanında olmak istiyorsun.³⁴

Hakîm Nizârî-i Kuhistânî

Hakîm Sa'düddîn b. Şemsüddîn Nizârî-i Kuhistânî, İran'da Kuhistan bölgesinde Bircend şehri yakınlarındaki Tûn kasabasında 645'de (1247) dünyaya geldi. Babası Kuhistan'ın büyük mülk sahiplerinden biriydi. İlk eğitimi şair olan babası Şemseddin'den alan Nizârî, daha sonra dönemin önde gelen âlimlerinden felsefeden edebiyata birçok konuda ders aldı. Arapçanın yanında Türkçe de bilen Nizârî genç yaşta şiir söylemeye başladı; Kertler'den I. Şemseddin zamanında (1245-1278) saraya intisap ederek divanda görev aldı. 678'de (1279) çıktığı ve iki yıl süren seyahatlerinin birinde İsfahan, Tebriz, Gürcistan, Derbend, Errân ve Bakü'ye uğradı. Burarlarda aralarında Vezir Şemseddin el-Cüveynî'nin bulunduğu birçok devlet adamı, âlim ve şairle görüştü. Son dönemlerinde aşırı İsmâîlî inançlarından vazgeçip daha mutedil bir yol tercih ettiği ve eski görüşlerinin çoğunu

³⁴ Sa'dî, *Kulliyât-ı Sa'dî*, s. 680-681 (Gazel 11/Mevâiz).

terk ettiği söylenir. Hayatının sonuna doğru inzivaya çekilen Nizârî, 720'de (1320) Bircend'de vefat etti.

Hakîm Nizârî şiirlerinde devrin sosyal konularını ve fikrî hareketlerini yansıtmıştır. Kaside, gazel, kıta, terkihibent, terciibent ve rubailerden oluşan divanı ve *Destûrnâme*, *Edebnâme*, *Sefernâme*, *Ezher u Muşbir*, *Munâzara-i Şeb u Rûz* adlı mesnevileri ve manzum mektupları vardır.³⁵

Nizârî'nin şiiri, muzâri bahrinin mef'ûlü fâilâtü mef'âilü fâilât vezninde ve “وَرَمَ” kafiyesinde 8 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, “ben” anlamına gelen ve kafiye kelimelerine eklenen bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Nizârî, vatan özlemiyle yanar, memleketi Nişâbûr'un havasını tekrar koklamak ister; orada üzüm suyundan şarabı eline alıp içmek, dostunun yanında ipek ve yün elbiseler içinde, karanlık gecede sabaha kadar uyu-mak ister. Dostun zahmet edip gelerek elini hasta kalbine koymasını, lal dudaklarıyla öpüp iyileştirmesini ister. Onun lal renkli dudaklarının hokkası altında yani ağzında gizli inci dişlerinin saçılmış inci gibi göşyaşları hokkasından daha belirgin olmasını ister. Dostu, kulağından tutup boğazına şarap döksün diye yok olmayı, mahmur olmayı ister. Başını ağrıtan rakibin sesini davulun çirkin sesi gibi daha uzaktan duymak ister; hatta rakibin darağacında asılmasını ve kendi satırıyla iki parçaya ayrılmasını ister. Evet, vatanından ayrı düşmüş Nizârî'nin sesi zaman zaman Kuhistan'dan Horasan'a ulaşsın ister.

بر کف گرفته شیرۀ انگورم آرزوست	بارِ دگر هوای نشابورم آرزوست
تا روز خفته در شبِ دیجورم آرزوست	خوش در کنارِ دوست میان نخ و نسیج
بنهاد دست بر دلِ رنجورم آرزوست	او از پی عیادتِ من رنجه کرده پای
پیدا ز حَقَّة لؤلؤیِ مشورم آرزوست	لؤلؤیِ زیرِ حَقَّة لعلِ لبش نهان
افتاده هالک و شده مخمورم آرزوست	تا گوشِ من بگیرد و در حلقِ ریزدم
چون بانگِ ناخوشِ دهل از دورم آرزوست	آوازهٔ رقیبِ که دردِ سرم ازوست
نه نه دو نیم کرده به ساطورم آرزوست	می خواهمش به حلقِ در آویخته ز دار
آوازهٔ نزاریِ مهجورم آرزوست	از قهستان شده به خراسان زمانِ زمان

³⁵ Rıza Kurtuluş, “Nizârî-i Kuhistânî”, *DİA*, İstanbul 2007, XXXIII, 199-200.

Yine Nişâbûr'un havasını istiyorum;
 Üzüm suyunu elime almayı istiyorum.
 Güzelce, dostun yanında ipek ve yün elbiseler içinde,
 Karanlık gecede sabaha kadar uyumayı istiyorum.
 Onun beni ziyaret etmek için zahmet edip gelmesini,
 Hasta kalbime elini koymasını istiyorum.
 Onun lal renkli dudaklarının hokkası altındaki gizli incinin
 Saçılmış inci [gibi gözyaşı] hokkasından daha belirgin olmasını istiyorum,
 Benim kulağımdan tutsun, boğazıma döksün diye,
 Yok olmayı, mest ve mahmur olmayı istiyorum.
 Başımın ağrmasına sebep olan rakibin sesini,
 Davulun çirkin sesi gibi daha uzaktan [duymak] istiyorum;
 Onun boğazından darağacına asılmasını istiyorum,
 Hayır hayır satırla iki parçaya ayrılmasını istiyorum.
 [Vatanından] ayrı düşmüş Nezârî'nin sesinin
 Zaman zaman Kuhistan'dan Horasan'a ulaşmasını istiyorum.³⁶

Kemâl-i Hucendî

Mâverâünnehir bölgesinde Hucend'de doğdu. Ailesi ve öğrenimi hakkında bilgi yoktur. Tanınmış bir şeyh olmasına rağmen hangi tarıkata mensup olduğu dahi belli değildir. Genç yaşta hacca gitti. Hac dönüşü Tebriz'e yerleşti. Sultan Toktamış Han Tebriz'e hâkim olunca (787/1385) şehrin diğer âlimleriyle birlikte başşehir Saray'a götürülen Kemâl-i Hucendî burada sûfî Abdullah-ı Şâşî ile görüştü ve yeni müritler edindi. Dört yıl sonra tekrar Tebriz'e döndü. Celâyirli Sultan Hüseyin b. Üveys, kendisine bir tekke yaptırdı. Hucendî, Timurlular devrinde Timur'un oğlu ve Azerbaycan Valisi Mîrân Şah Mirza'nın teveccühünü kazandı ve ihsanına nâil oldu. 803'de (1401) vefat etti. Tebriz'de medfundur.

Hâfız-ı Şîrâzî ile çağdaştır. Onun Hâfız'ın şiirlerini övdüğü, Hâfız'ın da onun şiirlerini beğendiği nakledilir. Şiirlerinde *Kemâl* mahlasını kullanmıştır.

³⁶ Hakîm Nizârî-i Kuhistânî, *Dîvân-ı Hakîm Nizârî-i Kuhistânî* (tsh. Muzâhir Musaffâ), Çâphâne-i Mahâret, Tahran 1371 hş., I, s. 838-839 (Gazel 276).

Gazel, kıta ve rubailerden oluşan bir divanı ile *Letâfetnâme* adlı Türkçe bir şiiri vardır; eserleri yayımlanmıştır.³⁷

Kemâl'in bu redifte iki şiiri vardır. Birincisi, mütekârib bahrinin feûlün feûlün feûlün feûl vezninde ve “ab” kafiyesinde 7 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, “ben” anlamına gelen, 1.,2. ve 5. beyitlerde “6 ,3 ,” مرا ve 7. beyitlerde bitişik şahıs zamiri “4 ,” م. beyitte ise “sen” anlamına gelen bitişik şahıs zamiri “ت” dir.

Bu şiirin konusu: Şair, sevgilisiyle birlikte meze yemek, şarap içmek; dudaklarından soru sorup cevap almak ister. Şarapların, kadehlerin olduğu bir ortamda sevgilisinin kavga etmesini, kendisini azarlamanı ister. Şairin gözleri yaşlıdır, kan çanağına dönmüştür; sevgilisinin güneş gibi yüzüyle aydınlanmak, ısınmak ister. Sevgilisi kanla yetinmezse, ciğeri vardır, vermeye hazırdır; o kebab yapar yer. Şair, bir gece sevgilisinin kapısının eşliğinde, onun hayaliyle uyumak, onun yüzünü perdesiz görmek ister. Ara sıra Kemal’le haber göndermesini; o dudakla, o ağızla kulağına seslenmesini ister.

İkinci şiir, muzâri bahrinin mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “am” kafiyesinde yine 7 beyitlik bir gazeldir. Burada özne kafiye kelimelelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م” dir.

İkinci şiirin konusu: Şair, evini barkını harap eden güzellere kavuşmak ister; sakinin gelip şarap sunmasını, kendisine arkadaş olmasını ister; ayrıca çenk ve ney ile deli mizaçlı, hoş sesli pirini ister. Çünkü ney, sarhoşu okşayan güzel dosttur, çenk de öyle; bunlardan iki sırdaş mahrem ister. Çenk, dün gece bir iki ezgiyle şairi çok mutlu etmiştir; çalgıcıdan o güzel sazın o iki ezgisini ister. Güzel sevgilinin mızrak gibi kirpikleriyle, çapkın iki gözüyle kalbinde kan dökmesini ister. Ruh kuşuna bu dünya göğü kafes gibidir; onun için sevgilinin mahallesinin havasında uçmak ister. Son beyitte tecrit sanatıyla sözü kendine döndürür ve “Kemal! Tebrizlilere hürmet ve saygı için kervancıya, sakın ‘Şiraz’ı [görmek, Şiraz’a gitmek] istiyorum!’ deme” der; çünkü Tebrizlilerin yanında Şiraz’ı anmak onlara hakaret etmektir.

³⁷ M. Nazif Şahinoğlu, “Kemâl-i Hücendî”, *DİA*, Ankara 2022, XXV, 226.

مرا با تو نقل و شراب آرزوست از آن لب سؤال و جواب آرزوست
 میان صفای می و شیشه باز مرا از تو جنگ و عتاب آرزوست
 اگر دیده دیدار جوید رواست که نم دیده را آفتاب آرزوست
 به خون گر نه ای قانع اینک جگر گرت خوردن این کباب آرزوست
 شی آستانِ درت زیر سر مرا با خیال تو خواب آرزوست
 حجاب من از پیش رو دور ساز که روی توام بی نقاب آرزوست
 پیامی بده که گهی با کمال کزان لب به گوشم خطاب آرزوست

Ben, seninle meze [yemek] ve şarap [içmek] istiyorum;
 O dudaklarından soru sormak, cevap almak istiyorum.
 Saf şarabın ve kadehlerin ortasında yine
 Ben senden kavga etmeni, azarlamayı istiyorum.
 Eğer gözlerim yüzünü [görmek] isterse uygundur;
 Çünkü yaşlı gözlerim için, güneş [cemal]ini istiyor[um].
 Eğer kanla kanaat etmezsen, işte ciğer[im];
 Eğer sen [diyorsan] bu kebabı yemek istiyorum!
 Bir gece senin kapının eşiği başımın altında,
 Ben senin hayalinle uyumak istiyorum.
 Bana engel olan örtüyü uzak tut yüzünden;
 Çünkü senin yüzünü perdesiz görmek istiyorum.
 Ara sıra bir haber gönder Kemal'le;
 Çünkü o dudakla, o ağızla kulağıma seslenmeni istiyorum.³⁸

وصلِ بتان خانه براندازم آرزوست ساقی بیا که باده و دمسازم آرزوست
 چنگِ خمیده قامتِ بسیارگو کجاست کان پیر خشک مغز تر آوازم آرزوست
 نی خوش حریف مست نواز است و چنگ نیز زینها به یک دو محرم همرازم آرزوست
 دوشم به یک دو نغمه چه خوشوقت ساخت چنگ ای مطرب آن دو نغمه خوش سازم ۳۹ آرزوست
 در قلب نیزه بازی مژگان آن پری خونریز این دو چشم نظربازم آرزوست
 بر مرغِ جان فضای جهان است چون قفس تا در هوای کوی تو پروازم آرزوست
 از بهر پاسِ خاطرِ تبریزیان کمال با ساریان مگوی که شیرازم آرزوست

³⁸ Kemâleddîn Mes'ûd-i Hucendî, *Dîvân-ı Kemâleddîn Mes'ûd-i Hucendî* (tsh. K. Şidfer), *İdâ-re-i İntişârât-i Dâniş, Şu'be-i Edebiyât-i Hâver*, Moskova 1975, I/2, 261 (Gazel 240).
 خوشسازم: Metinde
 ۳۹
 şeklinde olup muhtemelen yanlış yazılmıştır; zira hem anlamı hem de bir sonraki beytin kafiyesine göre böyle olmalıdır.

Evi harap eden güzellere kavuşmak istiyorum.
 Sakil! Sen gel; çünkü şarap ve arkadaş istiyorum.
 İki büklüm olmuş, çok konuşan çenk nerede?
 Çünkü o deli mizaçlı, hoş sesli pirimi istiyorum.
 Ney, sarhoşu okşayan güzel dosttur, çenk de öyle;
 Bunlardan bir iki sırdaş mahrem istiyorum.
 Dün gece çenk bir iki ezgiyle ne kadar mutlu etti beni;
 Ey çalgıcı! Güzel sazından o iki ezgiyi istiyorum.
 O peri [güzeli]nin mızrak oynayan kirpiklerinin kalbinde,
 Bu iki çapkın gözün kan dökmesini istiyorum.
 Ruh kuşuna bu dünya göğü kafes gibidir;
 Onun için senin mahallende uçmak istiyorum.
 Kemall! Tebrizlilere hürmet ve saygı için,
 Kervancıya deme: “Şiraz’ı istiyorum!”⁴⁰

Huseyn-i Hârezmî

Huseyn b. Hasan Hârezmî, Hicrî 8. ve 9. (14 ve 15.) yüzyılın sûfî şair ve yazarlarından. Aslen Maverâünnihîrîdir ve Hârezm’de uzun süre kaldığı için Hârezmî olarak tanınmıştır. Ebu’l-Vefâ Hârezmî’nin talebelerinden olup, onun rehberliğinde Mevlâna’nın *Mesnevî*’sini okumuş ve bu yüzden o bölgede meşhur olmuştur. Şahrüh Mirza’nın hükümdarlığı döneminde (1405-1447) bazı Hanefî fakihleri onu bir şiirinden dolayı tekfir ederek Herat’a çağırılmışlar. Huseyn-i Hârezmî, iddialara cevap verip o beladan kurtulmayı başarmış, ancak Özbekler onu bırakmamışlar ve 840 (1436) yılında Hârezm’de öldürmüşlerdir.

Şiirlerinden oluşan divanı vardır; ancak şiirleri yanlışlıkla Dîvân-ı Huseyn b. Mansûr Hallâc adıyla yayımlanmıştır.⁴¹

Huseyn-i Hârezmî’nin şiiri, recez bahrinin müfteilün mefâilün müfteilün mefâilân vezninde ve “الم” kafiyesinde olup 7 beyitlik bir gazeldir.

⁴⁰ Kemâleddîn Mes’ûd-i Hucendî, *Dîvân-ı Kemâleddîn Mes’ûd-i Hucendî*, I/2, 284 (Gazel 263).

⁴¹ <https://ganjoor.net/hoseyn>.

Burada özne, “ben” anlamında kafiye kelimelerinin sonunda gelen bitişik şahıs zamiri “م” dir.

Şiirin konusu, sevgilisinden ayrı kalmış âşığın bîtap hali ve sevgilisine kavuşmak istemesidir. Şair, ayrılıktan bitkin düşmüştür; sevgilisine kavuşmak ister; onun gözleri kararmış, görememektedir; sevgilisinin cemalinin ışıltısıyla gözlerinin açılmasını, etrafının aydınlanmasını ister. Aşkın hararetinden susuzluk ateşiyle canı yanmıştır; serinlemek için sevgilinin hayat veren dudaklarından berrak su ister. Sevgilisi olmadan bir başkasıyla yaşamak ona haram olmuştur; sevgilinin mübarek nefesinden helal sihri yani fasih ve belîğ sözleri duymak ister. Sevgilisi olmayınca, onun bedeni öyle zayıflamıştır ki hayal gibi olmuştur. O, sevgilisini hayal etmekten ne uyuyabiliyor ne de yiyip içebiliyor; hayalindeki suyu ister. Sevgilinin tuzak gibi olan ayva tüyleri şairin gönül kuşuna “Nasıl esir oldun?” diye sorar; o da “Her an yem gibi olan benini görmek istiyorum” da ondan der. Şair, sevgilisinin sıra halinde dizilmiş inci dişlerini görmek için gözyaşı döker; sonra inci dişleri bulmak için döktüğü gözyaşı denizine dalar. Her ne kadar sevgilisine kavuşmak arzusu imkânsız olsa da arzu eder, arzu etmek ayıp değildir; çünkü o sevgilisine kavuşmak ister.

تیره شده ست چشم من نورِ جمالِم آرزوست	خسته هجر گشته ام با تو وصالِم آرزوست
از لبِ روح بخش تو آبِ زلالِم آرزوست	از تیفِ کارِ عشق جان سوخت به نارِ تشنگی
از نفیسِ مبارکت سحرِ حلالِم آرزوست	بی تو حرام شد مرا با دگری نفسِ زدن
نیست خیالِ خواب و خور آبِ خیالِم آرزوست	بی تو خیال شد تنم وز هوسِ خیالِ تو
گفت از آنکه دمدیم دانه خالِم آرزوست	دامِ خطت به مرغِ دل گفت اسیر چون شدی
دیدنِ آن دورشته عقدِ لیالِم آرزوست	در دلِ بحرِ اشکِ خود غوطه همی خورم از آنک
آرزو را چو عیب نیست چونکه وصالِم آرزوست	گرچه وصالِ او حسین آرزویی است بس محال

Ayrılıktan bitkin düşmüşüm; sana kavuşmayı istiyorum;
 Gözlerim görmez oldu, karardı, cemalinin nurunu istiyorum.
 Aşk işinin hararetinden susuzluk ateşiyle yandı canım;
 Senin hayat veren dudaklarından berrak su istiyorum.
 Sensiz haram oldu bana bir başkasıyla yaşamak;
 Senin mübarek nefesinden helal sihri [belîğ sözleri] duymak istiyorum.
 Sensiz hayal [gibi] oldu bedenim; senin hayalinin arzusundan

Uyumak, yemek içmek yoktur [artık]; hayalimdeki suyu istiyorum.
 Tuzak gibi olan ayva tüylerin gönül kuşuna “Nasıl esir oldun?” dedi;
 Cevap verdi: “Çünkü her an yem gibi olan benini [görmek] istiyorum.”
 Deniz gibi olan kendi gözyaşımın içine dalıyorum; çünkü
 O [sıra halinde] dizilmiş iki dizi inciye görmek istiyorum.
 Hüseyin! Gerçi ona kavuşmak oldukça imkânsız bir arzu;
 Ancak arzulamak ayıp değildir; çünkü ona kavuşmak istiyorum.⁴²

Câmî

23 Şâban 817’de (7 Kasım 1414) Horasan’ın Câm şehrine bağlı Harcird kasabasında doğdu. Daha çok Molla Câmî unvanıyla ve Câmî mahlasıyla tanındı. İlköğrenimi babası Nizâmeddin Ahmed’den aldı. Babası Herat’a gidip Nizâmiye Medresesi’ne müderris olunca (823/1420) öğrenimini orada sürdürdü. Daha sonra Semerkant’a gitti ve ünlü hocalardan dersler aldı. Nakşibendî şeyhi Sâdeddin-i Kâşgarî’ye intisap etti. Onun vefatından sonra (860/1456) halefi Hâce Ubeydullah Ahrâr’a bağlandı. 877’de (1472) hacca gitti. Hac dönüşünde Tebriz’e uğradı. 18 Şaban 878’de (8 Ocak 1474) Herat’a döndü. Burada Sultan Hüseyin Baykara’nın kendisi için yaptırdığı medresede Arap dili ve edebiyatı, hadis ve tefsir dersleri okuttu. 18 Muharrem 898 (9 Kasım 1492) Cuma günü Herat’ta vefat etti. Herat’ta medfundur.

Kaynaklarda Câmî’nin Farsça ve Arapça kırk beşin üzerinde eseri bulunduğu zikredilmektedir. Ancak bunların bir kısmı günümüze ulaşmamıştır. Eserlerinin konusunu tasavvuf, edebiyat, edebî ve dinî ilimler teşkil eder.

Kaside, terciibent, terkihibent, gazel, mesnevi, kıta, rubai ve muammalardan ibaret şiirlerin yer aldığı üç divanı; *Silsiletü’l-zeheb*, *Selâmân u Eb-sâl*, *Tuhfetü’l-abrâr*, *Sübbatü’l-ebrâr*, *Yûsuf u Züleyhâ*, *Leylâ vü Mecnûn ve Hired-nâme-i İskenderî* adlı yedi mesneviden oluşan *Hetf Evrenğ’i*; sûfilerin hal tercümelerini konu alan *Nefebâtü’l-üns’ü* ile Sa’dî’nin *Gülistan*’ına nazire *Bahâristan*’ı ve başka birçok eseri vardır.⁴³

⁴² Mansûr-i Hallâc, *Dîvân-ı Mansûr-i Hallâc* (tsh. Dâvud-i Şîrâzî), İntişârât-i Ki-tâbhâne-i Senâî, Tahran 1343 hş., s. 28-29; <https://ganjoor.net/hoseyn/divan/gh/sh25>.

⁴³ Ömer Okumuş, “Câmî, Abdurrahman”, *DİA*, İstanbul 1993, VII, 94-99.

Câmî'nin şiiri, serî' bahrinin müfteilün, müfteilün fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde 7 beyitlik bir gazeldir. Şiirde özne, kafiye kelimelerine bitişen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu, şairin sevgilisine duyduğu özlemdir. Câmî, tekrar selvi boylu sevgilisine kavuşmayı, çimenlikte geçirdikleri günleri ister; nesim rüzgârından gül kokusunu değil, sevgilisinin gömleğinin kokusunu getirmesini ister. Şaraba tövbe etmiştir; ama artık bahar gelmiştir, tövbesini bozacak sakiyi ister, şarap içmek ister. Sevgili konuşsun da nasıl konuşursa konuşsun, ister küfür etsin ister başka sözler söylesin, ağzından çıkacak o sözü duymak ister. Câmî'nin sevgilinin meclisine girecek, o mecliste bulunacak bir imkânı ve konumu yoktur, o bir köledir; ancak uzaktan o meclise bakabilir veya o meclisi görebilir. O, sevgilisine seslenir ve “Eğer sensiz yaşamayı istiyorsam, seninle yaşamam mümkün olmasın!” der yani onsuz bir yaşam asla istemediğini dile getirir. Son olarak kendine seslenir ve “Câmî! O dudakla ilgili fazla söz söyleme; çünkü bu sözler o ağızdan çıksın, bu sözleri o ağızdan duymak istiyorum” der.

جلوۀ سرو و سمنم آرزوست	باز هوای چمنم آرزوست
بویی از آن پیرهنم آرزوست	نکھت گل را چه کنم ای نسیم
ساقی توبه شکنم آرزوست	توبه ز می کردم و آمد بهار
کز دهنتم یک سخنم آرزوست	پرسش اگر نیست بگو ناسزا
دیدن آن انجمنم آرزوست	من کیم و بزم تو لیکن ز دور
بی تو اگر زیستنم آرزوست	زیستنم با تو میسر مباد
کین سخنان زان دهنم آرزوست	بیش مگو جامی از آن لب سخن

Yine çimenliğin havasını [almak] istiyorum;

Servi [boylu] ve yasemin [yüzlü güzel]i istiyorum.

Gülün kokusunu ne yapayım ey nesim!

O gömlekten bir koku istiyorum.

Şaraba tövbe ettim; ama bahar geldi;

Tövbemi bozacak sakiyi istiyorum.

Eğer bir suâlin yoksa, söyle bir küfür, bir çirkin söz!

Çünkü ağzından o sözü [duymak] istiyorum.

Ben kimim ki senin meclisinde [olayım]! Ancak uzaktan

O meclisi görmek istiyorum.
 Seninle yaşamam mümkün olmasın,
 Eğer ki sensiz yaşamak istiyorum!
 Câmî! O dudakla ilgili fazla söz söyleme;
 Çünkü bu sözleri o ağızdan [duymak] istiyorum.⁴⁴

Kûhî

Kûhî mahlaslı iki şair vardır. Aşağıdaki şiir büyük ihtimalle ilk Kûhî'ye aittir; ancak her ihtimale karşı burada her iki şairin hayatı hakkında kısaca bilgi verilmiştir:

Kûhî

9. yüzyıl (15.) ve sonrası dönemde yaşamış bir şairdir. Divanı yanlışlıkla hicrî 4. ve 5. (10 ve 11.) yüzyılda yaşamış ünlü sûfî Baba Kûhî-i Şîrâzî'ye nispet edilmiştir. Şiirlerinde *Kûhî* bazen de *İnsan* mahlasını kullanmıştır.

Kûhî divanının en eski yazması (1088/1677) British Museum'da bulunmaktadır. Kûhî'nin şiirleri üslup açısından 9. ve 10. (15. ve 16.) yüzyıl şairlerinin şiirlerine benzemektedir. Kûhî, Hâfız-ı Şîrâzî'nin bazı mazmunlarını ve hatta gazellerini tazmin etmiş ve onlara nazireler yazmıştır.⁴⁵

Bâbâ Kûhî-i Şîrâzî

Adı Ali, künyesi Ebû Abdullah'tır. Meşhur sufilerdendir. 336-343 (947-954) yılları arasında Şiraz'da doğmuştur. Hayatının büyük bir bölümünü Şiraz'da bir dağın eteğinde geçirdiği için Kûhî (dağlı) nisbesi veya mahlasıyla tanınmıştır. Şeyh Ebû Abdullah Hâfîf-i Şîrâzî başta olmak üzere birçok âlimden dinî ilimleri öğrenmiş, sohbetlerinde bulunmuştur. Basra, Nişâbur, Nihâvend ve Bağdat'a gitmiş, Abdülkerîm el-Kuşeyrî, Ebû Sa'îd-i

⁴⁴ Câmî, Abdurrahman b. Ahmed, *Dîvân-ı Câmî "Fâtîbatu's-şebâb"* (tsh. A'lâhan Efsah-zâd), Tahran 1378 hş., I, 308-309.

⁴⁵ <https://ganjoor.net/koohi>.

Ebü'l-hayr, Şeyh Ebü'l-Abbâs-ı Nihâvendî ve Hallâc-ı Mansûr ile görüşüp onlarla sohbet etmiştir. Daha sonra Şîraz'a dönüp bir mağarada inzivaya çekilmiş ve 442'de (1050) veya 428'de (1037) Şîraz'da vefat etmiştir. Adıyla anılan Bâbâkûhî veya Kulle-i kûhî denilen yerde medfundur.

Kûhî'nin şiirlerinin vahdet-i vücûda dair en eski şiirlerden olduğu nakledilir. *Bidâyetü bâlî'l-Hallâc ve nihâyetubû* adlı Arapça bir risâle ile şiirlerinden oluşan divanı vardır. Ancak divanda yer alan şiirlerin birçoğunun aynı mahlası kullanan bir başka şair [yukarıda adı geçen Kûhî'y]e ait olduğu, hatta kendisinin Farsça bir mısra bile söylemediği ileri sürülmüştür.⁴⁶

Kûhî'nin şiiri, remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “ان” kafiyesinde 7 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, ayrı şahıs zamiri “و”dur.

Şiirin konusu, şairin sevgilisine duyduğu özlemdir. Kûhî'nin gözleri sevgilisini görememe üzüntüsüyle kan çanağı olmuştur. O, güzeller güzeli sevgilisinin yüzünü görmek ve muradına ermek ister. O, şaşkın bir zerre gibidir, parlayan güneş yüzlü sevgilisini görmek ister. Onun ruh kuşu, sabah yelinden o gül yüzlü sevgilinin kokusunu buldu bulalı kendinden geçmiştir; o, gül bahçesinin meydanında olmak ister.

Gül yüzlülerin güzellik bahçesi âşıkların gözyaşı ırmağıyla şendir, yemyeşildir. Güzellerin suya doymuş lâl dudakları ağlayan gözler ister. Bunun için güzellik bahçesini gözyaşıyla sulayacak, lâl dudakları suvaracak ağlayan gözleri olan biri lazımdır, o da Kûhî'dir. Kûhî'nin sakinin hayat veren dudaklarından yani hayat suyundan bir yudum içmesi gerekir; çünkü susuzluktan ölmek üzeredir; ondan içip yeniden hayat bulmak ister. Kendi zatını ve sıfatlarının isimlerini görmesi için eşsiz güzele insan aynası gerekir; ona ayna olacak da Kûhî'dir. Kûhî, canın suretini kalp gözüyle açıkça görmesi için o selvi boylu yârdan salınarak yürümesini ister. Yakut renkli lâl dudakları görmek için divane Kûhî'nin gönlü madeni kazmak ister.

⁴⁶ Nefîsî, Sa'îd, *Târîh-i Nazmu Nesr der Îrân ve der Zebân-i Fârsî*, İntişârât-i Furûğî, Tahran 1363 hş., II, 717; M. Nazif Şahinoğlu, “Kûhî-i Şîrâzî”, *DİA*, Ankara 2002, XXVI, 347-348; Bâbâ Kûhî, *Dîvân-ı Şeyh Âlî Meşbûr be Bâbâ Kûhî* (tsh. Kâmil), nşr. Kitâbfurûşî-i Ma'rîfet-i Şîrâz, Şîrâz 1353 hş., s. (ب-و) be-vav (Habîbullah İmâd'ın mukaddimesi).

دیده خونبار را دیدارِ خوبان آرزوست ذرّه سرگشته را خورشید تابان آرزوست
 تا نسیم آن گل رو یافتم از بادِ صبح بلبل روح مرا صحنِ گلستان آرزوست
 باغِ حسنِ گلرخان خرم ز جویِ چشم ما است لعلِ سیرابِ بتان را چشمِ گریان آرزوست
 از لبِ جان بخشِ ساقی جرعه ای می بایدم تشنه لبِ مردیم جانرا آبِ حیوان آرزوست
 تا ببیند ذات و اسماء صفاتِ خویش ر حضرتِ بيمثل را مرآتِ انسان آرزوست
 تا ببینم صورتِ جان را به چشمِ دل عیان زان سهی بالا مرا قدّی خرامان آرزوست
 در هوای دیدنِ لعلِ لبِ یاقوتِ رنگ کوهی دیوانه دل را کندنِ کان آرزوست

Kanlı gözler, güzeller [güzelin]in yüzünü [görmek] istiyor;
 Şaşkın zerre, parlayan güneşi istiyor.
 Sabah yelinden o gül yüzünün kokusunu buldum bulalı,
 Benim ruh kuşum gül bahçesini istiyor.
 Gül yüzlülerin güzellik bahçesi bizim gözümüzün ırmağıyla şendir;
 Güzellerin parlak lâl [dudaklar]ı ağlayan gözler istiyor.
 Sakinin hayat veren dudağından bir yudum gerekiyor bize;
 Susuzluktan öldük; canımız hayat suyunu istiyor.
 Kendi zatını ve sıfatlarının isimlerini görmek için
 Eşsiz güzel huzurunda insan aynası istiyor.
 Canın suretini kalp gözümle açıkça görmem için
 Ben [kul] o selvi boylu [yâr]dan salınarak yürümesini istiyor.
 Yakut renkli lâl dudakları görme arzusu içinde
 Divane Kûhî'nin gönlü madeni kazmak istiyor.⁴⁷

Ehlî-i Şîrâzî

858'de (1454) Şîraz'da doğdu. Gençliğinde iyi bir öğrenim gördü ve devrin büyük âlimi Celâleddin ed-Devvânî'nin derslerine katıldı. Daha sonra Herat'a giderek bir süre Sultan Hüseyin Baykara'nın sarayında kaldı. Azerbaycan'a gidip Akkoyunlu Hükümdarı Sultan Yâkub'a intisap etti ve bu hükümdarı öven birçok şiir yazdı. Şah İsmâîl'in tahta çıkması üzerine onun hizmetine girdi. Şah İsmâîl için de pek çok şiir söyleyen Ehlî-i Şîrâzî, Sihr-i Helâl mesnevisini onun adına kaleme aldı. Şah İsmâîl'in ölümünden sonra

⁴⁷ Bâbâ Kûhî, *Dîvân-ı Şeyh Alî Meşhûr be Bâbâ Kûhî*, s. 27; <https://ganjoor.net/koohi/divan/ghazal/sh56>.

(1524) Şîraz’a döndü ve hayatının sonuna kadar burada yaşadı. Vefatında Hâfız’ın kabrinin yanına defnedildi.

Gazel, kaside, terkip ve tercî, muhammes, müstezat, kıta ve tarih manzumelerinden oluşan divanı; *Şem u Pervâne* adlı mesnevisi; *Sıbr-i Helâl* adlı birkaç bedî‘ sanatı içeren eseri; *Mesnevî-yi Müteferrika der Vâsf-ı Hayme* adlı küçük bir mesnevisi; *Rubâiyyât-ı Sâkinâme*, *Rubâiyyât-ı Gencife* ve *Rubâiyyât* adlı eserleri ve *Kasâid-i Masnû‘a* adlı üç kasidesi vardır.⁴⁸

Ehlî’nin bu redifte iki şiiri vardır. Birincisi, remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “م” kafiyesinde 5 beyitlik bir gazeldir. Bu şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Sevgilisinden uzakta olan, ona kavuşamayan şairin bir an önce ölmek istemesidir. Şair, dostlarına seslenerek yârine kavuşamadığı için ecel uykusuna yatmak yani ölmek istediğini söyler; ondan uzakta huzuru yoktur, bir an önce huzur bulmak ister. Sevgilinin işi hep zulmetmektir; âşık, ümitsizce can çekişmektedir; yoksa sevgilisi şefkatli oldu mu onu öpmek, kucaklamak; onun önünde ölünceye kadar yaşamak ister. Şair, son beyitte kendine seslenir ve “Ehlî! Benim hâlime bir bak; çünkü o acımasızın derdinden ölmek istiyorum, yüz binlerce kez ölmek istiyorum” der; sevgilisinin acımasızlığından ölmek istediğini yineler.

İkincisi, yine remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “م” kafiyesinde 7 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, sevgilisi olmadan ne uyuyabilir ne de şarap içebilir; kan içer ancak. Sevgilisi sarhoş olunca “kebab isterim” der, şairin gönlü bu istekten dolayı gece gündüz ona kebab olur. Şair, başını sevgilisinin atının terkinde bağlamak, süvarilerinin baldırına öpücük kondurmak ister. Allah’tan sevgilisinin yolunda saçmak için Kârûn’un hazinesine sahip olmak ister. Hatta sevgilisinin mahallesine bir yolu olsun diye köpek olmak, köpeklerle arkadaşlık etmek ister. Onun yiyip içmesi, uyuması, kendinden geçmesi gönlül kanını çok içmesindendir; eğer sevgilisi istemezse bunu da yapmaz;

⁴⁸ A. Naci Tokmak, “Ehlî-i Şîrâzi”, *DİA*, İstanbul 1994, X, 533.

nitekim “sensiz bir daha yiyip içmeyi, uyumayı istersem kâfirim” der. Şair, sevgilisine “Dudakları çatlamış susuz Ehlî’ye dudaklarından hayat suyu ver” der, başka su istemez; “eğer başka bir su istersem, iştiağ ateşinin yelinin önünde toz toprak olayım, yok olup gideyim” der.

دوستان خوابِ اجل بی وصل یارم آرزوست	بیقرارم دور ازو یکدم قرارم آرزوست
کارِ او جور است با من جان بنمیدی کنم	ورنه چون شد مهربان بوس و کنارم آرزوست
زندگی می بایدم چندانکه میرم پیش او	ورنه دیگر بهر چه کارم آرزوست
اختیار از دست از آن دادم به مستی ای حریف	کامشب از می گریه بی اختیارم آرزوست
حالِ من اهلی نگر کز دردِ آن نامهربان	آرزو دارم به مرگ و صد هزارم آرزوست

Dostlar! Yâre kavuşmak olmayınca, ecel uykusunu istiyorum!
 Huzurum yok ondan uzakta, bir an olsun huzur istiyorum.
 Onun işi zulmetmektir bana; [bu yüzden] ümitsizce can çekiyorum;
 Yoksa şefkatli oldu mu öpmeyi kucaklamayı istiyorum.
 Onun yanında ölünceye kadar yaşamam gerekiyor;
 Yoksa bundan başka neden isterim ki, neden istiyorum!
 O yüzden sarhoş olup kendimden geçtim ey arkadaş,
 Bu gece şarapla kendimden geçip ağlamak istiyorum.
 Ehlî! Benim hâlime bir bak; çünkü o acımasızın derdinden
 Ölmek istiyorum, yüz binlerce [kez ölmek] istiyorum!⁴⁹

خوابِ مرگم باد اگر دور از تو خوابم آرزوست	خون خورم بی چشم مستت گر شرابم آرزوست
دل کبابم روز و شب در آرزوی آنکه تو	مست چون از می شوی گویی کبابم آرزوست
سر به فتراک تو باید بستم ای شهریار	من که گاهی بوسه بر ران رکابم آرزوست
گنج قارون از خدا خواهم که پاشم در رخت	این بود چیزی کزین دیر خرابم آرزوست
من چه سگ باشم که در کوی توام راهی بود	همنشینی با سگان هم از چه بابم آرزوست
خورد و خوابم بیخودی از خونِ دل خوردن بس است	کافرم گر بی تو دیگر خورد و خوابم آرزوست
اهلی لب تشنه را آب حیات از لب بده	خاکِ بادِ آتش شوقم گر آبم آرزوست

Ölüm uyku olsun, eğer ki senden uzakta uyumak istiyorum!
 Kan içeyim, eğer ki mahmur gözlerin olmadan şarap istiyorum!
 Gönlüm kebaptır gece gündüz şu istekten dolayı; çünkü sen,

⁴⁹ Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî, *Kulliyât-ı Eş‘âr-i Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî*, İntişârât-i Kitâbhâne-i Senâî, Tahran 1244 hş., s. 50 (Gazel 161).

Şaraptan sarhoş olunca dersin: “Kebap istiyorum!”
Başımı senin terkine bağlamam gerek ey sultanım!
Ben, bazen süvarilerinin baldırına öpücük kondurmak istiyorum.
Allah’tan Kârun’un hazinesini istiyorum ki saçayım yolunda;
Budur o şey ki bu harabe dünyadan istiyorum.
Ben neden mi köpek olayım? Senin mahallene bir yolum olsun diye;
Köpeklerle oturup kalkmayı, arkadaşlık etmeyi de bu yüzden istiyorum.
Yiyip içmem, uyumam, kendimden geçmem gönül kanımı çok içmektendir!
Kâfirim, eğer ki sensiz bir daha yiyip içmeyi, uyumayı istiyorum.
Dudakları çatlamış susuz Ehlî’ye hayat suyu ver dudaklarından;
İştiağ ateşinin yeli önünde toz toprak olayım eğer ki su istiyorum.⁵⁰

Esîr-i Lâhicî

Şemsuddîn Muhammed b. Yahya b. Ali-yi Lahicî-i Gilânî, Nurbahşî tarikâtının büyüklerindendir. Doğum tarihi belli değildir. Önce Rey’de Seyyid Muhammed Nurbahş’ın hizmetinde bulunmuş; onun vefatıyla Şiraz’a gitmiş ve Nurbahşî şeyhi olarak halkı irşat etmiştir. Şiraz’da Nûriyye adlı bir tekkesi vardır. Mahlası *Esîrî*’dir. *Esîrî-i Lâhicî* adıyla tanınmıştır. 912’de (1506-07) Şiraz’da vefat etmiştir. Mahmûd-i Şebisterî’nin *Gülşen-i Râzî*’na yazdığı *Mefâtîhu’l-i câz* adlı şerhiyle *Esrârü’s-şubûd*, *Ma’âşu’s-sâlikîn* adlı iki manzumesi ve gazel, rubai ve tercilerden oluşan bir divanı vardır.⁵¹

Esîr-i Lâhicî’nin şiiri, muzârî bahrinin mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “انم” kafiyesinde 5 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında olan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Bir tür rint ve zahit çatışmasıdır. Şair “ey can” diyerek kendisine seslenir ve ikiyüzlü dindarlıktan, zahitlikten bıkip usandığını; artık sevgiliyle sohbet etmek, onunla dost olmak, onun gülümseyen dudaklarının şarabından bir kadeh içmek, ayyaş olmak, rintler meclisinde bulunmak; güllerin dibinde, çimenlikte, elinde şarap kadehi şarap içmek; salınan servi boylu güzelin kucığında olmak ister. Sevgilisiz, sevgiliden ayrı evde

⁵⁰ Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî, *Kulliyât-ı Eş’âr-i Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî*, s. 114 (Gazel 380).

⁵¹ Nefîsî, *Târîh-i Nazmu Nesr der İrân ve der Zebân-i Fârsî*, I, 316.

yaşamaktan sıkılmıştır; canıgönülünden onun vuslat bahçesinde dolaşmak ister. Sevgiliden uzakta gam karanlığında kalmıştır; artık sevgilinin ışık saçan yüzünü görmek, aydınlığa kavuşmak ister.

جانا بيا كه صحبتِ جانانم آرزوست	جامی ز بادۀ لبِ خندانم آرزوست
از زاهدی و زهدِ ریایی دلم گرفت	می خوارگی و مجلسِ رندانم آرزوست
در پای گل میانِ چمنِ جام می بکف	واندر کنارِ سروِ خرامانم آرزوست
در خانهٔ فراقِ تو دلتنگ گشته ایم	گلگشتِ باغِ وصلِ تو از جانم آرزوست
در ظلمتِ غمِ اسیری ز شوقِ یار	دیدارِ نوربخشِ ز جانانم آرزوست

Ey can! Gel; çünkü cananın sohbetini, arkadaşlığını istiyorum;
 Gülümseyen dudaklarının şarabından bir kadeh istiyorum.
 İkiyüzlü dindarlıktan ve zahitlikten bıktım, usandım;
 Şarap içmeyi, ayyaşlığı ve rintler meclisini istiyorum.
 Güllerin dibinde, çimenlikte elimde şarap kadehi,
 Salınan servi [boyly güzel]in kucagında olmak istiyorum.
 Senden ayrı evde [yaşamaktan] sıkılmışım, daralıyorum;
 Canı gönülünden senin vuslat bahçende dolaşmak istiyorum.
 Esîrî! Yârin arzusundan dolayı gam karanlığındayız;
 Cananın ışık saçan yüzünü [görmek] istiyorum.⁵²

Sâib-i Tebrîzî

Bazı kaynaklarda 1010 (1601) veya 1016'da (1607) dünyaya geldiği yazılmıştır; ancak II. Abbas'ın Kandehar'ı zaptı (1058/1648) esnasında altmış yaşında olduğu rivayet edilmektedir; buna göre Tebriz'de veya İsfahan'da 999'da (1591) doğmuştur. Babası Mirza Abdürrahim, Tebriz'in önde gelen tüccarlarındandı. Sâib, çok küçük yaşta iken ailesi Safevî hükümdarı I. Abbas'ın emriyle Tebriz'den İsfahan'a göç ettiğinden eğitimi ve yetişmesi bu şehirde oldu. Gençliğinde hacca gitti, dönüşte Osmanlı Devleti'nin bazı şehirlerini dolaşarak İsfahan'a vardı. Ancak kendisini çekemeyen bazı kimse-lerin Osmanlı sarayı ile ilişkisi olduğuna dair dedikodular çıkardığını haber alınca burada durmayarak Hindistan'a hareket etti (1034/1625). Yolda

⁵² <https://ganjoor.net/asiri/divan/ghazal/sh136>.

Herat ve Kâbil'e uğradı. Kâbil'de Nevvâb Zafer Han diye tanınan Mirza Ahsenullah'tan saygı gördü, onu metheden kasideler yazdı. Kâbil'e Leşker Han yönetici olarak tayin edilince Burhanpûr'a dönen Zafer Han, Sâib'i de kendisiyle birlikte götürdü ve Şah Cihan'a takdim etti (1039/1629-30). Şah Cihan kendisini Müsteid Han unvanıyla taltif ederek binbaşı rütbesiyle maiyetine aldı. Sâib'in babası oğlunu almak üzere Ekberâbâd'a (Agra) geldiği sırada Keşmir'e tayin edilen Zafer Han onu da yanında götürdü. Sâib daha sonra babasıyla birlikte İsfahan'a döndü. Ardından Meşhed, Kum, Kazvin, Erdebil, Yezd ve Tebriz'de kaldı. Şah II. Abbas döneminde (1642-1667) onun gözdeleleri arasına girdi ve "melikü's-şuarâ" unvanını aldı. Ancak Şah Süleyman'ın cülûsu münasebetiyle (1667) yazdığı kasidede kullandığı bir ifade yüzünden gözden düştü. 1081 (1670-71) veya 1087 (1676) yılında vefat etti. İsfahan'da medfundur. Safevî Devleti'nin en parlak döneminde yetişen Sâib bir Türk şairi olmasına rağmen Fars edebiyatında yeni bir ekol kurdu ve Hint üslûbunun sayılı temsilcileri arasında yer aldı.

Şiirlerinin yer aldığı altı ciltlik divanı; *Kandehâr-nâme*, *Mahmûd u Ayağ* adlı iki mesnevisi; *Beyâğ* adlı 800 kadar şairin şiirlerinden seçkisi; *Mir'âtü'l-cemâl* adlı güzellerin tarifi ve aşkla ilgili şiirleri; *Meyhâne* adlı şarap ve içki meclisleri konulu şiirleri ve *Ârâ-yî-i Nigâr* adlı kadınların ayna vb. süs eşyalarına dair şiirlerini içeren eserleriyle Türkçe şiirleri de vardır.⁵³

Sâib-i Tebrîzî'nin bu redifte dört şiiri vardır. Hepsisi de muzârî bahrinin mef'ûlû fâilâtü mef'âilü fâilât vezninde; ancak kafiyeleri ve özneleri farklıdır.

Birincisi, "انت" kafiyesinde 16 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen, "sen" anlamında bitişik şahıs zamiri "ت"dir. Bu gazel, Sâib'in son beyitte bildirdiğine göre Sa'dî ile Mevlâna'nın şiirlerine naziredir. Şiirin vezni, redifi ve kafiyesi Sa'dî'nin gazeliyle aynıdır; ancak kafiyesi Mevlâna'nın bu redifteki üç gazelinden de farklıdır:

این آن غزل که سعدی و ملای روم گفت موری نه ای و ملک سلیمان آرزوست

İkinci mısra Sa'dî'nin beytinden tazmindir. Sa'dî'nin beyti:⁵⁴

⁵³ S. Cengiz Sadıkoğlu, "Sâib-i Tebrîzî", *DLA*, İstanbul 2008, XXXV, 541-542.

⁵⁴ Sa'dî, *Kulliyât-ı Sa'dî*, s. 680-681 (Gazel 11/Mevâiz).

بر درگهی که نوبت ارنی همی زنند موری نه ای و ملک سلیمان آرزوست

Şiirin konusu: Şair kendisine seslenir ve “İnsan değilsin, ama cennet bahçesini istiyorsun. Yüzük değilsin, ama Süleyman’ın elini istiyorsun!” diyerek öz eleştiri yapar. O, sözlerine devam eder; mademki top gibi bütün meydanda dolaşmak istiyorsun, o zaman sakın onun buyruk çevgeninden baş çevirme. Mademki Hızır gibi hayat suyunu istiyorsun, tamah gözünü İskender’in mülküyle karartma. Mademki bahçede gezmek, gülistanda dolaşmak istiyorsun, çiy gibi kendi şişeni tozsuz topraksız et, temiz tut. Mademki o dağınık iki zülfe yol bulmak istiyorsun, tarak gibi binlerce yaranın uygulama tahtası ol. Mademki bu bahçeden gül gibi açan, gülen dudaklar istiyorsun, bir müddet gonca gibi kendi yakana baş koy; ...Mademki parlak güneşe kavuşmak istiyorsun, çiy gibi bu çimenlikte, kendini, kendi kalbini yok et. Hiçbir başakta hiçbir zaman iki baş olmamıştır; mademki ter-tip düzen istiyorsun, başından vazgeç...” der; bu bağlamda benzer başka sözler söyler. Son beyitte, bu şiiri Sa’dî’nin ve Rumlu Mollâ’nın yani Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî’nin gazeline cevap olarak yazdığını söyler.

Sâib, böyle der; ancak önce de ifade edildiği gibi şiirin vezni, redifi ve kafiyesi, hatta içeriği sadece Sa’dî’nin gazeliyle aynıdır; Mevlâna’nın gazeliyle sadece vezin ve redif bakımından aynıdır, kafiye ve konu farklıdır.

İkincisi, “رم” kafiyesinde 8 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, vahdet-i vücuda değinir; kendisi de Mansur gibi ene’l-Hak yani *Ben Hakk’ım* demek ister; Hz. Musa gibi Tûr dağından tecelli ister, Tûr topluluğunu görmek ister. Dünya kendisine dar gelmektedir; hatta karıncanın gözünden de dardır; karıncanın gönlünü ister. Bir kadeh şarap ona kâfi gelmez; mahmur başından daha büyük bir kadeh şarap ister. İnsanlar şeker iştiağından uyuyamıyorlar; o ise Mansur’un başı gibi darağacı yastığını ister. Hayatın tatlılığı gönlümü yaralamaktadır; balarısı kovanında çıplak kalmak, ısırılmak ister. O, düşünce meşkinin olduğu bu zamanda, ünlü şairle, muhtemelen Mevlâna ile birlikte şiir söylemek ister.

Üçüncüsü, “انم” kafiyesinde 15 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi yine kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Sâib, ne Cem’in tahtını ne de Süleyman’ın saltanatını ister; sadece sevgilinin gönül halvetine girecek bir yol ister. Tekrar tekrar sevgilinin yüzüne bakmak için binlerce göz ister. Gemide rahat edemez, esarettir orada kalmak; bir dalga gibi bütün denizi dolaşmak ister. Bunun için de kendinden başka gezip dolaşan iki üç insan ister. Dünyaya aldananlara güler; Ay gibi yıldızların döküntüsünü toplamakla yetinmez; Güneş sofrasından bir dilim ekmek ister. Dünya bahçesindeki güller dikenlidir; rakipler ve yabancılar vardır; bir an önce bu bahçeden gitmek, uzaklaşmak ister. Karınca gibi bir itibarı olmasa da Süleyman’ın elinden bir taht ister. Bu ölü dünyadan kendisini kurtarması için, bütün dostlardan aydın görüşlü bir arif ister. Yolculuk zahmetlidir; burada kalmak için yetecek kadar para ve virane bir külübe ister. Artık babasının yanında olmaktan dolayı rahat uyku uyumamaktadır; Mısır’ın ay yüzlü Yusuf’u gibi kardeşlerinden tokat ister ki bu diyardan gitsin. Cenneti istemez; cennet bekçiliği Rıdvan’a helal olsun der; onun için sevgilinin yüzüne ayinedarlık etmek cennette olmaktır. Onun gözünde dünya malı bir ölünün kanı gibidir; bu ölü kanından, bu dünyadan eteğini toplamak, uzaklaşmak ister. Şehrin darlığından dolayı Sâib’in gönlü kararmıştır; bu yüzden çölün engin genişliğini, ferahlığını ister.

Dördüncüsü, “ایم” kafiyesinde 11 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi yine kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, bir eli kırmızı şarap kadehinde, diğer eli bir başka şarap kadehinin boynunda, kum gibi çölde, sevda etrafında dönmek, dolaşmak ister. Ciğerinde dikenler vardır; çıkarması için Mesih gibi dünyadan bir iğne ister. “İnsan, gözleriyle kendi kusurunu göremez, anlayamaz” der ve basiret sahibi bir gönül erinden ayinedarlık ister. Dost az olunca aynası kararmıştır; konuşkan dostların aynasını cilalamasını ister. Yersiz olsa da o güzelin küçük ağzından bir öpücük ümit eder. Sevgiliyi gördü görelî bütün

bedeni göz kesilmiştir; onun endamını görmek ister. Âlem onun gözünde Firavun'un gönlü gibi kararmıştır; o beyaz elli Hz. Musa'dan sabah şafağı gibi aydınlık ister. Sevgilinin yüzünü görmek cenneti görmek gibidir; her ne kadar cennet Sâib'in gözüne görünmese de kaçamak olarak o güzel yüzü görmek ister.

خاتم نه ای و دستِ سلیمان آرزوست	آدم نه ای و روضهٔ رضوان آرزوست
چون گوی اگر سراسر میدان آرزوست	زنهار سر میچ ز چوگان حکیم او
گر همچو خضر چشمهٔ حیوان آرزوست	چشم طمع به ملک سکندر مکن سیاه
گر سیر باغ و گشتِ گلستان آرزوست	چون شبم آبگینهٔ خود بی غبار کن
گر ره در آن دو زلف پریشان آرزوست	چون شانه باش تختهٔ مشق هزار زخم
زین باغ اگر چو گل لب خندان آرزوست	چندی چو غنچه سر به گریبان خود بکش
گر ساحلِ مراد ز عمّات آرزوست	چون گوهر از غبارِ یتیمی متاب روی
مُدّی اگر ز دفترِ احسان آرزوست	مجنون صفت ز مشقِ جنون برمدار دست
گر جبههٔ گشادهٔ دربان آرزوست	بیرون در گذار طمع های خام را
مسند اگر ز دستِ سلیمان آرزوست	چون مور در حلاوتِ گفتار سعی کن
بویی اگر ز سیبِ زخندان آرزوست	دندان به دل فشار درین باغ چون انار
گر سینه ای چو کانِ بدخشان آرزوست	یک چند خونِ دل خور و بر لب بمال خاک
گر وصلِ آفتابِ درخشان آرزوست	چون شبم آب کن دل خود را درین چمن
بگذر ز سر اگر سر و سامان آرزوست	هرگز نبوده است دو سر هیچ خوشه را
وین طرفه کز فرشته نگهبان آرزوست	پرهیز می کند ز تو دیو سیاهکار
موری نه ای و ملکِ سلیمان آرزوست	این آن غزل که سعدی و ملای روم گفت

İnsan değilsin; ama cennet bahçesini istiyorsun!
 Yüzük değilsin; ama Süleyman'ın elini istiyorsun!
 Sakın onun buyruk çevgeninden baş çevirme;
 Mademki top gibi bütün meydan[da dolaşmak] istiyorsun.
 Tamah gözünü İskender'in mülküyle karartma;
 Mademki Hızır gibi hayat suyunu istiyorsun.
 Çiy gibi kendi şişeni tozsuz topraksız et, temiz tut;
 Mademki bahçede gezmek, gülistanda dolaşmak istiyorsun.
 Tarak gibi binlerce yaranın uygulama tahtası ol;
 Mademki o dağınık iki zülfe yol bulmak istiyorsun.
 Bir müddet gonca gibi kendi yakana baş koy;
 Mademki bu bahçeden gül gibi açan, gülen dudaklar istiyorsun.

İnci gibi yetimin tozundan toprağından yüz çevirme;
 Mademki denizden dilek sahiline çıkmak istiyorsun.
 Mecnun gibi delilik uygulamasından vazgeçme;
 Mademki ihsan defterinden bir ölçek⁵⁵ [bağış] istiyorsun.
 Ham tamahlarını kapının dışında bırak;
 Mademki sarayın geniş ve açık cephesini istiyorsun.
 Karınca gibi sözü tatlılaştırmaya çalış;
 Mademki Süleyman'ın elinden taht istiyorsun.
 Bahçedeki narlar gibi zor işlere giriş; kendini helak et;
 Mademki elma gibi çene çukurundan bir koku istiyorsun.
 Bir müddet gönül kanını iç ve ağzına toprak sür;
 Mademki Bedahşan madeni gibi bir göğüs istiyorsun.
 Çiy gibi bu çimenlikte kendi kalbini, kendini yok et;
 Mademki parlak güneşe kavuşmak istiyorsun.
 Hiçbir başakta hiçbir zaman iki baş olmamıştır;
 Başından vazgeç, mademki tertip düzen istiyorsun.
 Günahkâr şeytan [bile] senden korkup kaçır;
 Ne acayıptır ki melekten muhafız istiyorsun.
 Bu, Sa'dî'nin ve Rumlu Mollâ'nın söyledikleri gazele [cevaptır]:
 Bir karınca bile değilsin, ama Süleyman'ın saltanatını istiyorsun.⁵⁶

جامی ز خونِ بی غشِ منصورم آرزوست	لعل تجلی از کمرِ طورم آرزوست
بر من جهان ز دیدهٔ مورست تنگتر	یک چند تنگنا دلِ مورم آرزوست
با طاقتی که پنجه ازو برده است موم	رفتن به سیرِ انجمنِ طورم آرزوست
ساغر حریف عقلِ گرانبان نمی شود	رطلی گرانتر از سرِ مخمورم آرزوست
مردم ز اشتیاقِ شکرِ خواب نیستی	بالین دار چون سرِ منصورم آرزوست
شیرینیِ حیاتِ دلم را گزیده است	عریان شدن به خانهٔ زنبورم آرزوست
نازک شدم چنان که گمان می برند خلق	در بر کشیدنِ کمرِ مورم آرزوست
صایب درین زمان که رسیده ست مشقِ فکر	هم نغمگی به شاعرِ مشهورم آرزوست

⁵⁵ Ölçek olarak çevrilen kelime “Müdy”dir. Peymane demektir. Bir müdy, çeyrek sa’dır. Yaklaşık yaklaşık 10,5 litre ve 8,16 kilografa denk gelmektedir (<https://vajehyab.com>).

⁵⁶ Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî* (haz. Muhammed Kahraman), Şirket-i İntişârât-i İlmî ve Ferhengî, Tahran 1365 hş., II, 958-959 (Gazel 1948).

Mansur'ın temiz kanından bir kadeh istiyorum;
 Tûr kemerinden tecelli lâlini istiyorum.
 Bana dünya karıncanın gözünden daha dardır;
 Birkaç dar yer, karıncanın gönlünü istiyorum.
 Pençenin balmumunu alıp götürdüğü güçle
 Tûr topluluğunu gezmeye gitmek istiyorum.
 [Bir kadeh] şarap güçlü kuvvetli aklın dostu olamaz;
 Mahmur başımdan daha büyük bir kadeh [şarap] istiyorum.
 İnsanlar şeker iştiağından uyuyamıyor;
 Mansur'un başı gibi darağacından yastık istiyorum.
 Hayatın tatlılığı gönlümü ısırp yaralamıştır;
 Balarısı kovanında çıplak kalmak istiyorum.
 İnsanların düşündüğü gibi nazikleştim;
 Karıncanın belini kucaklamak istiyorum.
 Sâib! Düşünce meşkinin geldiği bu zamanda,
 Ünlü şairle birlikte ezgi söylemek istiyorum.⁵⁷

راهی به خلوت دل جانانم آرزوست	نه تختِ جم نه ملکِ سلیمانم آرزوست
دیگر نظاره رخ جانانم آرزوست	چندین هزار دیده حیرانم آرزوست
چون موج یک سراسرِ عمامم آرزوست	تا چند در سفینه توان بود تخته بند
بیرون ز خویشتن دو سه جولانم آرزوست	طوفان چه دست و پای زند در دلِ تنور
چون صبح یک دهن لب خندانم آرزوست	تا خنده بر بساطِ فریبِ جهان کنم
از خوانِ آفتاب لبِ نانم آرزوست	قانع به ریزه چینی انجم نیم چو ماه
چون غنچه جمع کردنِ دامانم آرزوست	زین بوستان که پرده خارست هر گلش
مسند ز رویِ دستِ سلیمانم آرزوست	چون مور اگر چه نیست مرا اعتبارِ خاک
یک زنده دل ز جمله یارانم آرزوست	تا زین جهانِ مرده رهایی دهد مرا
وجه کفاف و کلبه ویرانم آرزوست	رنج سفر ز ریگِ بیابان فروترست
چون ماهِ مصر سیلیِ اخوانم آرزوست	سنگین شد از کنارِ پدرِ خوابِ راحت
آینه داری رخ جانانم آرزوست	دربانی بهشت به رضوانِ حلال باد
زین خونِ مرده چیدنِ دامانم آرزوست	در چشم من سوادِ جهانِ خونِ مرده ای است
چیزی که از قلمروِ امکانم آرزوست	بی آرزو دلی است اگر مرحمت کنند
پیشانیِ گشادِ بیابانم آرزوست	صایب دلم سیاه شد از تنگنای شهر

⁵⁷ Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî*, II, 959 (Gazel 1949).

Ne Cem'in tahtını ne de Süleyman'ın saltanatını istiyorum;
 Sevgilinin gönül halvetine [girecek] bir yol istiyorum.
 Bu kadar binlerce hayran göz istiyorum;
 Tekrar [tekrar] sevgilinin yüzüne bakmak istiyorum.
 Ne zamana kadar gemide esir olunacak?
 Bir dalga gibi bütün denizi [dolaşmak] istiyorum.
 Tufan nasıl el ayak çırpır, nasıl kabarır tandırın içinde!
 Kendimden başka iki üç gezip dolaşan [insan] istiyorum.
 Dünyaya aldanmışın sofrasına gülmem için,
 Sabah gibi bir ağız gülen dudak istiyorum.
 Ay gibi yıldızların döküntüsünü toplamakla yetinmem;
 Güneş sofrasından bir dilim ekmek istiyorum.
 Her gülü, dikenin perdesi olan bu bahçeden
 Gonca gibi eteğimi toplamak istiyorum.
 Karınca gibi toprak kadar itibarım yoksa da benim,
 Süleyman'ın elinden bir taht istiyorum.
 Bu ölü dünyadan kurtarması için beni,
 Bütün dostlardan aydın görüşlü bir arif istiyorum.
 Yolculuk zahmeti çöldeki kumlardan daha fazladır;
 Yetecek kadar para ile virane bir külübe istiyorum.
 Babamın yanında [olmakta]n dolayı ağırlaştı rahat uykum;
 Mısır ayı [Yusuf] gibi kardeşlerimin tokadını istiyorum.
 Cennet bekçiliği Rıdvan'a helal olsun;
 Sevgilimin yüzüne ayinedarlık etmek istiyorum.
 Benim gözümde dünya malı bir ölünün kanıdır;
 Bu ölü kanından eteğimi toplamak, uzaklaşmak istiyorum.
 Arzusuna ulaşmamış bir gönül var, eğer merhamet ederlerse,
 İmkân ülkesinden bir şey istiyorum.
 Sâib! Şehrin darlığından dolayı gönlüm karardı;
 Çölün engin genişliğini, ferahlığını istiyorum.⁵⁸

⁵⁸ Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî*, II, 959-960 (Gazel 1950).

دستی به جام بادهٔ حمرایم آرزوست	دستِ دگر به گردنِ مینایم آرزوست
چون ریگ سیر دامنِ صحرایم آرزوست	تختِ روان ز آبلهٔ پایم آرزوست
پرگاروار با قدمِ آهنین خویش	گشتن به گرد نقطهٔ سودایم آرزوست
تا از جگر برآورم این خارها که هست	از دهر سوزنی چو مسیحايم آرزوست
گردد ز بیم سوختنِ خود کبابِ من	بیدرد را گمان که تماشايم آرزوست
نتوان به عیبِ خویش رسیدن ز راهِ چشم	آینه داری از دلِ بینایم آرزوست
آینه ام سیه شده از قحطِ همنفس	روشنگری ز طوطی گویایم آرزوست
امید بوسه از دهنِ تنگِ آن نگار	بیجاست گرچه خواهشِ بیجايم آرزوست
زان دم که چشمِ من به سراپای او فتاد	گشتم تمام چشم و سراپایم آرزوست
عالم به چشمِ من دلِ فرعون گشته است	صبح امید ازان ید بیضایم آرزوست
صایب بهشت اگرچه نیاید به چشمِ من	دزدیده دیدنِ رخِ زیبایم آرزوست

Bir elim kırmızı şarap kadehinde [olsun] istiyorum;
 Diğer elim de mine renkli şarap kadehinin boynunda [olsun] istiyorum.
 Kum gibi çölün eteklerinde dolaşmak istiyorum.
 Ayağımdaki çiçek hastalığından [omuzlarda] giden bir taht istiyorum.
 Pergel gibi kendi demirden ayaklarımla,
 Siyah [sevda] noktasının etrafında dönmek, dolaşmak istiyorum.
 Ciğerimdeki bu dikenleri çıkarmam için,
 Mesih gibi dünyadan bir iğne istiyorum.
 Kendisinin yanacağından korkar, ama kebabım olur benim;
 Farz et ki dertsiz olanı seyretmek istiyorum.
 [İnsan] gözleriyle kendi kusurunu göremez, fark edemez;
 Basiret sahibi bir gönül [erin]den ayinedarlık istiyorum.
 Aynam dostun kıtlığından dolayı karardı;
 Konuşkan papağan cılasın istiyorum.
 O güzelin küçük ağzından bir öpücük ümidi
 Yersizdir; gerçi yersiz bir istek istiyorum.
 Benim gözüm onun endamını gördüğü an,
 Tamamen göz kesildim, onun endamını [görmek] istiyorum.
 Âlem benim gözüm de Firavun'un gönlüne döndü;
 O beyaz el [sahibin]den sabah [şafağı gibi aydınlık] istiyorum.

Sâib! Cennet her ne kadar benim gözüme görünmese de,
Kaçamak olarak güzel yüzü görmek istiyorum.⁵⁹

Feyz-i Kâşânî

1006 veya 1007'de (1598/1599) Kâşân'da doğdu. Birçok âlim yetiştiren tanınmış bir aileye mensuptur. Yirmi yaşında İsfahan'a gitti. Bir yıl kadar burada kaldıktan sonra Seyyid Mâcid-i Bahrânî'den fıkıh ve hadis okumak için Şîraz'a geçti. Bahrânî birkaç ay sonra ölünce tekrar İsfahan'a döndü ve meşhur filozof, fakih ve muhaddis Bahâeddin Âmilî'den ders aldı. 1029'da (1620) hac için gittiği Mekke'de Muhammed b. Hasan b. Zeynüddin el-Âmilî'den hadis dersi aldı. İran'a dönünce kendisine yeni bir üstat aramaya koyuldu ve o sıralarda Kum'da oturan Molla Sadrâ ile tanışarak ona intisap etti. Sekiz yıl Sadrâ'nın yanında kalan Feyz, onun nezâreti altında okuduğu dersler ve yaptığı riyâzetler neticesinde bütün ilimlerin iç mânasına vukufiyet kazandığını söyler. Molla Sadrâ'nın isteğiyle Feyz mahlasını kullandı ve şeyhinin kızıyla evlendi. 1042'de (1632-33) Sadrâ ile beraber Şîraz'a gitti. Üç yıl sonra Kâşân'a dönen Feyz, Şah Safî tarafından İsfahan'da yerleşmeye davet edildiyse de bu teklifi kabul etmedi. Ancak daha sonra 1052 (1642) yılında tahta geçen II. Şah Abbas'ın çağrısına uyarak birkaç yıl İran'ın başşehrinde cuma namazı imamlığını yaptı; Molla Abdullah Medresesi'nde müderrislik görevinde bulundu. Feyz, 1068'de (1658) İsfahan'da kendisi için bir tekke yaptırdı. II. Şah Abbas'ın 1077'de (1666) ölümünden sonra bilinmeyen bir tarihte tekrar İsfahan'dan ayrılan ve hayatının geri kalan yıllarını Kâşân'da geçiren Feyz 1090'da (1679) vefat etti; Kâşân'da medfundur.

Feyz-i Kâşânî felsefe, tasavvuf, kelâm, ahlâk, hadis, tefsir, fıkıh ve fıkıh usulü konularında tamamına yakını Arapça olan 100'ü aşkın eser kaleme almıştır. Yaşadığı devrin âlimlerinin birçoğu gibi şiir de söyleyen Feyz-i Kâşânî'nin 6000 beyitten oluşan divanı vardır ve yayımlanmıştır.⁶⁰

Feyz-i Kâşânî'nin bu redifte üç şiiri vardır. Birincisi, serî' bahrinin müfteilün müfteilün fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde 9 beyitlik bir gazeldir.

⁵⁹ Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî*, II, 960 (Gazel 1951).

⁶⁰ Hamid Algar, “Feyz-i Kâşânî”, *DİA*, İstanbul 1995, XII, 520-522.

Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Sevgiliye duyulan özlemdir. Şair, sevgilisinin kapısının hal-kası olmak; o kapıya başvurmak ister; çünkü sevgiliyi her anışında perişan olur; o yüzden onun kapısının tozu toprağı olmak, o yurdun havasını solmak ister. Canla başla sevgilisine hizmet etmek için koşmak, onu baştan aşağı seyretmek için tamamen göz kesilmek ister. Çünkü onun ayrılığında gözlerine ak düşmüştür; onun gömleğinden koku almak, gözlerine sürmek, tekrar görmek ister. Onun gönül kuşu beden kafesinde ölmüştür; canla başla kol kanat çırpıp, uçmak ister. Buna rağmen sevgilisi ona karşılık vermez; bu yüzden ağzına suskunluk kilidini vurup sessizlere, suskunlara doğru gitmek ister. Son olarak kendisine seslenir ve “Feyz, aşkı bırakma da canla gitsin; kefende yaşamak istiyorum” der.

İkincisi, yine serî‘ bahrinin müfteilün müfteilün fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde olup yine 9 beyitlik bir gazeldir. Burada özne, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: İkiyüzlü zahitlik ve dindarlık şairin hayatını zehir etmiştir; çünkü zahidin sohbeti hep gam dikenidir, gamlandırır. Feyz, ikiyüzlü zahitlikten tövbe etmiştir; artık beyaz çeneli sakiden o eski acı şarabı içmek ister; tatlı dilli dilberi, gül gömlekli güzeli, ay gibi yüzde amber kokulu beni, kıvrım kıvrım saçları ister. Sevgiliyle dudak dudağa öpüşmek ister; çünkü o, tövbeden pişman olmuştur; ahdi bozan sakiyi ister. Artık sevgilisi istediği her şeyi yapabilir; acı söyleyip küfredebilir; çünkü o, söz kadehinden şarap ister yani sevgilisi konuşsun da nasıl konuşursa konuşsun, onun konuşmasını ister; hatta sevgilisinin kılıcını çekip kendisini öldürmesini ister; çünkü o, bu ölümle kefende kıyamete kadar yaşayacaktır. O, ne altına üzülür ne de gümüşe; o beyaz tenli dilberi ister.

Üçüncüsü, muzâri bahrinin mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde 12 beyitlik bir gazeldir. Burada özne, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, dünyadan bezmiştir; sevgilinin kadehinden bir yudum şarap içip sarhoş olmak, bütün gamlardan kurtulmak ister. Onun bir

ayağı dünyada bir ayağı ahirettedir; ne bunu ister ne de onu; her ikisi de aldatıcıdır. Kulluk, her iki dünyadan da habersizdir, gafildir; o, Mâlik'ten de Rıdvan'dan da kurtulmak ister. Onun gönlü, nefsin heva ve hevesinin soğuk nefesinden donmuştur; o ısınmak için, Yemen tarafından Rahman'ın sıcak nefesini ister. Hayat suyu yârin ağzındadır; onun dudağını öpüp sonsuz ömre kavuşmak ister. Onun canının akıldan alacağı tatlı bir tebessümdür; o, inci ve mercan işlemeli kadehle sarhoş olmak ister; başını feda etmek, huzur bulmak ister. Onun canı avucundadır; sevgilinin elinde ise parlak kılıç. Şair, sevgilisinden siyah zülfünün altında ay gibi parlayan yüzünü göstermesini ister; çünkü küfürden tövbe etmiştir, iman etmek ister; nur kaynağında hayat suyunu içmek için sevgilisinin dudaklarını onun dudaklarına koymasını ister; bilgili bilgisiz zahitlerin elinden kurtulmak, ovaya ve dağa kaçmak, feryat figan etmek ister; oralarda gözlerinden kanlı gözyaşları döküp canı çıksın, ölsün ister; Feyz gibi şehitlerin kanının ecrini ister.

حلقه آن در شدم آرزوست	بر در او سرزدم آرزوست
چند به هر یاد پریشان شوم	خاک در او شدم آرزوست
خاک درش بوده سرم سالها	باز هوای وطنم آرزوست
تا که به جان خدمت جانان کنم	دامن جان بر زدم آرزوست
بهر تماشای سرپای او	دیده سراپا شدم آرزوست
دیده ام از فرقت او شد سفید	بویی از آن پیرهنم آرزوست
مرغ دلم در قفس تن بمرد	بال پر و جان زدم آرزوست
بر در لب قفل خموشی زدم	سوی خموشان شدم آرزوست
عشق مهل فیض که با جان رود	زندگی در کفتم آرزوست

O kapının halkası olmak istiyorum;
 Onun kapısına uğramak istiyorum.
 Ne zamana kadar her anışımla perişan olacağım?
 Onun kapısının tozu toprağı olmak istiyorum.
 Başım, onun kapısının tozu toprağı oldu yıllarca;
 Yine vatanımın havasını [solumak] istiyorum.
 Canla başla canana hizmet etmek için,
 Can eteğini kaldırmak, koşmak istiyorum.
 Onu baştan aşağı seyretmek için,
 Baştan aşağı göz kesilmek istiyorum.

Onun ayrılığından gözlerime ak düştü;
 O gömlekten bir koku istiyorum.
 Gönül kuşum beden kafesinde öldü;
 Canla başla kol kanat çırpma, uçmak istiyorum.
 Dudaklarımın kapısına suskunluk kilidini vurdum;
 Sessizlere, suskunlara doğru gitmek istiyorum.
 Feyz, aşkı bırakma da canla gitsin;
 Kefende yaşamak istiyorum.⁶¹

ساقی سیمین ذقنم آرزوست	بادۀ تلخ کهنم آرزوست
دلبر شیرین دهنم آرزوست	زهدِ ریا عیش مرا تلخ کرد
شاهد گل پیرهنم آرزوست	صحبت زاهد همه خارِ غمست
زلف شکن در شکنم آرزوست	خالِ معنبر به رخی چون قمر
بوسه بر آن لب زدیم آرزوست	خیز و لبِ خود به لبِ من بنه
ساقی پیمان شکنم آرزوست	خیز که از توبه پشیمان شدم
باده ز جام سخنم آرزوست	تلخ بگو زان لب و دشنام ده
زندگی در کفنم آرزوست	خیز و بکش تیغ و بکش تا به حشر
دلبر سیمین بدنم آرزوست	نی غم زر دارم و نی سیم فیض

Yıllanmış acı şarabı istiyorum;
 Beyaz çeneli sakıyi istiyorum.
 İkiyüzlü zahitlik hayatımı zehir etti;
 Tatlı dilli dilberi istiyorum.
 Zahidin sohbeti hep gam dikenidir, gamlandırır;
 Gül gömlekle güzeli istiyorum.
 Ay gibi bir yüzde amber kokulu beni,
 Kıvrım kıvrım saçları istiyorum.
 Kalk, kendi dudağını benim dudağıma koy;
 O dudağa öpücük kondurmak istiyorum.
 Kalk; çünkü tövbeden pişman oldum;
 Ahdi bozan sakıyi istiyorum.

⁶¹ Mollâ Muhsin Feyz-i Kâşânî, *Dîvân-ı Allâme Mubammed Muhsin Feyz-i Kâşânî* (nşr. Sâz-mân-i Hac ve Evkâf-ı Umûr-i Hayriyye-Usva; dijital nşr.: Merkez-i Tahkikât-i Râyâ-neî-i Kâimiyye-i İsfahan), İsfahan ts., s. 246-247 (gazel 152).

Acı [sözler] söyle o ağzınla, küfret;
 Söz kadehinden şarap istiyorum.
 Kalk, çek kılıcı ve öldür; kıyamete kadar
 Kefende yaşamak istiyorum.
 Feyz! Ne altına üzülürüm ne de gümüşe;
 Beyaz tenli dilberi istiyorum.⁶²

سرمستی ز میکده جانم آرزوست	یک جرعه می ز ساغر جانانم آرزوست
نی این مرا فریبد و نه آنم آرزوست	پایی زدم به دنیی و پایی به آخرت
آزادی ز مالک و رضوانم آرزوست	از هر دو کون بی خبر و مست بندگی
از جانبِ یمن دمِ رحمانم آرزوست	افسرده شد دل از دمِ سرد هوای نفس
بوس لبی و عمر فراوانم آرزوست	آبِ حیات هست نهان در دهانِ یار
تنگِ شکر از آن لب و دندانم آرزوست	زان چشم غمزه و ز مژگان ستیزه
مستی ز جامِ لؤلؤ و مرجانم آرزوست	شیرین تبسمی که خرد جانم از خرد
سر تا کنم نثار به سامانم آرزوست	من جان به کف گرفته و او تیغِ آبدار
کز کفر توبه کردم و ایمانم آرزوست	بنما ز زیر زلف سیه عارضِ چو مه
در عینِ نور چشمه حیوانم آرزوست	لب نه مرا به لب که کشم آبِ زندگی
صحرا و کوه و ناله و افغانم آرزوست	از دستِ زاهدانِ تر و زاهدانِ خشک
چون فیضِ اجرِ خونِ شهیدانم آرزوست	از دیده خونِ ببارم تا جان شود روان

Sevgilimin kadehinden bir yudum şarap istiyorum;
 Can meyhanesinden [şarap içip] sarhoş olmak istiyorum.
 Bir ayağımı dünyaya attım bir ayağımı ahirete;
 Ne bunu [istiyorum; çünkü] beni aldatır ne de onu istiyorum.
 Kulluk, her iki dünyadan da habersizdir, gafildir;
 Mâlik'ten de Rıdvan'dan da kurtulmak istiyorum.
 Gönül, nefsin heva ve hevesinin soğuk nefesinden dondu;
 Yemen tarafından Rahman'ın [sıcak] nefesini istiyorum.
 Âb-ı hayat yârin ağzında gizlidir;
 Bir dudağı öpmeyi, sonsuz ömrü istiyorum.
 O gözden yan bakış, kirpiklerden de kavga,
 O dudak ve ağızdan [sevgilinin küçük] ağzını istiyorum.

⁶² Mollâ Muhsin Feyz-i Kâşânî, *Dîvân-ı Allâme Muhammed Muhsin Feyz-i Kâşânî*, s. 247-249 (Gazel 153).

Canımın akıldan satın alacağı bir tatlı tebessüm;
 İnci ve mercan [işlemeli] kadehle sarhoş olmak istiyorum.
 Ben avucuma canımı almışım, o ise parlak kılıcı;
 Başımı feda etmek, huzur bulmak istiyorum.
 Göster siyah zülfünün altından ay gibi [parlak] yüzünü;
 Çünkü küfürden tövbe ettim, iman [etmek] istiyorum.
 Dudaklarını benim dudaklarıma koy da içeyim hayat suyunu;
 Nur kaynağından hayat suyunu [içmek] istiyorum.
 Bilgili zahitlerin de cahil zahitlerin de elinden [kurtulmak],
 Ovaya ve dağa [kaçmak], feryat fıgan etmek istiyorum.
 Gözlerimden kan[lı gözyaşları] yağdırayım da canım çıksın, öleyim;
 Feyz gibi şehitlerin kanının ecrini istiyorum.⁶³

Cûyâ-yi Tebrîzî

Mîrza Dârâb Beyg, aslen Tebrizli olup Hindistan'a gitmiş ve Keşmir'de yerleşmiş olan Mollâ Sâmîrî'nin oğludur. Keşmir'de doğmuştur. Hint üslubunun ünlü şairlerinden ve bu üslubun öncüsü Sâib-i Tebrîzî'nin en önemli öğrencilerinden biridir. Mahlası Cûyâ'dır, Cûyâ-yi Tebrîzî diye tanınmıştır. Keşmir valisi İbrahim Han, Hafazallah Han ve Fâzıl Han'lardan son derece ilgi ve alaka görmüştür. Bu üç valiyi ve Hindistan padişahlarından Evrenğziyb Âlemgîr ve Şâh-ı Âlem Bahadır Şâh'ı ve Keşmir'in diğer büyüklerini ve on iki imamı öven şiirler kaleme almıştır. Sâib tarzında güzel gazelleri vardır. 1110 veya 1118'de (1698 veya 1117) Tebriz'de vefat etmiştir. Kaside, gazel, kıta, terci' ve rubailerden oluşan divanı vardır; 1337'de Muhammed Bâkır tarafından yayımlanmıştır.⁶⁴

Cûyâ-yi Tebrîzî'nin şiiri, remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “الم” kafiyesinde 7 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonuna gelen ve “ben” anlamında kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

⁶³ Mollâ Muhsin Feyz-i Kâşânî, *Dîvân-ı Allâme Muhammed Muhsin Feyz-i Kâşânî*, s. 249-250 (Gazel 154).

⁶⁴ Safâ, Zebîhullah, *Târîh-i Edebiyyât der Îrân*, İntişârât-i Firdovs, Tahran 1371 hş., V/2, 1353-1358.

Şiirin konusu: Şâir, acısız, safransız ve kanatsız bir lokma ister; bir lokmalık helal ekmek ister. Kendi eksikliğini gidermek için kemâl ehlinin huzurunda terbiye görmek ister. Kelâm ehli, söz bilen insanlar gibi susarak, hal diliyle konuşmak, gönül kazanmak ister; dedikodusuz, içli dışlı, senli benli arkadaşlık ister. Külfeti, sıkıntıyı ve gamı gönlünden uzaklaştırabilsin diye parlak şarap kadehiyle şarap satmalarını ister. Dostundan ayrı olduğu için çok üzgündür; bir an önce dostuna kavuşmak ister. Onun şimdiye kadar güzel ve şarap arzusu vardı; bundan sonra yaptığı her şeyden utanmak ister.

همچو گندم یک دهن نانِ حلالم آرزوست	لقمهٔ بی تلخی و زرد و بالم آرزوست
تربیت در خدمتِ اهلِ کمالم آرزوست	تا برون آید عیارِ من ز نقصان چون هلال
قالِ قالِ مجلسِ اربابِ حالم آرزوست	نکته سنجی با زبانِ خامشی دل می برد
بی تکلف صحبتِ بی قیل و قالم آرزوست	محفل آرای شبستانِ خیالش می شوم
می فروشان جامِ صهبای زلالم آرزوست	تا تواند گرد کلفت پاک برد از سینه ام
در کفِ امید دامنِ وصالم آرزوست	برندارم از گریبان دست در هجرانِ یار
بعد ازین از هر چه کردم انفعالم آرزوست	آرزوی شاهد و می بود جویا تا کنون

Acısız, safransız ve kanatsız bir lokma istiyorum;
 Buğday gibi [tahıldan] bir lokmalık helal ekmek istiyorum;
 Benim ayarım hilal gibi noksandan uzaklaşsın diye;
 Kemâl ehlinin huzurunda terbiye [görmek] istiyorum.
 Kelâm ehli, söz bilen insan suskunluk diliyle gönül kazanır;
 [Onun için] hâl erbabının meclisindeki konuşmaları istiyorum.
 Onun hayal hanesindeki mahfilinin süsleyicisi olurum;
 Dedikodusuz, içli dışlı, senli benli arkadaşlık istiyorum;
 Külfeti, sıkıntıyı ve gamı gönlümden uzaklaştırabilsin diye
 Parlak şarap kadehiyle şarap satmalarını istiyorum.
 Dostun ayrılığında onun yakasını bırakmıyorum, ayrılmıyorum ondan;
 Kavuşma eteğini ümit elimde tutmak, dosta kavuşmak istiyorum.
 Cûyâ'nın bir güzel ve şarap arzusu vardı şimdiye kadar;
 Bundan sonra yaptığım her şeyden utanmak istiyorum.⁶⁵

⁶⁵ Cûyâ-yi Tebrîzî, *Kulliyât-ı Cûyâ-yi Tebrîzî* (tsh. Muhammed Bakır), İntişârât-i Danişgâh-i Pencâb, Pencâb 1959, s. 476-477; <https://ganjoor.net/jooya/divan/ghazal/sh354>.

Bîdil-i Dihlevî

1054'te (1644) Hindistan'ın Bihâr eyaletine bağlı Azîmâbâd'da (Patna) doğdu. Babası Mirza Abdülhâlik Orta Asya'da Arlâs adlı bir Çağatay kabilesine mensuptur. Ataları, Bâbü'r döneminde (1526-1530) Hindistan'a gelip Hint-Türk İmparatorluğu ordusunda görevlendirilmişlerdir. Bir süre sonra ordudaki görevini bırakıp Kâdiriyye tarikatına intisap eden babası, müşîdi Mevlânâ Kemal'in tavsiyesiyle oğluna bu tarikatın kurucusu Abdülkâdir-i Geylânî'nin adını verdi. Şiir yazmaya başladığı dönemde *Remzî* mahlasını kullanan şair, şeyhi Mevlânâ Kemal'in isteği üzerine *Bîdil* mahlasını aldı. Dört buçuk yaşında iken babasını kaybeden Bîdil, amcası Mirza Kalender'in ve daha sonra dayısı Mirza Zarîf'in himayesinde yaşadı. İyi bir öğrenim gördüğü anlaşılan Bîdil 1070'te (1659-60) Bengal'deki birçok büyük şehri gezdi. Dayısı Mirza Zarîf vasıtasıyla o zamanın kutbu Şah Kâsım Hüvellahî'ye intisap etti. Yirmi beş yaşında evlendi. Evrengzîb'in oğlu Âzam Şah'ın ordusunda görev aldı. Bir süre sonra bu görevinden ayrıldı. 4 Safer 1133'te (5 Aralık 1720) tifodan öldü. Evinin bahçesinde medfundur.

Farsça dışında Arapça, Bengalce, Urduca, Sanskritçe ve Çağatay bilmektedir. Eserlerini Farsça yazmıştır. Tasavvufun ve Hint felsefesinin etkisi altında kalmıştır; şiirlerinde varlığın sırrını çözmeye çalışmıştır. Kaside ve gazellerden oluşan hacimli bir divanı ile *İrfân*, *Tılsım-ı Hayret*, *Tûr-ı Ma'rîfet* ve *Muhît-i A'zam* adlı mesnevileri ve *Fürsnâme*'si vardır. Eserleri üç ciltlik külliyat halinde basılmıştır.⁶⁶

Bîdil-i Dihlevî'nin şiiri, remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “دن” kafiyesinde 10 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, gizli özne yani üçüncü tekil şahıs zamiri “او”dur.

Şiirin konusu: Şair, “Görünmeyen çabalar ve özlemler koşmak istiyor; resimdeki mum gibiyiz, ama gözyaşımız damlamak istiyor” diyerek kendisini soyut bir varlık, bir alet gibi görür ve başka bir el tarafından yönlendirildiğini söyler. Devamla kendisini çalışıp çabalamaya takati olmayan, varlığa teslim olmuş, can çekişen, yarı canlı bir varlık gibi görür ve bu duruma,

⁶⁶ Abdülgafûr Revân Ferhâdî, “Bîdil”, *DİA*, İstanbul 1992, VI, 134-135.

“bunu, bizi hareket etmeye muhtaç eden istiyor” diyerek açıklık getirir. Ona göre, herkes yok olma ümidiyle çabalar, çırpınır; çölün tozunda yatmak, dinlenmek ister. Şair, sabah gibi, tepeden tırnağa delilik iştiağıyla uykusundan kalkar; yakasını paçasını süsler; ancak o parçalamak ister. Artık dayanamaz; dostuna “bir cilde yap da hayret büyüyle bağla beni; çünkü ayna senin gül bahçenden beni dermek, uzaklaştırmak istiyor” der. Şair, “Ey zalim!” diyerek kendisine seslenir ve teslim olmayı reddederek yaşanmayacağını söyler; çünkü onun asi güzelliği kaşlarını çatmak istemektedir hep. Onun kesesi hayatı boyunca topluluk nakdinden boş kalmıştır; onlarla yaşamak istiyorsa toprak olması gerekir. Ateş lazımdır ki nazar otu, onun kaçmasına engel olsun. Onun, halkın duymak istediği feryat figanı vardır. Bu dünyada afiyet ümidini kesmekten başka bir konak yoktur; meyve olgunlaşmak istiyorsa fidandan vazgeçmesi gerekir. Evet, vuslat yani kavuşmak da didara susamışa ilaç değildir; çünkü gözler onunla yok oldukça, onu daha fazla görmek ister.

شمع تصویریم و اشک ما چکیدن آرزوست	سعی ناپیدا و حسرتها دويدن آرزوست
آن که ما را کرد محتاج تپیدن آرزوست	بسمیل تسلیم هستی طاقت کوشش نداشت
تا غبار این بیابان آرمیدن آرزوست	دست و پایی می زند هرکس به امید فنا
تا گریبان نقش می بندم دریدن آرزوست	پای تا سر کسوت شوق جنون خیزم چو صبح
از گلستان توام آینه چیدن آرزوست	جلوه ای سرکن که بر بندم طلسم حیرتی
حسن سرکش نیز تا ابرو خمیدن آرزوست	ای ستمگر منکر تسلیم نتوان زیستن
خاک می باید شدن گر آرمیدن آرزوست	کیسه گاه زندگی از نقد جمعیت تهی است
ناله واری دارم و خلقتی شنیدن آرزوست	آتشی کو تا سپندم ترک خودداری کند
ای ثمر از نخل بگذر گر رسیدن آرزوست	منزل اینجا نیست جز قطع امید عافیت
دیده ها چندان که محو اوست دیدن آرزوست	وصل هم بیدل علاج تشنه دیدار نیست

Görünmeyen çabalar ve özlemler koşmak istiyor;
 Resimdeki mum gibiyiz, ama gözyaşımız damlamak istiyor.
 Varlığa teslim olmuş, can çekişenin çalışıp çabalamaya takati yoktu;
 Bunu, bizi ıstırap çekmeye muhtaç eden istiyor.
 Herkes yok olma ümidiyle çabalıyor, çırpınıyor;
 Sonunda bu çölün tozunda yatmak, dinlenmek istiyor.
 Tepeden tırnağa delilik iştiağıyla kalkarım sabah gibi;
 Yakamı paçamı süslerim; ama o parçalamak istiyor.

Bir cilve yap da hayret büyüyle bağla beni;
 [Çünkü] ayna senin gül bahçenden beni dermek istiyor.
 Ey zalim! Teslim olmayı reddederek yaşanmaz;
 Asi güzelliğin de kaşlarını eğip bükmek, çatmak istiyor.
 Onun kesesi hayatı boyunca topluluk nakdinden boştur;
 Toprak olmak gerekir, madem ki onlarla yaşamak istiyor.
 Nerede o ateş ki nazar otu kaçmama engel olsun;
 Feryat gibi figanım var; halk duymak istiyor.
 Afiyet ümidini kesmekten başka bir konak yok burada;
 Ey meyve! Fidandan vazgeç, madem ki [özün] olgunlaşmak istiyor.
 Bîdil! Kavuşmak da didara susamışa ilaç değildir;
 Gözler onunla yok oldukça, onu daha fazla görmek istiyor.⁶⁷

Hazîn-i Lâhîcî

1103'te (1692) İsfahan'da doğdu. Lâhîcânî olan babası öğrenim için İsfahan'a gitmiş ve orada kalmıştır. Hazîn İsfahan'da başladığı öğrenimine Şîraz'da devam etti; Hristiyanlık, Yahudilik ve Zerdüştilik hakkında bilgi edinmeye çalıştı. Babası ile birlikte Gılân, Şîraz ve Fars körfezinde Benderabbas'a seyahat edip tekrar İsfahan'a döndü. 12 Muharrem 1135'te (23 Ekim 1722) Afganlılar'ın İsfahan'ı kuşatmaları üzerine Hürremâbâd'a kaçtı. Bu arada Şah II. Tahmasb ile münasebet kurdu. Tahmasb, Meşhed'de kendisini ziyaret ederek Afgan hükümdarı Eşref üzerine yürümek için hazırladığı orduya katılmasını istedi. Hazîn, 6 Rebîülevvel 1142'de (29 Eylül 1729) meydana gelen Mihmandust Savaşı'na katıldıktan sonra hac farızasını yerine getirdi ve dönüşünde Benderabbas'a gitti. Buradan Hindistan'a geçerek Sind bölgesindeki bazı yerleri gezdi. Avşarlılar'dan Nâdir Şah şehri ele geçirdiği sırada Delhi'de bulunan Hazîn bir dostunun evinde saklandı. Nâdir Şah'ın Delhi'den ayrılmasından sonra Bâbürlüler'den Nâsirüddin Muhammed Şah tarafından kendisine maaş bağlandı. Kendisini çekemeyenler yüzünden üç yıl kadar yaşadığı Delhi'den ayrılarak önce Agra'ya, daha sonra Benâres'e gitti. Vefatına kadar Benâres'te kaldı ve ölünce bu şehirde defnedildi.

⁶⁷ Bîdil, Mevlânâ Ebu'l-Me'ânî Abdulkadîr-i Dihlevî, *Kulliyât-ı Bîdil* (tsh. Ekber-i Bihdâr-vend ve Pervîz Abbâsî-yi Dâkânî), Çaphâne-i Peyâm, Tahran 1376 hş., I, 674-675.

Rivayetlere göre 300'e yakın eser kaleme almıştır. Bu eserlerden ancak bir kısmı günümüze ulaşmıştır. *Tezķire-i Ahvâl*, *Tezķiretü'l-muâsırîn* ve şiirlerinden oluşan divanı. Hazîn, *Tezķire-i Ahvâl* de dört divan yazdığını söyler; ancak bunlardan sadece dördüncüsü günümüze ulaşmıştır. Adı geçen eserde adları geçen yirmi eserinin büyük bir kısmı 1155 (1742) yılında tamamlanan divan külliyatı içinde yayımlanmıştır.⁶⁸

Hazîn'in şiiri muzâri bahrinin mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve "نم" kafiyesinde 6 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve "ben" yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri "م"dir.

Şiirin konusu: Şairin, cananına yani son beyitten anlaşılacağı üzere Horasan şahı Nâdir şaha duyduğu özlemdir. O, bu yolda yapılacak hüccet telkinini yani fetva telkinini sevgilisinden duymak ister; çünkü o, muhabbet kâfiridir, iman ister. Bir bakışlık olsun, sevgilisinin yüzünü görmek ister. Hazîn, her şeyden sıkılmıştır, elinden de; yırtık yakasından tutacak bir el, bir dost ister. Bu yolda ciğeri ateş gibi yanmaktadır; bereket bulutundan bolca yağmasını yani Horasan şahının gürleyip yağıp ciğerini serinletmesini ister. Yeni yetme gençlerden ümidi yoktur; tecrübeli komutan Nâdir şahla anlaşma yapmak ister; Sidre'ye ve Tuba'ya da baş eğmez; Horasan şahının sancağının gölgesinde yaşamak ister.

تلقين حجت از لبِ جانانم آرزوست	من کافرِ محبتِ ایمانم آرزوست
کمتر نیم ز شبنم حیران درین چمن	یک چشم دیدن رخ جانانم آرزوست
چون بهله خاطر از کفِ بی حاصلم گرفت	دستی حریفِ چاکِ گریبانم آرزوست
ای ابر فیض بر من آتش جگر ببار	بیش از گیاه سوخته بارانم آرزوست
دل را ز مهر تازه جوانان بریده ام	با پیرِ دیر بستنِ پیمانم آرزوست
ناید سرم به سدره و طوبی فرو حزین	ظلِ لوای شاهِ خراسانم آرزوست

Hüccet telkinini sevgilimin dudaklarından istiyorum;

Ben muhabbet kâfiriyim, iman istiyorum.

Şaşkın çiymden daha hakir değilim bu çimenlikte;

Bir bakışlık olsun sevgilimin yüzünü görmek istiyorum.

Deri eldiven gibi boş ve faydasız elimden sıkıldım;

⁶⁸ Saleh Muhammedoğlu Aliev, "Hazîn, Şeyh Ali", *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 129-130.

Yırtık yakamın dostu bir el, [bir arkadaşı] istiyorum.
 Ey bereket bulutu, ben ciğeri ateş [kesilen]in üzerine bir yağ;
 Yanmış ottan daha çok yağmur istiyorum.
 Yeni yetme gençlerin sevgisinden ümidimi kestim;
 Tecrübeli komutanla anlaşma yapmak istiyorum.
 Hazin! Sidre'ye ve Tuba'ya baş eğmem;
 Horasan şahının sancağının gölgesini istiyorum.⁶⁹

Âzer-i Bigdili

20 Rebîülâhîr 1134'te (7 Şubat 1722) İsfahan'da doğdu. Begdili (Beydili) adlı bir Türkmen kabilesine mensuptur. Adını, Oğuz Han'ın altı oğlundan üçüncüsü olan İldeniz'in oğlu Begdili Han'dan alan kabile Cengiz'in saldırısı üzerine İran'a göç etmiş, bir kolu İran'da kalan kabilenin diğer kolu Suriye'de yerleşmişti. Lutfali Beg'in ataları Suriye kolundan oldukları için Şamlu diye tanınmışlardır. Lutfali Beg'in ailesi, Timur'un Suriye'deki Türk kabile ve aşiretlerini anayurtlarına döndürmek üzere beraberinde götürdüğü ve Erdebil'de Safevîler'den Şeyh Alî-i Siyahpûş'un isteği üzerine serbest bıraktığı Türkler'in arasındaydı. Aile bu tarihten itibaren hürriyetini borçlu olduğu Safevî hânedanına hizmet etmiştir.

Lutfali Beg'in doğduğu yıl Afganlılar İsfahan'ı ele geçirdiler. Bunun üzerine babası Âğa Han Lâr ailesiyle birlikte Kum'da yerleşmek zorunda kaldı. Lutfali Beg on dört yaşına kadar burada öğrenim gördü. Nâdir Şah döneminde babası Fars ve Fars sahilleri valiliğine tayin edildi. Lutfali Beg'in babasının bu görevinden de yararlanarak öğrenimini ilerlettiği tahmin edilebilir. Şiir yazmaya çok istekli olan Lutfali Beg, şiirlerinde başlangıçta "Vâlih" ve "Nekhet", daha sonra "Âzer" mahlasını kullandı. Babasının iki yıl valilik yaptıktan sonra ölmesi üzerine amcası ile birlikte hacca gitti. Dönüşte bir yıl Meşhed'de kaldı. Nâdir Şah'ın öldürülmesinin (1160/1747) ardından sırasıyla onun halefleri olan Ali Şah, İbrâhim Şah, III. Şah İsmâîl-i Safevî ve Şah Süleyman dönemlerinde çeşitli görevlerde bulundu. Bunlardan

⁶⁹ Muhammed Ali b. Ebî Tâlib Hazîn-i Lâhîcî, *Dîvân-ı Hazîn-i Lâhîcî* (tsh. Zebîhullah-i Sâhibkâr), Sâye Yay., Tahran 1378 hş., s. 250 (Gazel 180).

sadece İbrâhim Mirza yönetiminde mektupçu kalemi başkanı olarak çalıştığı bilinmektedir. İran'ın karışık ve çalkantılı günlerinde yaşayan Lutfali Beg, Kum şehrinde inzivâyâ çekilip kendisini ilim meclislerinde sohbetlere verdi ve 1195'de (1781) Kum'da vefat etti.

Türkçe şiirler de yazan Lutfali Beg, mevcut eserlerini Farsça kaleme almıştır. *Âteşkede* adlı şairler tezkiresi; kaside, gazel, terakibibent ve kıtalardan oluşan divanı; *Yûsuf u Züleyhâ* ve *Gencînetü'l-Hak* adlı iki mesnevisi; *Defter-i Nob-âsmân* adlı çağdaşı şairlerin hal tercümelerini ve şiirlerinden seçkileri içeren tezkiresi; *Sâkînâme*, *Muğannînâme* ile *Mesnevî-yi Âzer* adlı kısa bir mesnevisi vardır.⁷⁰

Âzer-i Begdilî'nin bu redifte üç şiiri vardır. Birincisi, serî' bahrinin müfteilün, müfteilün fâilât vezninde ve “سم” kafiyesinde 7 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimesine bitişen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dır.

Şiirin konusu: Şairin sevgilisine duyduğu özlemdir; tek isteği sevgilisine kavuşmaktır; ondan başka kimseyi istemez. Bir ömür, bütün isteği, fer-yat figanı, son nefesinde de olsa gül yüzlü sevgilisine kavuşmak, onunla dost olmaktır; o anı ister. Sevgilisinin yanında kafes köşesinde ettiği fer-yadı ister. Sevgilisinden başka kimse ona yardım etmez, imdadına koşmaz; zaten o da ondan başka yardım edecek bir kimse istemez. Âzer! Aşk gülşeninde bülbüldür, gül yüzlü sevgilisi dışında tüm dikenleri, çerçöpü yakmak ister.

İkincisi, muzârî bahrinin mef'ûlü fâilâtü mef'âilü fâilât vezninde ve “انم” kafiyesinde olup 4 beyitlik bir gazeldir.

Divanda bu gazelle ilgili olarak “Mevlâna Celâleddîn Muhammed'in aşağıda matlâı verilen şiirine nazire olarak yazılmıştır” notu düşülmüştür.⁷¹

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

⁷⁰ Tahsin Yazıcı, “Lutf Ali Beg”, *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 230-231.

⁷¹ Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî, *Dîvân-ı Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî* (haz. Hasan Sâdât Nâsirî ve Gulâmhusyn Bîgdilî), Çâphâne-i İlmî (Câvîdan), Tahran 1366 hş., s. 178 (Gazel 26).

Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, Mevlâna’nın şiirine cevap olarak yazdığı, ancak tamamlayamadığı gazelinde sevgilisine duyduğu özlemi dile getirmiştir; canı çıkmak üzeredir; cananını ister; ayrılık derdi onu öldürmüştür, derman ister. Kafesteki halinden bıkip usanmamıştır, ama bir kez olsun, gül bahçee sinde feryat etmek; sultanın huzurunda olmak ister; küfür sözünden ve iman hikayesinden sıkılmıştır; Mecusî ile Müslüman’ın barışmasını ister.

Üçüncüsü, serî bahrinin müfteilün, müfteilün fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde 7 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Yine divanda bu gazelle ilgili olarak “Abdurrahman-ı Câmî’nin aşağıda matlai verilen şiirine nazire olarak yazılmıştır” notu düşülmüştür.⁷²

باز هوای چمنم آرزوست جلوۀ سرو و سمنم آرزوست

Şiirin konusu: Şair kendisini garip, yabancı ve esir bir kuşa benzeter, çimenliğe yani ülkesine gitmek ister. Kuştur, gonca ağızlı sevgilisinin gül gibi gülümsemesini ister. O, Kevser pınarını istemez; onun susuzluğunu sevgilinin çene çukurundan gelecek bir damla su giderir ancak, onu ister. Sevgilinin mahallesinden başka bir yere, hatta cennete bile gitmek istemez; başka yere götürecek olsalar, basar feryat figanı, “Vatanımı istiyorum!” der. Şair, sözünü sevgilisine döndürür ve düşmanlık edip kendisini halktan gizli öldürmek istemesinden yakını; çünkü “Ben, senin bana ‘benim’ dediğin anı istiyorum” der; yok, eğer sevgilisi “canını ver!” derse verir; ancak bu sözü onun ağzından duymak ister. Şair, kendine seslenir, “Âzer! Yakup gibi gözüme ak düştü; Gül gömlekli Yusuf’u istiyorum!” der; yani kendisi Yakup olmuş, sevgilisi de Yusuf; sevgilisinin özleminden gözlerine ak düşmüş, görmez olmuştur; tekrar görebilmesi için sevgilisinin gömleğini gözlerine sürmesi, sevgiliyle buluşması gerekir.

⁷² Lutfalî Bîg Âzer Bîgdîlî, *Dîvân-ı Lutfalî Bîg Âzer Bîgdîlî*, s. 178-179 (Gazel 27).

وصل که در هر نفسم آرزوست جز تو نه از هیچکسم آرزوست
تا تو به مجمل شنوی ناله ام همنفسی با جرسم آرزوست
وصل تو گر در نفیس آخر است از همه عمر آن نفسم آرزوست
نغمه سرای چمنم سالهاست ناله کنج قفسم آرزوست
دادرِس من نشود هیچ کس غیر تو گر دادرسم آرزوست
زان سرِ کو کاهل هوس ساکنند رفتنِ اهلِ هوسم آرزوست
بلبلم آذر بگلستانِ عشق سوختنِ خار و خسم آرزوست

Her nefesimde vuslat istiyorum;
Haşa, senden başka bir kimse istiyorum!
Sen kısaca duyasın diye feryadımı,
Canla başla arkadaş olmak istiyorum.
Sana kavuşmak, son nefeste, son anda da olsa,
Bütün ömür o nefesi, o anı istiyorum.
Yıllarca çimenlikte nağmeler söylemişim;
Kafesin köşesindeki feryadı istiyorum.
Hiç kimse bana yardım etmiyor, imdadıma koşmuyor;
Haşa, senden başka yardım eden istiyorum!
Heva ve heves ehlinin oturduğu mahalleden,
Heva ve heves ehlinin gitmesini istiyorum.
Âzer! Aşk gülşeninde bülbülüm;
Dikeni, çerçöpü yakmak istiyorum.⁷³

افغان که رفت جانم و جانانم آرزوست دردا که کشت دردم و درمانم آرزوست
من تنگدل ز کنج قفس نیستم ولی یک ناله در میان گلستانم آرزوست
من قابلِ ملازمتِ محرمان نیم وین طرفه تر که خدمتِ سلطانم آرزوست
از حرفِ کفر و قصهٔ ایمان دلم گرفت صلحی میانِ گبر و مسلمانم آرزوست

Feryat, feryat! Canım çıktı; cananımı istiyorum.
Ne yazık ki öldürdü dert beni, dermanımı istiyorum.
Ben, kafes köşesinden bıkıp usanmadım, üzülmedim; ama
Gül bahçesinin içinde bir kez olsun feryat etmek istiyorum.
Ben, devamlı mahremlere bağlı kalacak değilim;

⁷³ Lutfalı Bîg Âzer Bîgdîlî, *Dîvân-ı Lutfalı Bîg Âzer Bîgdîlî*, s. 178 (Gazel 25).

Ne ilginçtir ki sultanın huzurunda olmak istiyorum.
Küfür sözünden ve iman hikayesinden sıkıldım;
Mecusî ile Müslüman'ın arasında bir barış istiyorum.⁷⁴

مرغ اسیرم چمنم آرزوست	بنده غریبم وطنم آرزوست
خنده گل چیست از آن غنچه لب	خنده کنج دهنم آرزوست
تشنه سرچشمه کوثر نیم	رشحه چاه ذقم آرزوست
دور ز کویت چو روم سوی خلد	نالم و گویم وطنم آرزوست
چون کشی از خلق نهانم ز کین	گفتنت آن دم که منم آرزوست
جان بدهم گر تو بگویی بده	از لب این یک سخنم آرزوست
دیده چو یعقوب شد آذر سفید	یوسف گل پیرهنم آرزوست

Esir bir kuşum; çimenliği istiyorum;
Ben garibim, yabancıyım; ülkemi istiyorum.
Gülün gülümsemesi nedir ki? O gonca ağızlıdan
Ağzının köşesinden gülümsemesini istiyorum.
Kevser pınarının susuzu değilim;
Çene çukurundan bir damla istiyorum.
Haşa, senin mahallenden nasıl giderim cennete!
Feryat eder ve derim: “Vatanımı istiyorum!”
Düşmanlık edip halktan gizli nasıl öldürürsün beni?
Senin [bana] “benim” dediğin anı istiyorum.
Can veririm, eğer sen dersen ki “ver”;
Ağzından bu bir sözü [duymak] istiyorum.
Âzer! Yakup gibi gözüme ak düştü;
Gül gömlekli Yusuf'u istiyorum.⁷⁵

Refik-ı İsfahânî

Mollâ Huseyn lakaplı Muhammed Huseyn Refik-i İsfâhânî, 1150'de (1737) İsfahan'da doğdu. *Tezkire-i Râş-i Râşen* yazarına göre okuryazar değil-di; ancak güzel şiirler söylerdi; ancak bu bilgi, Refik'in şiiri incelendiğinde

⁷⁴ Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî, *Dîvân-ı Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî*, s. 178 (Gazel 26).

⁷⁵ Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî, *Dîvân-ı Lutfalî Bîg Âzer Bîgdilî*, s. 178-179 (Gazel 27).

kabul edilir gibi değildir; zira Refik'in şiirinde kullandığı edebî sanatlara bakılırsa onun az çok okur yazar olduğunu görülecektir. 1226'da (1811) İsfahan'da vefat etti.

Gazelde üslubu Sa'dî ve Hâfız'ın üslubuna benzemektedir. Gazelleri sade ve akıcıdır. Şiirlerinde Refik mahlasını kullanmıştır. Kasideler, gazeller ve rubailerden oluşan divanı vardır ve Ahmed Keremî tarafından yayımlanmıştır.⁷⁶

Refik-ı İsfahânî'nin bu redifte iki şiiri vardır. Birincisi, remel bahrinin fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “زم” kafiyesinde 6 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerine eklenen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, sevgilisini yüzlerce defa görmesine rağmen yine görmek ister; sevgilisi uzun ömürlü olsun ister. Sevgilisinin mum gibi yüzü önünde pervane gibi birçok kez yanıp yakılmak ister. Onun nazlı güzelden isteği nazlanmasıdır; nazlansın ki o da onun nazının önünde yalvarıp yaksın; sevgilinin mihrap gibi olan kaşların önünde gece gündüz, bazen namazda bazen niyazda olsun. Sevgilisiyle olan ilişkide şairin dost bildikleri dostları kendisine düşman kesilmişlerdir; onlardan sakınmak ister.

İkincisi, yine remel bahrinde fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât vezninde ve “نم” kafiyesinde 7 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimesine bitişen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Bahar gelmiştir; şair dostlarıyla birlikte bahçede ve bostanda gezmek dolaşmak ister. Yaşlanmıştır, ama genç kadınla dost olmak ister; çünkü genç kadınla dost olmak devlettir. Yaşlıdır, ama bahtı gençtir; bu devleti genç bahtından ister. Onun bunun sözünden kurtulmak, sürekli şarap içmek için Zerdüşter mahallesinde kapısı kapalı evde oturmak ister. Şaraba ve meyhaneye karşılık, ne Kevser'i ister ne de cennet bahçesini; eğer istersem, zalim ve nankörumdür der. Sevgilisinin yüzünü görme arzusu gönlünde hiç azalmaz; bir an yüzlerce defa görse de yine görmek ister. Aldanmadan, kâr ve zarardan feryat figan eder; çünkü bu yarım canla bir dünya dolusu canı, o

⁷⁶ Refik-i İsfahânî, *Divân-ı Refik-i İsfahânî* (haz. Ahmed-i Keremî), Silsile-i Neşriyyat-i “Mâ”, Tahran 1363 hş., s. Çehar-heşt (dört-sekiz, 4-8, Ahmed-i Keremî'nin mukaddimesi).

dünyanın canı için ister. Şair, İsfahan'daki dostlarının durumundan dolayı üzüdür; bu yüzden birkaç gün Azerbaycan'da gezmek dolaşmak ister.

دیدن آن سرونایم آرزوست	دیده ام صد بار و بازم آرزوست
قد او را گفته ام عمرِ دراز	از خدا عمرِ درازم آرزوست
پیش شمع روی او پروانه وار	عمرها سوز و گدازم آرزوست
هست نایم آرزو زان نازنین	پیش ناز او نیازم آرزوست
پیش آن محراب ابر(و) روز و شب	که نماز و گه نیازم آرزوست
دشمنند این دوستان با من رفیق	زین رفیقان احترازم آرزوست

Selvinazımı⁷⁷ görmek istiyorum;
 Yüzlerce defa görmüşüm, ama yine istiyorum.
 Onun boyuna demişim “uzun ömür”;
 Tanrı’dan uzun ömrümü istiyorum.
 Onun mum gibi yüzünün önünde pervane gibi,
 Birçok ömür yanıp yakılmak istiyorum.
 O nazlı güzelden isteğim nazlanmasıdır;
 Onun nazının önünde yalvarmak istiyorum.
 O mihrap gibi olan kaşların önünde gündüz gece,
 Bazen namazda bazen niyazda olmak istiyorum.
 Refik! Düşmandırlar bu dostlar benimle;
 Bu arkadaşlardan sakınmak istiyorum.⁷⁸

فصل گل شد سیرِ باغ و بوستانم آرزوست	سیرِ باغ و بوستانم آرزوست
الفِ پیرِ کهن بانو جوان خوش دولتی است	پیرم و این دولت از بختِ جوانم آرزوست
تا کنم فارغ ز حرفِ این و آن شربِ مدام	خانهٔ در بسته در کویِ مغانم آرزوست
با می و میخانه بی انصاف و کافر نعمتم	گر بگویم کوثر و باغِ جنانم آرزوست
آرزویِ رویش از دل کم نمی گردد مرا	گر دمی صد بار می بینم همانم آرزوست
چون ننالم زین تغابن من که با این نیم جان	یک جهان جان بهر آن جانِ جهانم آرزوست
دل فسرد از وضعِ یارانِ صفاهانم رفیق	چند روزی سیرِ آذربایجانم آرزوست

Gül mevsimi geldi, bahçede ve bostanda gezmek dolaşmak istiyorum.
 Dostlarımla birlikte bahçede ve bostanda gezmek dolaşmak istiyorum.

⁷⁷ Selvi gibi nazlı nazlı salınan yâr, sevgili.

⁷⁸ Refik-i İsfahânî, *Dîvân-ı Refik-i İsfahânî*, s. 43-44 (Gazel 60).

Yaşlı adamın genç kadınla dost olması hoş bir devlettir;
Yaşlıyım ve bu devleti genç bahtımdan istiyorum.
Onun bunun sözünden kurtulayım, sürekli şarap içeyim diye
Zerdüşter mahallesinde kapısı kapalı evi istiyorum.
Şaraba ve meyhaneye karşılık, zalim ve nankör olayım,
Eğer dersem “Kevser’i ve cennet bahçesini istiyorum!”
Onun yüzünü görme isteği azalmıyor gönlümde;
Bir an yüzlerce defa görsem de aynısını istiyorum.
Bu aldanmadan nasıl feryat etmem? [Çünkü] bu yarım canla ben;
Bir dünya [dolusu] canı, o dünyanın canı için istiyorum.
Refik! İsfahan’daki dostların durumundan dolayı üzuldüm;
Birkaç günlük Azerbaycan’da gezmek dolaşmak istiyorum.⁷⁹

Hakîm-i Sebzevârî

Molla Hâdî-i Sebzevârî, 1212’de (1797) Sebzevar’da doğdu. Babası Hacı Mirza Mehdî-i Sebzevârî alimlerden idi. Molla Hâdî, Hakîm-i Sebzevârî diye tanındı. Kendi zamanının bütün ilimlerinde; özellikle fıkıh, kelam ve felsefe de âlimdi. Babasının arkadaşı olan Molla Huseyn-i Sebzevârî’nin ısrarı üzerine Meşhed’e gitti ve orada medreselerde dersler verdi. Daha sonra sekiz yıl İsfahan’da kaldı ve Mevlâna İsmail-i İsfahânî ve Molla Ali en-Nûrî’den dersler aldı. Horasan’a döndükten sonra hac farızası için Mekke’ye gitti. Molla Hâdî, iki kez evlendi. İlk eşi amcasının kızı olup ondan Ahund Molla Muhammed adında bir oğlu oldu. İkinci eşi Kirmanlı olup ondan da Aga Muhammed İsmail, Aga Abdulkayyûm adlarında iki oğlu ve Nûriyye, Zekiyye, Kudsiyye ve Safiyye adlarında dört kızı oldu. 25 Zilhicce 1289’da (23 Şubat 1873) vefat etti. Nişâbur’un Sabzevâr kapısında medfundur.

Yaklaşık seksen adet eseri vardır. Kendisi aynı zamanda dinî ve tasavvufî gazeller de yazmış ve şiirlerinde “Esrâr” mahlasını kullanmıştır. Gazel, rubai, terciibent, sakinâme ve manzum soru cevap tarzı şiirlerden oluşan divanı vardır, *Dîvân-ı Hâc Mollâ Hâdî-i Sebzevârî* adıyla basılmıştır.⁸⁰

⁷⁹ Refik-i İsfahânî, *Dîvân-ı Refik-i İsfahânî*, s. 48-49 (Gazel 65).

⁸⁰ Mollâ Hâdî-i Sebzevârî, *Dîvân-ı Hâc Mollâ Hâdî-i Sebzevârî* (haz. Emîr Huseyn-i Efrâs-yâbî), baskı yeri yok, ts, s. 4-7.

Hakîm-i Sebzevârî'nin şiiiri serî' bahrinin müfteilün, müfteilün fâilât vezninde ve “م” kafiyesinde 15 beyitlik gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerine bitişen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Şiirin konusu: Şair, dostuna kavuşmak; onun için bir an önce ölüp muradına ermek ister. Mollâ Hâdî'ye göre şahlık tacı, dostun yolundaki tozlarıdır; o tozun ve toprağın başa sürülmesi, başa konulmasıdır. Şair, başında miğfer, belinde dervişlik kemeri, şahını, tacını ve kemerini ister. Çimenlikle ve cennetle ilgilenmez; sevgilisinin eşığının toprağında uyumak ister; çünkü sevgilinin eşığının toprağı çimenlikten de cennetten de daha üstün, daha güzeldir.

Şair, dokuz hicab⁸¹ dediği kendisiyle Allah Teâlâ arasında bulunan ve O'nu tanımaya engel olan her şeyden kurtulmak, başka bir âlemde gezmek, dolaşmak ister. Gamdan dolayı bu dünyada kanat çırpamak, yaşamak zevki kalmamıştır; dostun okluğundan bir okun çıkmasını ve kedisini dostuna götürmesini ister. Bunun için de saf şaraptan değil, ciğer kanından içmek ister; çünkü aşk dertten başkasıyla güzelleşmez; o, kıvılcım dolu, ateş dolu bir gönül ister. Artık şairin gözleri zayıflamış, görmemeye başlamıştır; dostun tozunu gözüne sürme yapmak, tekrar görmek ister. Dostun kokusu gönle ulaşır diye her sabah göğsünü parçalamak ister. Can papağanı şeker yesin diye o şeker dudaklıdan söz etmek ister. Sebe melikesi gibi saba rüzgârı misali hüthüdü bekleyecek durumda değildir; Süleyman'dan, gerçek şahtan haber almak ister. Yakup gibi ayrılıkta kalmak istemez, bir an olsun, Yusuf'un gömleğinin kokusunu almak yani dostuna kavuşmak ister. İsa gibi bir babası olmasa da gerçek vuslat babasını ister. Hep kendi başınadır, yapayalnız; artık kendinden geçmek, yola çıkmak ister. Şair, tevriye ve tecrit sanatıyla yine kendine seslenir ve “Arzu bütün ihtiyaçların Esrâr'ı, sırlarıdır; bunun yanımdan gitmesini istiyorum” der, yani bir an önce Esrâr'dan kurtulmak, dostuna kavuşmak ister.

⁸¹ Hicab: Sâlikle Hak arasında bulunan ve O'nu tanımaya (mârifete) engel olan her şeydir. Bazı sûfilere göre dünya, nefis, halk ve şeytanan oluşan dört hicab; bazılarına göre ise yeme içme, şehvet, çoluk çocuk tutkusu, mal ve makam hırsı, riya ve bencillikten oluşan yedi hicab vardır (Süleyman Uludağ, “Hicâb”, *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 430-431). Dokuz hicap: Muhtemelen ilk dört hicapla son yedi hicabın karışımından oluşmaktadır.

گردی از آن رهگذرم آرزوست افسرِ شاهی به سرم آرزوست
 ترک به تارک به میان عقدِ فقر شاهم و تاج و کمرم آرزوست
 با چمن و خلد ندارم سری خفتنِ آن خاکِ درم آرزوست
 چند بمانم پس این نه حجاب سیرِ فضای دگرم آرزوست
 ذوقِ پر افشانی با غم نماند تیر ز شصت به پرم آرزوست
 جامِ می ناب نخواهم دگر خوردنِ خونِ جگرم آرزوست
 عشق نگیرد مگر از درد زیب سینهٔ پر از شرم آرزوست
 بلکه ببیند بتو این چشمِ تار گرد تو کحلِ بصرم آرزوست
 بو که رسد بوت بدل سینه را چاک زدن هر سحرم آرزوست
 طوطی جان تا که شکرخا شود حرفی از آن لب شکرَم آرزوست
 چند سبا هدهد باد صبا خود ز سلیمان خبرم آرزوست
 تا بکیم تفرقه یعقوب وار بوی قمیصِ پسرَم آرزوست
 گرچه چو عیسی پدری نیستم وصلِ حقیقی پدرم آرزوست
 معتکف هستی خود بودمی چند شد از خود سفرم آرزوست
 آرزو اسرارِ همه حاجتست رفتنِ این خود ز برم آرزوست

O yoldan, o güzergâhtan bir toz istiyorum;
 Şahlık tacını başıma [koymak] istiyorum.
 Başta miğfer, belde dervişlik kemeri;
 Şahımı, tacımı ve kemerimi istiyorum.
 Çimenlikle ve cennetle ilgilenmiyorum;
 O eşğin toprağında uyumak istiyorum.
 Ne kadar kalacağım bu dokuz hicabın gerisinde?
 Başka bir âlemde gezmek, dolaşmak istiyorum.
 Gamdan dolayı kanat çırpma zevkim kalmadı;
 Senin okluğundan okun çıkmasını istiyorum.
 Artık saf şarap kadehi istemem;
 Ciğer kanını içmek istiyorum.
 Aşk, dertten başkasıyla güzelleşmez;
 Kıvılcım dolu bir gönül istiyorum.
 Belki seninle görür bu karanlık, bu zayıf göz;
 Senin tozun gözüme sürme olsun istiyorum.
 Belki ulaşır senin kokun göğsüme, gönlüme;
 Her sabah [göğsümü] parçalamak istiyorum.

Can papağanı şeker yesin diye
 O şeker dudaklıdan söz etmek istiyorum.
 Ne zamana kadar Sebe, saba rüzgârı [gibi] hüthüdü [bekleyecek]?
 Bizzat Süleyman’dan haber almak istiyorum.
 Ne zamana kadar Yakup gibi ayrılıkta [kalacağım]?
 Oğlumun gömleğinin kokusunu istiyorum.
 Gerçi İsa gibi bir babam yoktur; ama
 Gerçek vuslat babamı istiyorum.
 Sürekli kendimle, kendi varlığımla idim baş başa;
 Ne zamandır kendimden geçmek, yola çıkmak istiyorum.
 Arzu, bütün ihtiyaçların Esrâr’ı [sırları]dır;
 Bizzat bunun yanımdan gitmesini istiyorum.⁸²

Vahdet-i Kirmanşâhî

Vahdet-i Kirmanşâhî, “Efsahu’l-mutekellimîn” lakaplı Tahmasb Kuli-han Kelhor, 1252 (1836) yılında Kirmanşah’ta doğdu. İl Kelhur Hanlarından Rustem Han’ın oğludur. Sarf, nahiv, belagat ve kelim gibi ilimleri öğrendi. Kirmanşah’ta Mirza Hasan’a intisap etti. Şeyhinin vefatından sonra Hemedan’a gidip Ahund Molla Veliyullah’a intisap etti. Bu şeyhinin de vefat etmesiyle Tahran’a taşındı. Tahran’da otuz yıl Ağa Mahmud Kirmanşâhî Medresesi’nde kaldı; dersler verdi, öğrenciler yetiştirdi. 1311 yılı Ramazan ayında (Mart 1894) Tahran’da vefat etti. Tahran’a bağlı Rey’de İbn Bâbeveyh mezarlığında medfundur. Kaçar döneminde yaşamış sufi şairlerden olup “Vahdet” mahlasını kullandı. Şiirlerinde daha çok Hâfız-ı Şîrazî’nin ekolünü takip etti. Gazel, dubeyti ve rubailerden oluşan divanı, *Dîvân-ı Vahdet-i Kirmanşâhî* adıyla yayımlanmıştır.⁸³

Vahdet-i Kirmanşâhî’nin bu redifte iki şiiri vardır. Her ikisi de Sa’dî-yi Şîrâzî’nin şiiri gibi, muzârî bahrinin mef’ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve “نت” kafiyesinde 7 beyitlik gazellerdir. Her ikisinde de özne, Sa’dî’nin gazeli gibi “sen” anlamına gelen bitişik şahıs zamiri “ت” dir.

⁸² Mollâ Hâdî-i Sebzevârî, *Dîvân-ı Hâc Mollâ Hâdî-i Sebzevârî*, s. 26 (Gazel 37).

⁸³ Vahdet-i Kirmanşâhî, *Dîvân-ı Vahdet-i Kirmanşâhî* (haz. Ahmed-i Keremî), Silsile-i Neşriyyat-ı “Mâ”, Tahran 1372 hş., s. 9-12; <https://ganjoor.net/vahdat/ghazalvk/sh23>.

Birinci şiirin konusu: Vahdet-i Kirmanşâhî, kendisine “Zahit!” diye hitap eder ve “Bedeninden vazgeçmeden, can istersin; canını feda etmeden cananı istersin. Talepte diken ısırtığı yarasıyla ayakların yaralanmadan, gülü ve gül bahçesini seyretmek istersin. Yoldan yordamdan ve aşktan habersiz çocuklar gibi ayrılık gecesi olmadan kavuşma gününü istersin. Tabiat şeytanını beden ülkesinden çıkarmadan, ey ehrimen, ey şeytan, Süleyman’ın yüzüğünü istersin. Dünyayı, malı mülkü terk etmeden bekâ mülkünün padişahlarından varlık hilati istersin. Kullar gibi bir kere olsun hizmete hazırlanmadan, sürekli Hz. Sultan’a yakın olmak istersin; huriler, köşkler, Kevser ırmağı ve gilman istersin!” diyerek kendisini kınar, eleştirir; çünkü onun bu istekleri, bedeninden vazgeçmediği, canını feda etmediği, bu yolda yaralanıp zahmet çekmediği, dünyayı, malı mülkü terk etmediği, kullar gibi bir kere olsun hizmete hazırlanmadığı sürece boş ve saçma hayallerdir.

İkinci şiirin konusu: Vahdet-i Kirmanşâhî, yine kendisine seslenir ve “Şarabı tatmadan sarhoşların durumunu istersin; rüsva olmadan iki zülûf halkasını istersin. Maksuda yüz tutmadan, yola koyulmadan, makama yakın olmak ve çölleri katetmek istersin. Yusuf gibi gam zindanında esir olmadan, Mısır padişahlığını ve Kenan’ın ay [yüzlü] güzelini istersin. Bir an bile gönül huzuruyla ağzını duaya açmadan, Hak âşıkları gibi yanık gönül istersin. Toprağı diriltmeden ve bir tohum ekmeden, hayat bahçesinde gül ve reyhan istersin. Hayatın boyunca kimseye bir düzen vermeden, zamanın akışından, dünyadan tertip düzen istersin. Hakk’ın katında karıncadan daha hakırsın, kendinden habersizsin, Süleyman’ın görkemini, saltanatını istersin!” diyerek kendisini eleştirir. Şair, dolaylı olarak bu minvalde olan muhatabını da eleştirir; bir şey istemeden önce yapması gerekenleri sıralar; önce onları yapmasını sonra istekte bulunmasını salık verir.

جان را فدا نساخته جانانت آرزوست	زاهد نشسته دست ز تن جانت آرزوست
سیر گل و صفای گلستان آرزوست	نازده پای در طلب از زخم نیش خار
روز وصال بی شب هجران آرزوست	چون کودکان بی خبر از راه و رسم و عشق
اهریمنانگین سلیمان آرزوست	بیرون نکرده دیو طبیعت ز ملک تن
بی ترک برگ عالم امکان آرزوست	از خسروان ملک بقا خلعت وجود
همواره قرب حضرت سلطنت آرزوست	یک ره کمر نبسته به خدمت چو بندگان
حور و قصور و کوثر و غلمان آرزوست	وحدت خیال بیهده تا کی عبث چرا

Zahit! Bedeninden vazgeçmeden, can istiyorsun;
 Canını feda etmeden cananı istiyorsun.
 Talepte diken ısırtığı yarasıyla ayakların yaralanmadan,
 Gülü, gül bahçesinin canlılığını seyretmek istiyorsun.
 Yoldan yordamdan ve aşktan habersiz çocuklar gibi,
 Ayrılık gecesi olmadan kavuşma gününü istiyorsun.
 Tabiat şeytanını beden ülkesinden dışarı çıkarmadan,
 Ey Ehrimen, ey şeytan! Süleyman'ın yüzüğünü istiyorsun.
 Bekâ mülkünün padişahlarından varlık hilatını
 İmkân âlemine⁸⁴ ilgi ve alakayı terk etmeden istiyorsun.
 Kullar gibi bir kere olsun hizmete hazırlanmadan,
 Sürekli Hz. Sultan'a yakın olmak istiyorsun.
 Vahdet! Ne zamana kadar boş ve saçma hayaller [kuracaksın]? Niçin
 Huriler, köşkler, Kevser ırmağı ve gılman istiyorsun?⁸⁵

رسوا نگشته حلقه زلفانت آرزوست	می ناچشیده حالت مستانت آرزوست
قرب مقام و قطع بیابانت آرزوست	ناورده رو به مقصد و نهاده پا به راه
شاهی مصر و ماهی کنعانت آرزوست	یوسف صفت نگشته به زندان غم اسیر
چون عاشقان حق دل سوزانت آرزوست	نگشوده لب دمی به دعا با حضور قلب
در باغ زندگی گل و ریحانت آرزوست	احیا نکرده ارضی و بذری نکاشته
از گردش زمان سر و سامانت آرزوست	سامان به کس نداده به دوران زندگی
غافل ز خویش فر سلیمان آرزوست	وحدت به پیشگاه حق از مور کمتری

Şarabı tatmadan sarhoşların durumunu istiyorsun;
 Rüşva olmadan iki zülûf halkasını istiyorsun.
 Maksuda yüz tutmadan, yola koyulmadan,
 Makama yakın olmak, çölleri katetmek istiyorsun.
 Yusuf gibi gam zindanında esir olmadan,
 Mısır padişahlığını ve Kenan'ın ay [yüzlü] güzelliğini istiyorsun.
 Bir an bile gönül huzuruyla ağzını duaya açmadan,
 Hak âşıkları gibi yanık gönül istiyorsun.
 Toprağı diriltmeden ve bir tohum ekmeden,

⁸⁴ Âlem-i imkân: Allah Teâlâ'nın zatı dışındaki her şey.

⁸⁵ Vahdet-i Kirmanşâhî, *Dîvân-ı Vahdet-i Kirmanşâhî*, s. 45 (Gazel 19).

Gılman: Cennet ehlinin hizmetiyle görevli gençler.

Hayat bahçesinde gül ile reyhan istiyorsun.
 Hayatın boyunca kimseye bir düzen vermeden,
 Zamanın akışından tertip düzen istiyorsun.
 Vahdet! Hakk'ın katında karıncadan daha hakırsın,
 Kendinden habersizsin, Süleyman'ın görkemini istiyorsun.⁸⁶

İkbâl-i Lâhorî

8 Kasım 1877'de Pencap'a bağlı Siyâlkût'ta dünyaya geldi. Sûfîmeşrep bir zat olan babası Nûr Muhammed ve annesi İmam Bîbî onun dinî şahsiyetinin gelişmesinde önemli ölçüde etkili olmuşlardır. İlk ve orta öğrenimini Siyâlkût'ta tamamladı. 1895'te Lahor'da Hükümet Koleji'nde felsefe ve hukuk ağırlıklı dersler aldı. İngiltere'de Cambridge'deki öğrenimini tamamladıktan sonra Münih'e gitti ve orada Fritz Hommel'in yönetiminde *The Development of Metaphysics in Persia* adlı çalışmasıyla felsefe doktoru oldu. Lahor'da iki yıl kadar kolejlerde İngilizce ve felsefe dersleri verdi. Üç evlilik yapan Muhammed İkbâl'in ikinci evliliğinden Câvid İkbâl adlı bir oğlu oldu. 21 Nisan 1938'de vefat etti. Lahor'da Mescid-i Şâhî'de medfundur.

Hindistanlı Müslüman düşünür ve şair İkbâl, bilim, felsefe ve dini birbiriyle yakın ilişki içinde görmüş; sürekli olarak değişen, oluşan ve büyüyen bir âlem anlayışını savunmuştur.

Esrâr-ı Hôdî, Rumûz-ı bî-Hôdî, Peyâm-ı Meşrik, Bang-i Derâ, Zebûr-i Acem, Câvidnâme, Pes çî Bâyed Kerd Ey Akevâm-ı Şark ve *Müsâfir* gibi Farsça kaleme alınmış; *Bâl-i Cibrîl* ve *Darb-ı Kelîm* Urduca kaleme alınmış; ayrıca *Armağan-i Hicâz* adlı Farsça ve Urduca şiirlerden oluşan manzum eserleri; *İlm-i İktisâd dâşında The Development of Metaphysics in Persia* (doktora tezi), *The Reconstruction of Religious Thought in Islam* ve *Islam and Ahmadism* adlı mensur eserleri vardır. Eserleri basılmış olup Türkçe dahil birçok dile çevrilmiştir.⁸⁷

İkbâl'in şiiri, muzâri bahrinin mef'ûlû fâilâtû mefâilû fâilât vezninde ve "رم" kafiyesinde 6 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimesinin so-

⁸⁶ Vahdet-i Kirmanşâhî, *Dîvân-ı Vahdet-i Kirmanşâhî*, s. 50 (Gazel 23).

⁸⁷ Mehmet S. Aydın, "İkbâl, Muhammed", *DİA*, İstanbul 2000, XXII, 17-23.

nunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dır.

Şiirin konusu: Şair İkbâl, bağımsız bir İslam topluluğu oluşturabilmek için eline ok, mızrak, hançer ve kılıç almak ve Hz. Hüseyin gibi yola düşmek ister; yanındakini de uyarır; “Benimle gelme; çünkü ben Şübeyr’in yani Hz. Hüseyin’in⁸⁸ yolunda [gitmek] istiyorum” der. İkbâl de Hz. Hüseyin gibi gemileri yakacaktır, geriye dönüş yoktur; çünkü “Yuvam için çerçöp biriktirmişim, bak; bir daha bak; çünkü ateş al[ıp yak]mak istiyorum.” der. Yanında bulunanlar uyarır, “Sus, konuşma; bizim sırlarımızı söyleme!” derler; İkbâl, “Hayır, tekbir narası atmak [“Allahu ekber” demek] istiyorum” diyerek cevap verir. Yanındakiler yalvarır yakarırlar, “Gönlünden ne geçerse, bizden iste” derler, yani yapmak istediklerini kimseye söyleme; bu isteginden vazgeç derler. Ancak İkbâl, “Alın yazımı perdesiz [görmek] istiyorum! Kendi hayatımdan bu kadardan başkasını bilmem! Uyumayı unuttum; rüyamı yorumlamak istiyorum!” diye cevap verir. Artık sevenin sevdiğine kavuşma zamanıdır; İkbâl de bunu ister ve “Nerede ilk başta gönlümü çalan o nazlı bakış. Ömrün uzun olsun; bizzat o oku [o ok gibi bakışı] istiyorum!” diyerek sözlerini bitirir.

با من میا که مسلک شبیرم آرزوست	تیر و سنان و خنجر و شمشیرم آرزوست
باز این نگر که شعله در گیرم آرزوست	از بهر آشیانه خس اندوزیم نگر
گفتم که خیر نعره تکبیرم آرزوست	گفتند لب ببند و ز اسرار ما مگو
گفتم که بی حجابی تقدیرم آرزوست	گفتند هر چه در دلت آید ز ما بخواه
خوابم ز یاد رفته و تعبیرم آرزوست	از روزگار خویش ندانم جز این قدر
عمرت دراز باد همان تیرم آرزوست	کو آن نگاه ناز که اول دلم ربود

Ok, mızrak, hançer ve kılıç istiyorum;

Benimle gelme; çünkü Şübeyr’in yolunda [gitmek] istiyorum.

Yuvam için çerçöp biriktirmişim, bak;

Bir daha bak; çünkü ateş al[ıp yak]mak istiyorum!

Dediler: “Sus, konuşma; bizim sırlarımızı söyleme!”

Dedim ki “Hayır, [Allahu ekber] diye tekbir narası atmak istiyorum.”

⁸⁸ Şübeyr: Hz. Peygamber’in, Hz. Ali ve Fatıma’da olan torunu Hz. Hüseyin’e çocukluğunda takmış olduğu isim; küçük aslan (<https://vajehyab.com/name/شبیر>).

Dediler ki “Gönlünden ne geçerse, bizden iste.”
 Dedim ki “Alın yazımı perdesiz [görmek] istiyorum!
 Kendi hayatımdan bu kadardan başkasını bilmem;
 Uyumayı unuttum; rüyamı yorumlamak istiyorum.
 Nerede ilk başta gönlümü çalan o nazlı bakış;
 Ömrün uzun olsun; bizzat o oku [o ok gibi bakış] istiyorum.”⁸⁹

Ârif-i Kazvîni

1882’de Kazvin’de doğdu. Çocukluğunda hat ve mûsiki dersleri aldı. Okuduğu gazel ve şarkılarla dikkati çekti. Kaçarlar’dan Muzafferüddin Şah tarafından saraya çağrılarak ödüllendirildi. Meşrutiyetçi hareketler başlayınca sarayı terkederek bu hareketlere katıldı. Rusya ve İngiltere’nin İran’a müdahalesi üzerine 1915’te İstanbul’a gitti. Dört yıl sonra 1919’da İran’a döndü. Tahran’da düzenlediği konserlerde okuduğu vatan sevgisiyle dolu şiir ve şarkılarıyla bütün İran halkını etkiledi. Albay Muhammed Takî Han 1921’de cumhuriyet isteğiyle ayaklanınca Meşhed’e giderek onun birliğine katıldı; ancak aynı tarihte Takî Han öldürülünce Tahran’a döndü. Sonradan şah olan başkumandan Rızâ Han başbakan olunca (1923) onu ve gerçekleştirmesini istediği cumhuriyet rejimini savundu ve yıkılmak üzere olan Kaçar hanedanını şiddetle tenkit etti. Ne yazık ki yeni iktidar tarafından Hemedan’a sürüldü ve orada öldü (21 Ocak 1934).

Tasnif denilen ve musikiyle söylenen şiirde en başarılı şairlerdendir. Şairliği yanında iyi bir bestekâr ve güçlü bir icracıdır. Gazel, kıta, kaside, mesnevi ve tasniflerden oluşan divanı vardır ve yayımlanmıştır.⁹⁰

Ârif-i Kazvîni’nin “Ârzu” ismini verdiği şiiri, muzâri bahrinin mef’ûlû fâilâtü mef’îlû fâilât vezninde ve “ارم” kafiyesinde 13 beyitlik bir gazeldir. Burada özne, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve “ben” yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri “م”dir.

Ârif, bu şiiriyle ilgili olarak divanında, “İstanbul’da Sayın Mirza

⁸⁹ İkbâl, *Peyâm-i Meşrek (der Cevâb-ı Dîvân-ı Şâir-i Almanu-yî “Goethe”)*, Lahor 1971, s. 185-186 (<https://ganjoor.net/iqbal/payam-mashregh/sh230/>).

⁹⁰ Adnan Karaismailoğlu, “Ârif-i Kazvîni”, *DİA*, İstanbul 1991, III, 368.

Süleyman Han, Milletler Cemiyeti'ni temsil etmek üzere birkaç kişiyle birlikte Avrupa'ya giden müşavirin "Talihsiz lala Hüseyin Han'ı astılar!" sözü üzerine o an aklıma gelen şu şiirden dolayı bu gazeli temiz inançlı bir genç olduğunu düşündüğüm merhumun anısına yazdım [1337 h./1298 ş. (1919 m.)]" diye not düşmüştür.⁹¹

بیدار هر که گشت در ایران رود به دار بیدار و زندگانی بیدارم آرزوست

Uyanık olan kim varsa İran'da darağacına gidiyor;
Uyanık olmayı, uyanık yaşamayı istiyorum.

Aynı beyit aşağıdaki gazelin beşinci beytidir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi şiirin konusu, İran'ın içine düşmüş olduğu yönetim sorunu, liyakatsiz insanların yönetime gelmesi, ehil insanların ve bir milletin ölüme terk edilmesidir. Şair, aşk derdinin hastasıyım derken kendi ülkesini kast eder; ülkesinin içinde bulunduğu hasta duruma değinir, bunun için bir hasta bakıcı, bir kurtarıcı, uyanık iki nergis gözden şifa vermelerini ister. Çünkü dost bildikleri insanlar, yabancılardan daha kötü olmuşlardır; bu yüzden gönlüne seslenir ve "ey mağara arkadaşım, yabancılarla dost olmak istiyorum" der. Şair, ülkesinin bu haline ağlar, kanlı göz yaşları döker; çünkü bir millet yok olmakta, ölüp gitmektedir; bu durumdan kurtaracak uyanık iki göz ister.

Şair, sevgiliye seslenir ve "Ey güzel! İran senin iki gözünden daha harap!" der; bu durumun düzeltilmesini ondan ister. Çünkü İran'da uyanık olan kim varsa, darağacına gidiyor; bu olumsuz durumu düzeltecek birçok uyanık insan gerekir; onun için Ârif de uyanık olmayı, uyanık yaşamayı ister. Çünkü İran, hainlerin kaprislerine feda edilmektedir; bu yüzden kendini adanmış bir asker olmak, her yerde zalimlerin kanını dökmek ister; o derece ki her taraftan, sokakların, çarşıların arasından kan ırmağı aksın ister. Ârif, öyle duygu yüklüdür ki bu yük altında yorgun düşmüştür; çünkü bu duygu uzak bir yol; bundan kurtulmak için, ölümden nefret etse de ölmek

⁹¹ Ârif-i Kazvîni, *Dîvân-ı Mîrzâ Ebu'l-Kasım Ârif-i Kazvîni*, Berlin 1342 h./1924 m., s. 190 ("Ârzû" isimli gazel).

ister. Maarif yumruğu, bilgi ve kültür, şeyh görünümlü sahtekârların ağzını burnunu kırabilirse eğer, bu pek az bulunur yumruktan birçok örnek olsun ister. Çünkü vakıf, alçakların elinde; o yüzden sırlarını bilen Hak Teâlâ'nın eline düşmek ister.

İran'ın başka devletlerin eline geçtiği son Safevî şahı Sultan Hüseyin'in⁹² saltanat dönemi gibi bir dönem tekrar gelmiş, İran'da devlet yönetimi çıkmaza girmiş, ülke ve halk harap olmuş, zulüm ve kan dökmek haddini aşmıştır; Nâdir⁹³ komutan gibi yeni bir adamın gelip ülkeyi yeniden istikrara

⁹² Şah Hüseyin: Son Safevî hükümdarı (1694-1722). Saltanatının ilk yıllarında iyi bir yönetim göstermiş, bazı ayaklanmaları bastırmış, ancak son zamanlarda iç karışıklıklara ve dış baskılara engel olamamıştır. Son olarak Kandehar hâkimi Mîr Mahmud 1132'de (1720) Kirman'ı, ardından Meşhed'i zaptederek İsfahan'a yaklaşmış ve Safevî başşehirini kuşatmıştır (1134/1722). Kuşatmanın uzaması ve o sırada başlayan kıtlık sebebiyle Şah Hüseyin teslim olmuş ve İsfahan'ı Mahmud'a bırakarak onun lehine tahttan feragat etmiştir (Muharrem 1135/Ekim 1722). Onun tahttan indirilip hapse atılması sırasında daha önce veliaht tayin edilmiş olan oğlu Tahmasb kuvvet toplamaya çalışır; ancak babasına yardım için geç kalır ve Mahmud'un baskısı üzerine Safevî şahı olarak ilân edildiği Kazvin'den kaçır. Daha sonra Nâdir Han'ın desteği ve himayesi altında Afganlılar ile mücadelesini sürdürmeye çalışır. Mîr Mahmud'u bertaraf eden (1725) Gılzeyler'den Eşref Han, bu kuvvetlere karşı başarılı olamayınca hem intikam almak hem de o sırada İran'ın büyük bölümünü ele geçirmiş olan Osmanlılar'ın tahta çıkarmalarını önlemek için mahpus bulunan Hüseyin Şah'ı öldürttür ve Safevî devleti son bulur (Muharrem 1139/Eylül 1726) [Ahmet Taşağl, "Hüseyin Mirza", *DİA*, İstanbul 1999, XIX, 1-2].

⁹³ Nâdir Şah: İran'da Avşarlılar hanedanının kurucusu ve ilk hükümdarı (1736-1747). Horasan'ın Destgird köyünde Muharrem 1100'de (Kasım 1688) doğdu. Ebîverd bölgesi valisi Baba Ali Bey'in maiyetinde bulundu ve onun iki kızı ile evlendi. 1723'te Baba Ali Bey'in vefatından sonra onun yerine geçti ve sonra Horasan'ın ünlü emîrlerinden biri oldu (1137/1725). Bu sırada Safevî tahtı için mücadele veren Abbas Mirza'nın (II. Tahmasb) talebi üzerine muhafız kuvvetleri kumandanlığına getirildi. Meşhed'in zaptında önemli rol oynadı. İsfahan'ı, Şiraz'ı Galzaylar'dan geri aldı (1142/1729). Ardından Hermedan ve Tebriz dahil Irâk-ı Acem ve Azerbaycan'da Osmanlılar'ın elinde bulunan yerleri yeniden Safevîler'e kazandırdı. II. Tahmasb'ı tahttan indirip yerine onun birkaç aylık olan oğlu III. Abbas'ı geçirdi. Kendisini de "vekilü'd-devle" ve "nâibü's-saltana" ilân ederek yönetime hâkim oldu (17 Rebîülevvel 1145/ 7 Eylül 1732). Mugan sahrâsında ordu kumandanları, devlet adamları, ulemâ ve eşrafın katıldığı bir kurultay tertip etti ve İran'ın istikrara kavuştuğu gerekçesiyle Horasan'a dönmek arzusunu belirtti. Katılımcıların kendisinden İran'ı bırakmamasını istemeleri üzerine Safevîler'le Osmanlılar arasındaki savaşlara ve dolayısıyla kan dökülmesine sebep olan aşırı Şii

kavuşturup imar etmesini ister. İran halkını Ârif'in şahının huzuruna götürececek bir yol olmasa bile sarayın temiz kalmasını ister.

بیمار درد عشق و پرستارم آرزوست	بهبود زان دو نرگس بیدارم آرزوست
یاران شدند بدتر از اغیار گو به دل	کای یار غار صحبت اغیارم آرزوست
ای دیده خون ببار که یک ملّتی به خواب	رفته ست و من دو دیده بیدارم آرزوست
ایران خراب تر ز دو چشم تو ای صنم	اصلاح کار از تو در این کارم آرزوست
بیدار هر که گشت در ایران رود به دار	بیدار و زندگانی بیدارم آرزوست
ایران فدای بوالهوسی های خاینین	گردیده یک قشون فداکارم آرزوست
خونریزی آنچنان که ز هر سوی جوی خون	ریزد میان کوچه و بازارم آرزوست
در زیر بارِ حس شده ام خسته راه دور	با مرگ گو خلاصی از این بارم آرزوست
بیزار از آن بدم که در آن ننگ و عار نیست	امروز از آنچه عمری بیزارم آرزوست
مشتِ معارف ار دهن شیخ بشکند	زین مشتِ کم نمونه خروارم آرزوست
حق واقف است وقف به چنگالِ ناکسان	افتاده دستِ واقف اسرارم آرزوست
تجدیدِ عهد دوره سلطان حسین گشت	یک مرد نو چو نادر سردارم آرزوست
ما را به بارگاه شه عارف اگر چه راه	نبود ولیک پاکی دربارم آرزوست

Aşk derdinin hastasıyım, hasta bakıcısını istiyorum;
 O uyanık iki nergis gözden şifa [vermelerini] istiyorum.
 Dostlar yabancılardan daha kötü oldular; gönle söyle,
 Ey mağara arkadaşım, yabancılarla dost olmak istiyorum.
 Ey gözlerim, kan yağdır; çünkü bir millet
 [Yok olup] gitmekte; ben, uyanık iki göz istiyorum.
 Ey güzel! İran senin iki gözünden daha harap;
 Bu işte işin düzeltilmesini senden istiyorum.
 İran'da uyanık olan kim varsa, darağacına gidiyor;

anlayışının terk edilip mutedil Ca'ferî mezhebinin benimsenmesi şartıyla bu isteği kabul etti ve Nâdir Şah unvanıyla hükümdarlık makamına getirildi (24 Şevval 1148/8 Mart 1736). Osmanlılarla birçok savaş yaptı; önceki dönemde elden çıkan şehirleri geri aldı. Ardından Hindistan bölgesinde birçok savaş yaptı; şehirler fethetti. Sistan'da çıkan büyük bir ayaklanmayı bastırırken çok kan dökmesinin sebep olduğu tedirginlik ortamında hayatlarından endişe eden bir grup kumandanı tarafından Fethâbâd'da öldürüldü (11 Cemâziyelâhîr 1160/20 Haziran 1747). Mezarı Meşhed'dedir. Sert ve acımasızlığıyla tanınan Nâdir Şah, İskender, Timur ve Napolyon'la mukayese edilmiştir (Azmi Özcan, "Nâdir Şah", *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 276-277).

Uyanık olmayı, uyanık yaşamayı istiyorum.
 İran hainlerin kaprislerine feda edilmekte;
 Kendini adamış bir asker olmayı istiyorum.
 Kan dökmek, öyle ki kan ırmağı [aksın] her taraftan
 Sokakların, çarşıların arasından aksın istiyorum.
 Duygu yükü altında yorgun düşmüşüm; uzak bir yol!
 Ölüme söyle; bu yükten kurtulmak istiyorum.
 O yüzden nefret ediyordum, onda utanma ve ar yoktu;
 Bugün hayatımda nefret ettiğim şeyi istiyorum.
 Maarif yumruğu şeyhin ağzını [burnunu] kırarsa eğer,
 Bu [pek] az yumruktan birçok örnek istiyorum.
 Hak [Teâlâ] bilir; vakıf, alçakların pençesinde;
 Sırlarımı bilen eline düşmek istiyorum.
 Sultan Hüseyin'in saltanat dönemi yeniden geldi;
 Nadir komutan gibi yeni bir adam istiyorum.
 Bizi Ârif'in şahının huzuruna [götürecek] bir yol
 Yoksa da sarayın temiz kalmasını istiyorum.⁹⁴

Sagîr-i İsfahânî

Muhammed Huseyn Sagîr İsfahânî, 13 Recep 1312'de (10 Ocak 1895) İsfahan'da doğdu. Meddahlardan olan babası Ağa Esedullah sayesinde başka şairlerin "Ondört Masum"a övgü amacıyla yazdıkları şiirlerle tanıştı ve sekiz dokuz yaşında şiir okumaya başladı ve bu yüzden *Sagîr* mahlasını aldı. 1334 (1916) yılında Abbas Han Şeyda'nın başkanlığında kurulan İsfahan Fakültesi Derneği'ne katıldı. Küçük yaşlardan itibaren dokumacılıkla meşgul oldu. Tebrizî, Hâkiya, Kemal, Sa'dî ve Sâib mektep dernekleri gibi İsfahan'ın edebiyat derneklerinin çoğuna katıldı ve bu derneklerin kıdemli ve saygın üstadları arasında sayıldı. İsfahan Nimetullahiye tarikatının şeyhi Mirza Abbas Pageleî'ye bağlandı ve onu öven şiirler yazdı. 1390 yılı Cemâziyelâhir ayının ilk Salı günü (Ağustos 1350) vefat etti. İsfahan medfundur.

⁹⁴ Ârif-i Kazvîni, *Dîvân-ı Mîrzâ Ebu'l-Kasım Ârif-i Kazvîni*, s. 190-191.

Kaside, gazel, terciübent, kıta, mesnevi ve rubailerden oluşan divanı vardır ve *Dîvân-ı Sagîr-i İsfahânî* adıyla basılmıştır.⁹⁵

Sagîr'in şiiri, muzâri bahrinin mef'ûlü fâilâtü mefâilü fâilât vezninde ve "anm" kafiyesinde 6 beyitlik bir gazeldir. Şiirin öznesi, kafiye kelimelerinin sonunda gelen ve "ben" yerinde kullanılan bitişik şahıs zamiri "m"dir.

Şiirin konusu: Sevgilinin dudakları ve ağzı hayat suyu gibidir. Şair, Hızır gibi hayat suyuna gitmek, o sudan içmek yani sevgilinin gülümseyen dudaklarından öpmek ister. O, avcı gibi olan sevgilisinin tuzağıyla esir düşmüştür; artık ne bahçe ne de bostan tarafını görmek ister. Sevgilinin zülfüne bir bağ, bir yakınlık bulmuştur; artık perişanlığı, dağınıklığı ve perişan hali ister. Canını ve başını bağışlamak, böylece sevgilinin güzel yüzünü görmek ister. Maksat Kâbe'sine yani Horasan şahının yanına gitmek ister; bu yüzden çok ağlar, gözyaşları döker; öyle ki gözyaşı seli bütün dünyayı sarmıştır; artık Nuh gibi tufan görmek ister.

چون خضر ره به چشمه حیوانم آرزوست	یعنی دو بوسه زان لب خندانم آرزوست
صیاد تا به دام تو گردیده ام اسیر	دیگر نه طرف باغ و نه بستانم آرزوست
تا نسبتی به زلف تو پیدا کنم مدام	سرگشتگی و حال پریشانم آرزوست
بر کف گرفته ام پی ایثار جان و سر	دیدار روی دلکش جانانم آرزوست
خواهم که رو به کعبه مقصود آورم	یعنی جوار شاه خراسانم آرزوست
گفتم صغیر سیل سرشگت جهان گرفت	گفتا چو نوح دیدن طوفانم آرزوست

Hızır gibi hayat suyuna gitmek istiyorum;
Yani o gülümseyen dudaktan iki öpücük istiyorum.
Ey avcı! Senin tuzağınla esir düştüm düşeli,
Ne bahçe ne de bostan tarafını [görmek] istiyorum.
Senin zülfüne bir bağ, bir yakınlık buldum bulalı, sürekli
Perişanlığı, dağınıklığı ve perişan hali istiyorum.
Elime almışım bağışlamak için canımı ve başımı;
Sevgilimin güzel yüzünü görmek istiyorum.
İsterim ki maksat Kâbe'sine yüz tutup gideyim;
Yani Horasan şahının yanın[da, himayesinde olmayı] istiyorum.

⁹⁵ <https://ganjoor.net/saghir;>

Dedim: Sagîr! Gözyaşı selin [bütün] dünyayı sardı;
Cevap verdi: Nuh gibi tufan görmek istiyorum.⁹⁶

Kaynaklar

- Aliev, Saleh Muhammedoğlu, “Hazîn, Şeyh Ali”, *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 129-130.
- Algar, Hamid, “Feyz-i Kâşânî”, *DİA*, İstanbul 1995, XII, 520-522.
- Avfî, Muhammed, *Lubâbu'l-elbâb I-II* (tsh. Edward Browne; mukaddime: Muhammed b. Abdülvehhâb-i Kazvînî), London-Leiden 1903-1906.
- Aydın, Mehmet S., “İkbâl, Muhammed”, *DİA*, İstanbul 2000, XXII, 17-23.
- Bâbâ Kûhî, *Dîvân-ı Şeyh Alî Meşhûr be Bâbâ Kâbî* (tsh. Kâmil), nşr. Kitâbfulûşî-i Ma'rîfet-i Şîrâz, Şîrâz 1353 hş.
- Bîdil, Mevlânâ Ebu'l-Me'ânî Abdulkadîr-i Dihlevî, *Kulliyât-ı Bîdil I-III* (tsh. Ekber-i Bihdârvend ve Pervîz Abbâsî-yi Dâkânî), Çaphâne-i Peyâm, Tahrân 1376 hş.
- Câmî, Abdurrahman b. Ahmed, *Dîvân-ı Câmî “Fâtihatü's-şebâb, Vâsıtatu'l-'ikd, Hâtîmetu'l-bayât” I-III* (tsh. A'lâhan Efsahzâd), Merkez-i Mutâla'ât-i İrânî, Tahrân 1378 hş.
- Cûyâ-yi Tebrîzî, *Kulliyât-ı Cûyâ-yi Tebrîzî* (tsh. Muhammed Bakır), İntişârât-i Danişgâh-i Pencâb, Pencâb 1959.
- Çiçekler, Mustafa, “Sa'dî-i Şîrâzî”, *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 405-406.
- , “Nazîre/Fars Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 458.
- Değirmençay, Veyis, *Fünûn-i Belâgat ve Sinâât-ı Edebî*, Aktif Yay., Ankara 2013, s. 89;
- , *Farsça Arûz ve Kaşîye*, Atatürk Üniversitesi Yay., Erzurum 2022.
- , Sultan Veled, Sefîne-i Nûhî ve Mecmû'a-i Rûhî (Dîvân-ı Li-Vâlidîhi Li-Veledîhi/Mevlânâ'nın Rubaileri ve Sultan Veled'in Nazireleri), İstanbul 2023.
- Değirmençay, Veyis ve Çağlayan, Pelin Seval, “Fahreddîn-i Irâkî Divanı'nda Tamlama”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, İstanbul 2017, S. 19, s. 19-36.
- Durmuş, İsmail, “Vezin”, *DİA*, İstanbul 2013, XLIII, 77-79.
- Ebu'l-Ferec-i Rûnî, *Dîvân-ı Ebu'l-Ferec-i Rûnî* (haz. Mahmûd Mehdevî-i Dâmgânî), Çaphâne-i Tûs, Meşhed 1347 hş.

⁹⁶ Muhammed Huseyn Sagîr, *Dîvân-ı Sagîr-i İsfahânî* (nşr. Sagîr; dijital nşr.: Merkez-i Tahkîkât-i Râyâne-i Kâimiye-i İsfahan/www.ghaemiyeh.com, İsfahan ts., s. 202.

- Ebû Rûh Lutfullâh b. Ebî Sa'îd, *Hâlât ve Subenân-i Ebû Sa'îd-i Ebu'l-bayr* (tsh. Muhammed Rızâ Şefî'î-yi Kedkenî), Suhen, Tahran 1384 hş.
- Fahreddîn-i Irâkî, *Mecmû'a-i Âsâr-i Fahreddîn-i Irâkî* (tsh. Nesrîn Muhteşem "Hazâi"), İntişârât-i Zuvvâr, Tahran 1372 hş.
- Fahreddîn-i Irâkî, *Kulliyât-i Dîvân-ı Fahreddîn-i Irâkî* (haz. Mahmûd-i İlmî), Çâphâne-i İlmî, Tahran 1377 hş.
- Ferhâdî, Abdûlgafûr Revân , "Bîdil", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 134-135.
- Hakîm Nizârî-i Kuhistânî, *Dîvân-ı Hakîm Niẓârî-i Kuhistânî I-II* (tsh. Muzâhir Musaffâ), Çâphâne-i Mahâret, Tahran 1371 hş.
- İkbâl, *Peyâm-i Meşrik (der Cevâb-ı Dîvân-ı Şâir-i Almanu-yî "Goethe")*, Lahor 1971.
- Kemâleddîn Mes'ûd-i Hucendî, *Dîvân-ı Kemâleddîn Mes'ûd-i Hucendî*, I/1-2, II/1-2 (tsh. K. Şîdfer), İdâre-i İntişârât-i Dâniş, Şu'be-i Edebiyât-i Hâver, Moskova 1975.
- Karaismailoğlu, Adnan, "Ârif-i Kazvînî", *DİA*, İstanbul 1991, III, 368.
- Kortel, S. Haluk, "Tâceddin Yıldız", *DİA*, 2010 İstanbul, XXXIX, 341-342.
- Kurtuluş, Rıza, "Nizârî-i Kuhistânî", *DİA*, İstanbul 2007, XXXIII, 199-200.
- , "Rûnî", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 245
- Köksal, M. Fatih, "Nazîre/Türk Edebiyatı", *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 456-458.
- Lutfâlî Bîg Âzer Bîgdilî, *Dîvân-ı Lutfâlî Bîg Âzer Bîgdilî* (haz. Hasan Sâdât Nâsirî ve Gulâmhusyn Bîgdilî), Çâphâne-i İlmî (Câvidan), Tahran 1366 hş.
- Mansûr-i Hallâc, *Dîvân-ı Mansûr-i Hallâc* (tsh. Dâvud-i Şîrâzî), İntişârât-i Kitâbhâne-i Senâî, Tahran 1343 hş.
- Mevlânâ Celâleddîn Muhammed, *Kulliyât-ı Dîvân-ı Şems I-II* (tsh. Bedî'uz-zaman Furûzanfer), Neşr-i Rebî', Tahran 1374 hş.
- Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî, *Kulliyât-ı Eş'âr-i Mevlânâ Ehlî-yi Şîrâzî* (tsh. Hâmid Rabbânî), İntişârât-i Kitâbhâne-i Senâî, Tahran 1344 hş.
- Muhammed Huseyn Sagîr, *Dîvân-ı Sagîr-i İsfahânî* (nşr. Sagîr; dijital nşr.: Merkez-i Tahkîkât-i Râyâne-i Kâimiye-i İsfahan/ www.ghaemiyeh.com), İsfahan ts.
- Muhsinî, Ahmed, *Redîf ve Mûsîkî-yi Şi'r*, İntişârât-i Dânişgâh-i Firdovsî, Meşhed 1382 hş.
- Mollâ Hâdî-i Sebzevârî, *Dîvân-ı Hâc Mollâ Hâdî-i Sebzevârî* (haz. Emîr Huseyn-i Efrâsyâbî), baskı yeri yok, ts.
- Mollâ Muhsin Feyz-i Kâşânî, *Dîvân-ı Allâme Muhammed Muhsin Feyz-i Kâşânî* (nşr. Sâzmân-i Hac ve Evkâf-ı Umûr-i Hayriyye-USve; dijital nşr.: Merkez-i Tahkîkât-i Râyâne-i Kâimiye-i İsfahan), İsfahan ts.

- Muhammed Ali b. Ebî Tâlib Hazîn-i Lâhicî, *Dîvân-ı Hazîn-i Lâhicî* (tsh. Zebîhullah-i Sâhibkâr), Neşr-i Sâye, Tahran 1378 hş.
- Nefîsî, Sa'îd, *Târîh-i Nazmu Nesr der Îrân ve Der Zebân-i Fârsî I-II*, İntişârât-i Furûgî, Tahran 1363 hş.
- , *Subenân-i Manzûm-i Ebû Sa'îd-i Ebu'l-hayr*, Encumen-i Behmen, Tahran 1334 hş.
- Okumuş, Ömer, "Câmî, Abdurrahman", *DİA*, İstanbul 1993, VII, 94-99.
- Özcan, Azmi, "Nâdir şah", *DİA*, İstanbul 2006, XXXII, 276-277.
- Refîk-i İsfahânî, *Dîvân-ı Refîk-i İsfahânî* (haz. Ahmed-i Keremî), Silsile-i Neşriyyat-i "Mâ", Tahran 1363 hş.
- Sadıkoğlu, S. Cengiz, "Sâib-i Tebrîzî", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 541-542.
- Sa'dî, Muslih b. Abdullah, *Kulliyât-ı Sa'dî* (Muhammed Ali-yi Furûgî'nin tashih edip yayımladığı nüshadan nşr. Kârname-i Kitâb), Tahran 1380 hş.
- Safâ, Zebîhullah, *Târîh-i Edebiyyât der Îrân I-V*, İntişârât-i Firdovs, Tahran 1371 hş.
- Sâib-i Tebrîzî, *Dîvân-ı Sâib-i Tebrîzî I-II* (haz. Muhammed Kahraman), Şirket-i İntişârât-i İlmî ve Ferhengî, Tahran 1365 hş.
- Fatih, Sakallı, "Türk Şiirinde 'Redif' ve Batı Şiirindeki Karşılığı", *Gazi Türkiyat*, Güz 2008, 1 (3), s. 147-169.
- Şahinoğlu, M. Nazif, "Kemâl-i Hücendî", *DİA*, Ankara 2022, XXV, 226.
- , "Kûhî-i Şîrâzî", *DİA*, Ankara 2002, XXVI, 347-348.
- Şehriyâr, Muhammed Huseyn, *Dîvân-ı Şehriyâr* (haz. Hamîd Muhammed-zâde), İntişârât-i Nigâh, Tahran 1385 hş.
- Taşagıl, Ahmet, "Hüseyin Mirza", *DİA*, İstanbul 1999, XIX, 1-2.
- Tokmak, A. Naci, "Ehlî-i Şîrâzî", *DİA*, İstanbul 1994, X, 533.
- Uludağ, Süleyman, "Hicâb", *DİA*, İstanbul 1998, XVII, 430-431.
- Vahdet-i Kirmanşâhî, *Dîvân-ı Vahdet-i Kirmanşâhî* (haz. Ahmed-i Keremî), Silsile-i Neşriyyat-i "Mâ", Tahran 1372 hş..
- Yazıcı, Tahsin, "Sa'dî", *İA*, İstanbul 1966, X, 36-37.
- , "Ebû Saîd-i Ebü'l-Hayr", *DİA*, İstanbul 1994, X, 220-222
- , "Lutf Ali Beg", *DİA*, Ankara 2003, XXVII, 230-231.
- <https://ganjoor.net> (10.10.2024 erişim tarihi).
- www.poempersian.ir (10.10.2024 erişim tarihi).
- <http://www.vajehyab.com> (10.10.2024 erişim tarihi).

BAYAN HOLLE'YE YAPILAN BÜYÜLÜ YOLCULUK



Cemile AKYILDIZ *

Giriş

Hikâyeler efsaneler, mitler masallar insanlığın emekleme döneminde oluşturduğu çok tanrılı eski inanç sistemini ve kültürlerini yansıtır. Masallar çağlar öncesinden gelip bizlerin hayal dünyasına yerleşen çoğu zaman olağanüstü maceralara yer vererek, insanlığın belki de tek ortak dili olan sembol dilini kullanır. Masallardan söz edildiğinde hepimizin aklına çocukluğumuz ve anlatılan masal kahramanlarının yaşadıkları gelir. Çoğu zaman masalın olmazsa olmazı olan büyümlü nesneler, konuşan hayvanlar, bitkiler bizi hayal dünyasına götürüp mutlu ederken masalın yine önemli bir parçası olan kötüllükleri ile çocukların ruhunda derin izler bırakan üvey anneler cadılar ya da insan yiyen devler de vardır. Bu iyilik- kötüllük, pasiflik-aktiflik, çalışkan -tembel, güzel-çirkin gibi birbirinin zıttı olan kavramlar masal için en önemli kavramlardır. Hemen hemen her masalda iyilik ve kötüllük arasında bir çatışma bulunur ve bu masal boyunca anlatılır ve her zaman halk masallarında kötüllüğün karşında iyilik kazanır. Kısaca halk masallarında güzellik ve çirkinliğin, zenginlik ve yoksulluğun, çalışkan ve tembelliğin, iyilik ve kötüllüğün yani olumlu ve olumsuzun mücadelesi verilir. Böylece iyilik- güzellik kazanarak mutlu sona ulaşılır. Masal ile ilgili çeşitli araştırmacılar tanımlar yapmıştır. Mehmet Naci Önal, masalı şu şekilde açıklar:

* Prof. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı, (yildizer-can@atauni.edu.tr), ORCID ID: 0000-0002-3395-9651.

“Masal gerçek veya gerçeküstü, kimi zaman doğrudan, kimi zaman sembolik olarak belirli bir üslup ve kalıp ifadeler çerçevesinde anlatılan, genellikle içinden ya dersler çıkarılan, ya da eğlendirmeyi hedefleyen çoğu zaman ikisinin de bir arada olduğu, inandırma kaygısı taşımayan ağzından bal damlayan anlatıcıları bulunan, en eski zamanlardan beri halkın edebi ihtiyacını karşılayan halk kültürünün yaygın ve günümüze dek gelebilen nesir ürünlerinden biridir” (Oğuz ve Ölçer Özünel, 2019: s. 6).

Stith Thompson da *The Folktale* adlı eserinde *masalı motif veya epizot silsileleri* içeren belirli bir uzunluktaki anlatılar olarak tanımlamış ve belirli bir mekâna veya belirli karakterlere sahip olmayan masalın gerçek dışı bir dünyada olağanüstülüklerle dolu (Thompson, 1977: s. 8) olduğunu belirtmiştir (Oğuz ve Ölçer Özünel, 2019: s. 26). Böylece çocukluktan itibaren masal yolu ile çocukların bilinçaltına doğruluk, dürüstlük, iyilik gibi toplumsal değer yargıları kodlanır ve iyilerin hep kazanacağı bilgisi verilir.

Masal denilince akla çocuklukla Grimm Kardeşlerin 1812 yılının Noel’inde derledikleri masalları “Kinder ve Hausmärchen” (Çocuk ve Ev Masalları) adı altında yayınladıkları eser gelir. Grimm Kardeşler ve özellikle Jacob Grimm *halkın ortak yaratıcılığının ürünü olan halk masalını (Volksmärchen) asıl edebiyatın en eski şekli ve özü* (Aytaç, 2001: s. 199) saymış ve bu bağlamda da kardeşler masallara ve Alman mitolojisine çalışmaları ile katkıda bulunmuşlardır.

Bir yıl ara ile Hanau’da dünyaya gelen ve yaşadıkları sürece birbirlerinden hiç ayrılmayan Jacob Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Grimm (1786-1859) kardeşlerden büyük olan yani Jacob Grimm masalın ve mitolojinin edebiyatın asıl kaynağı yani başlangıcı olduğuna inanır ve böylece Alman mitolojisini inceler ve araştırır.

Grimm kardeşlerin Romantik dönemde yaşadığını göz ardı etmememiz gerekiyor, çünkü o dönem bu kardeşler sadece sözlü olarak anlatılan halk masallarını kaleme döküp yazmamışlar aynı zamanda Almanca gramer kitabı, sözlük çalışması, Alman kahramanlık söylenceleri ve Alman halk efsaneleri de yayımlamışlardır.

Yaşadıkları dönem Alman Romantizm dönemine denk gelmektedir ve Alman Romantizmi iki döneme ayrılır. Birinci dönem Berlin ve Jena şehirlerinde gelişen “Frühromantik” (Erken Romantizm) aynı zamanda “Jener Romantik” olarak da bilinir ve özellikleri arasında fikir yanının ağır

basması ve bireyci olmasıdır. İkincisi ise “Spätromantik” (Geç Romantik) olarak geçer ve merkez olarak Heidelberg şehrinde gelişir. Bu akımın temsilcileri arasında Grimm Kardeşler bulunur. “Heidelberger Romantik” olarak da bilinen bu dönemin özellikleri arasında sanat yönü baskın, akıl dışı güçlere dayalı ve halka dönük olmasıdır (Aytaç, 2001: s. 172). Aslında Grimm Kardeşler Heidelberg şehrinde yaşamamalarına karşın oradaki şair grubunun eski Alman kültürünü canlandırma ve halk edebiyatını yenileştirme çabalarından dolayı onları destekledikleri için (Aytaç, 2001: s. 198) bu döneme dâhil edilmişlerdir. Romantik dönem kültürel mirasının korunmasına önem veren bir edebiyat akımı olarak yerini almış ve masalcı kardeşler bu bağlamda çalışmalarına ağırlık vermişlerdir.

Jacob ve Wilhelm Grimm Kardeşlerin masalları denilince ilk akla gelenler arasında *Pamuk Prenses*, *Külkedisi* ya da *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı gelir. Bunlar kadar olmasa da yine de onlar gibi dikkat çeken bir masal daha vardır ve bu masal kaynağını Alman mitolojisinden alan *Bayan Holle* masalıdır. Avrupa’da *Bayan Holle* masalı ile ilgili çeşitli araştırmalar yapılmış ve bu bağlamda Cermen mitolojisinde toprak, bereket, doğurganlık, mevsimlerin oluşumu, evlilik tanrıçası adıyla bazen olumlu bazen olumsuz özellikler verilerek masal kahramanının arka planı araştırılmıştır. Bayan Holle masalının arka planını deşifre etmeye çalışan araştırmacılar Holle’nin eski halk inançlarında yani kadim kültürde bir tanrıça olduğunu ve özellikle anaerkil toplum yapısında çok önemli bir inanç sistemine dönüştüğünü aktarırlar (<https://www.spiegel.de/spiegel/maerchen-forscher-suchen-die-wahre-frau-holle-a-1142418>).

Biz de çalışmamızda özellikle masaldan yola çıkarak mitolojideki bağlantıları araştıracağız. Grimm Kardeşler’in 1812 yılında derledikleri masal kitabında yer alan masal dünya çapında başarı kazanır ama masalın ana kahramanı Bayan Holle çok daha eski yüzyıllarda kendinden söz ettirir. Worms Piskoposu Burkard (965-1025) yaşadığı dönemde “cadı Hulda”nın rehberliğinde gökyüzünde uzak diyarlara gece yolculukları yaptıklarını iddia eden/hayal kuran kadınlarla ilgili yasak büyü konusunda bir kararname çıkartır (<https://www.spiegel.de/spiegel/maerchen-forscher-suchen-die-wahre-frau-holle-a-1142418>).

Worms Başpiskoposu Burchard 1008 ve 1012 yılları arasında yazdığı belgelerde “havada uçan” kadınlardan bahseder ve bunların liderinin Bayan Holle’nin olduğunu yazar. Bu bağlamda da cadı ya da şeytani özellikler de atfedilir. Orta Avrupa dönemindeki Holle’nin daha Kelt Cermen döneminde ve özellikle Neolitik (Cıllı Taş Devri) dönemde büyük bir tanrıça olarak tapınıldığından yola çıkarsak eğer, kökenlerinin neredeyse erken Paleolitik (Yontma Taş Devri) dönemdeki Venüs tasvirlerine kadar uzandığı görülür (<http://www.goettin-holle.de/Frau-Holle-Ursprung-Namensvarianten>).

Anaerki yapının ve Ana Tanrıça kültünün, Paleolitik Çağ’dan itibaren şekillenmeye başladığını söylemek olanaklıdır. Günümüzde Venüs (Ana Tanrıça) adı verilen heykeller kadının doğurganlığından dolayı mucize olarak görülmesine neden olur.

Kadim kültürlerin pek çoğunda ortak ahlaki inanç sistemi, ritüelleri ve bunlarla birlikte batıl inançlara sahip olduğunu görmek olanaklıdır. Bunun nedenini de ortak bir kökenden dillerini ve geleneklerini alan Aryan ulusları, aynı kökenden efsanelerini de almışlardır (Fiske, 2006: s. 148). İlkel düşünce biçimini şekillendiren koşulların doğanın güçlerini kişileştirmeleri ve onların dünya üzerindeki eylemleri hakkında mitler yapmaları aynı zamanda yaşam ve ölüm konusu insanı varoluşundan itibaren meraklandırmış ve böylece çeşitli olağanüstü söylencelerin karşımıza çıkmasına aracılık etmiştir.

Mitler ve masallar da Neolitik dönemden bu yana Bayan Holle yaşamın kaynağı ve aynı zamanda ölümler diyarının hükümdarı olan bir tanrıça inancını yansıtır. Yapılan çeşitli araştırmalarda bu ana tanrıçanın Hristiyanlık öncesi farklı kültürlerde olduğu tespit edilmiştir. Bölge ve ülkeye göre farklı isimlerle anılmıştır. Hessen, Thüringen ve Harz’daki ismi Bayan Holle, Avusturya ve Kuzey İtalya’da Bayan Percht. Kuzeyde Bayan Wode ve Slav ülkelerinde ise ismi Baba Yaga olarak bilinir (<https://geschichtenerzaehler.in/2020/11/24/das-geheimnis-der-raunaechte-2/>). Aslında birçok ismi olan bir tanrıça olarak da söz konusu edilir. Cermen mitolojisinde Freke, Fricke, Fru, Gode, Fru Wode gibi isimler tanrı Odin/Wodan’ın eşi Frigg’i anımsatır ve bundan dolayı da Holle bu anlamda tanrıça Frigg ile (Golther, 2011: s. 584) ilişkilendirilir. Bazı tanrı ve tanrıçaların annesi kabul edilen

Frigg doğmuş ve doğacak her insanın yazgısını bilen yeryüzü tanrıçasıdır aynı zamanda (Akyıldız E, 2014: s.129) Frigg yeryüzü ile ilintili ana tanrıça, evlilik, kutsal ocağın ve ev ekonomisinin tanrıçasıdır. Aynı zamanda Cer-men ev kadının en eski arketipidir. Frigg ve Freya da insanlarla ilgili olarak söz konusu edilir, onların acılarına ve sevinçlerine ortak olur ayrıca tanrıçalar kadını sembolize eder. Bundan dolayı da cinsiyet rollerinde kadınlara biçilen en önemli rol olan dört duvarı yani evi temsil ederler. Onlar ocağın gizli temsilcileri olup aynı zamanda gökyüzü, bulutlar, dağlar ve çayırlar çimenler, tarlalar, su tanrıçalarının olduğu yerdir. Bundan dolayı eğirmenin öğreticisi ve koruyucusu olarak hala günümüz insanın inancında yaşamaktadır. Bayern ve Schwaben bölgesinde hala Berchtfrau, Bayan Bercht yani Berahte kelime anlamı “parlayan kişi” (Dahn, 2010: s. 129) olarak bilinir.

Bayan Holle, Almanya, Avusturya ve İsviçre’de genellikle “Frauenberge” olarak adlandırılan birçok kült dağa sahipti ve bunlardan en ünlüsü de Hessen’deki Kassel yakınlarındaki Hohe Meißner’dir. Bu tanrıçaya tapınma geleneğinin en uzun sürede orada korunduğunu belirtilir (Heide Göttner-Abendroth, 2005: s. 136). Kuzey Hessen- Batı Thüringen bölgesinde hem ödüllendiren/kutsayan hem de cezalandıran “Bayan Holle” adlı kadın ile ilgili efsaneler vardır. Kuzey Hessen’deki Meißner civarındaki dağ Bayan Holle dağı (Kollmann, 2012: 195) olarak bilinir. Sadece Meißner civarında Bayan Holle ile ilgili yani ona atfedilen özelliklerle ilintili yirmiye yakın mağara, kaynak suları ve göz alıcı kayalar vardır. Söylentiye göre Abterode yakınındaki “Ölümtaşı”nı başparmağı ile dağdan aşağıya atarmış, Dudenrode köyünde oturduğu düşünülmüş. Dudenrode’de araştırmalar yapan Arkeologlar birkaç on yıl öncesine kadar Bayan Holle’ye çiçek sunulması bir gelenek olduğu bölgede 40 metre uzunluğundaki bir mağarada çocuk kafatası kalıntıları bulmuşlardır (<https://www.spiegel.de/spiegel/marchen-forscher-suchen-die-wahre-frau-holle-a-1142418>).

Bayan Holle doğa olayları, ağaç, bitki, gökyüzü, yeryüzü ve toprak ile ilintilidir. Doğurganlık ve yeniden doğuş ile ilişkili olan tanrıça aynı zamanda mevsimlerin oluşmasını sağlar. Holda / Hulda / Holle gibi birçok ismi olan ve özellikle dokuma ve eğirme gibi kadın el sanatlarına bağlı kadınlara özgü bir tanrıça olduğu masalda da kendini gösterir.

Mürver ağacının Almancası Hollerbusch'dur ve bu adı Bayan Holle kendi adından esinlenerek vermiştir ve aynı zamanda Mürver ağacının kendi üç renginden oluştuğunu yani çiçeklerinin beyaz, meyvelerinin siyah ve suyunun ise kırmızı olması ağacın şifa (Heide Göttner-Abendroth, 2005: s. 23) veren bir özelliğine göndermede bulunur.

Koruyucu bir ağaç olan mürver aynı zamanda yaşam ve ölüm ağacı olarak bilinmesiyle birlikte öteki dünya ya /yer altı dünyasına açılan bir geçidi olduğuna inanılırdı ve burası tanrıça Holla'nın (Bayan Holle) diyarı olarak kabul edilirdi. Bu ağacın yıl boyunca görüntüsü iki şekilde olduğunu ve birincisi ilkbaharda beyaz çiçekli elbisesi içinde parlak bir bakire olarak ve ikincisi ise sonbaharda ölümün siyah matem elbisesi içinde ölümlerin tanrıçası Percht olarak.

Onun ağacı olarak kabul edilen mürverin bu sembolü Bayan Holle masalında kendini gösterir, kuyudan atlayarak yaşlı kadının dünyasına yani öbür dünyaya uyanan çalışkan kızın ölüme/kuyuya atlarken gösterdiği korkuda kaybolur. Kuyunun dibi yani yer altı dünyası sanıldığı gibi karanlık değildir. Yaşam ve ölüm ağacı olarak görülen mürverin yapraklarının ve dallarının doğanın aydınlık ve karanlık tarafları arasındaki dengeyi sembolize eder kendisi de bu özellikleri taşır. Beyaz çiçekleri ay ve su elementiyile ilişkilendirilir ve yeni başlangıçları, dişil olanı ve doğurganlığı sembolize eder. Diğer taraftan siyah meyveleri ölümü ve yaklaşan kışı sembolize eder.

Mürver ağacı Avrupa'da en eski şifalı bitkilerden biri olarak kabul görmüş ve eski kültürlerde yeni doğan bebekleri onun altında yıkamışlar, saçlarını, tırnaklarını ve dişlerini onun altına gömerlermiş. Böylece kişiye ait bu özel parçaların alınıp zararlı büyüler yapılamasın diye (<https://www.mondblumenzeit.at/post/holunder-im-reich-der-holle>).

Bayan Holle masalı birçok mitolojik unsurları içinde barındıran bir masal olarak karşımıza çıkar. Wilhelm ve Jacob Grimm Kardeşler 19. yüzyılda Frau Holle gölünü ziyaret ederek o bölgeyi araştırıp yerli halk tarafından anlatılan hikâyeleri kaleme alırlar. Burada kendilerine anlatılan bilgilerden yola çıkarak Kardeşler, bölgedeki dağlar ve sulak yerlerin hayaletlerle dolu olduğunu fark ederler. Grimm Kardeşler çalışmalarında Almanya'nın

Kuzey Hessen’de bulunan küçük bir dağ gölü olan Hohen Meißner gölünün Bayan Holle’nin yaşadığı inanılan yer olduğunu belirtmişlerdir. Bazen kısa bir anlığına güzel bilge bir kadın olarak kendini gölün içinde ya da ortasında gösteriyor, bazen ise görünmez olup yalnızca derinlerden gelen çan sesleri ve karanlık hışırtılarını duyabiliyorsunuz diye yazarlar (<https://info3-verlag.de/blog/frau-holle-begegnungen-mit-einer-goettin>).

Filozof ve halk bilimci olan Thomas Höffgen, Grimm’lerin *Frau Holle* ile ilgili yaptığı araştırmalardan 200 yıl sonra Frau Holle Gölünü ziyaret ederek bir mürdüm ağacının altında oturarak Holle’nin bir an bile olsa bir bakışını yakalamak ister. Gölün günümüzde sazlıklarla kaplı ve suyun büyük bir bölümünün üzerinde su zambağı ile kaplı olduğunu ve kız böceklerinin periler gibi suyun üstünde dans ettiğini anlatır. Orada yaşayan insanların gölün sonsuz bir derinliği ve öbür dünyaya açılan bir kapısı olduğuna inandıklarını belirtir (<https://info3-verlag.de/blog/frau-holle-begegnungen-mit-einer-goettin>).

Bu da bize *Bayan Holle* masalındaki kuyu ve su sembolünün anlamını vermektedir. Bayan Holle’nin evinin olduğu yani bulunduğu yer olarak dağlar ve göller -su kaynakları- gösterilir ve aynı zamanda yeni doğan bebeklerin kuyudan geldiğine dair inanç hâkimdir. Holle gökyüzü ve bulutlarla ilişkilendirilir, yatağını silkelediğinde gökyüzünden yeryüzüne kar yağar, suda yaşar, insanlar ona kuyular vasıtası ile ulaşır. Toprak, tarım ve ev işlerinin düzeninden sorumludur (Golther, 2011: s. 593), çalışkanı ödüllendirir, tembeli cezalandırır tıpkı masalda olduğu gibi.

Bayan Holle masalını kısaca açıklayıp masalda söz konusu edilen sembollere değineceğiz. Masalda dul bir kadının iki kızı olduğuna ve bunlardan bir tanesinin tembelliğine ve çirkinliğine ve diğersinin ise çalışkanlığına ve güzelliğine vurgu yapılır. Hemen masalın başında annenin çirkin ve tembel kızı kendi öz kızı olduğu için çok sevdiğini diğeri ise her ne kadar güzel ve çalışkan olsa da üvey kız olduğu için ona karşı acımasız ve bütün işlerde çalıştırdığı dile getirilir. Zavallı güzel kızın bütün gün kuyunun başında oturup parmakları kanayınca kadar ip eğirmesine vurgu yapılırken masalın hemen başında üvey annenin acımasızlığına tanıklık ederiz. Yine bir gün ip eğirirken parmağına iğ batar ve kanlanmış mekiğini yıkamak için kuyuya eğildiğinde

mekik elinden kayarak kuyuya düşer. Korkudan ağlayarak yanına gittiği üvey anne onu hemen kuyudan çıkarmasını söyler ve böylece zavallı kız korkmasına karşın kuyunun içine atlar ve bilincini kaybeder. Kendine gelip gözlerini açtığında etrafı çiçeklerle çevrelenmiş yemyeşil bir çayırın ortasında olduğunu fark eder. Yola koyulur ve bir süre sonra bir fırına denk gelir. Fırında pişen ekmekler yanmamak için ondan kendilerini dışarı çıkartmasını isterler. Çalışkan kız fırının yanındaki küreği alarak onları fırından dışarı çıkarır. Böylece bilmeden ilk sınavını başarılı bir şekilde verir ve tekrar yola koyulur. Bir süre daha yürüdükten sonra bu kez üzeri elmalarla dolu ağaç konuşmaya başlar. Ağaç kıza elmalarının hepsinin olgunlaştığını ve kendisini sallamasını ister. Böylece kız ağacı bir tek elma kalmayınca kadar sallar ve dökülen elmaların hepsini bir yığın haline koyduktan sonra tekrar yola koyulur. Sonunda penceresinde yaşlı bir kadının olduğu küçük bir evin önüne gelir. Kız kocaman dişleri olan bu kadından korkup kaçmak ister ama kadın arkasından seslenir ve yumuşacık ses tonuyla kendisinden korkmamasını yanında kalmasını, bütün ev işleri yapmasını ve özellikle her gün yatağını iyice silkeleyip tüylerinin havada sanki kar yağıyormuş gibi uçuşmasına dikkat etmesi gerektiğini söyleyerek kendisini tanıtır. Böylece Bayan Holle masala giriş yapar ve kız da bütün korkularını yenerek yaşlı kadının istediği her şeyi hiç yakınmadan yapar ve orada rahat bir hayat sürmeye başlar. Bir süre sonra evini özleyen kız bu durumu Bayan Holle'ye açar ve yaşlı kadın ona ev işindeki yardımlardan dolayı teşekkür ederek elinden tutar ve kızı bir kapının önüne getirir. Kapı açılıp eşikten geçerken sağanak şeklinde altın yağmaya başlayarak kızın bütün vücudunu kaplar ve mekiğini de verir yaşlı kadın. Kapıdan geçtiği anda yeryüzünde evinde yani kuyunun başında bulur kendini. Kuyu başında olan ve masaldaki tek eril cinsiyet olan Horoz altın kızımız geri döndü diye ötmeye başlar. Kızın döndüğünü duyan üvey anne ve tembel kız hemen gelir ve üstü başı altınla kaplı olduğundan ona iyi davranırlar ve başından geçen her şeyi anlatırlar. Gördüğü manzaradan etkilenen ve daha çok servete sahip olmak isteyen kıskanç üvey anne hemen tembel kızını da ip eğirmesi için kuyunun başına götürür ve elini dikenli tele taktırarak kanatan kız mekiği kuyuya fırlatır ve peşinden de kendini kuyuya atar. Çalışkan kız gibi o da bir süre sonra gözlerini açar ve yola koyulur ama ne fırından kendine seslenen ekmeklere, ne de elma ağacına elini pisletmemek için yardımda bulunmaz. Bayan

Holle'nin evine geldiğinde ise onun kocaman dişleri anlatıldığından dolayı hiç korkmaz. Aynı beklentilerini bu kıza da söyleyen Bayan Holle'nin dediklerini hediye edeceği altınları düşünerek ertesi gün hiç ses çıkarmadan yapar ama ikinci gün tembelliğe başlayarak ve hatta daha sonraki gün yataktan bile kalkmak istemeyerek gerçek özelliğini göstermeye başlar. Böylece bir süre geçer ve sonunda Bayan Holle onun gitmesini ister. Altın yağmuru ile kaplanacağını düşündüğünden buna çok sevinen tembel kız kapıya geldiklerinde yaptıkları ile ilintili olarak altın yerine başından aşağıya katranla kaplanır. Kuyunun başına geldiğinde bu kez horoz tekrar ötmeye başlar ve "Tembel katranla kaplı kızımız geri döndü" der. Her iki kız da yaptıkları eyleme göre biri ödüllendirilirken diğeri ise cezalandırılırken yaşamlarının sonuna kadar biri altın gibi parlayarak diğeri ise katran ile kaplı bir şekilde devam ederler.

Masalın kısaca özetinden sonra Bayan Holle masalında bulunan çeşitli sembollere değinelim. Bunlar kuyu, fırın, (ocak tanrıçası olmasına göndermedir) elma ağacı (mevsimsel döngü ve toprak-tarım ile olmasını gösterir) altın ve katran yani ödül ve ceza ise tanrıçasının iki yüzüne göndermede bulunur. Yani Bayan Holle'nin hem iyilik hem de kötülük yapabilme özelliğine vurgu yapılırken onun aydınlık ve karanlık yüzü böylece ortaya çıkar. Kanımızca en önemli sembol ip eğirme eylemidir. Bu bağlamda ip- iplik örme ve ipliği kesme dünyaya gelen canlıların hayat iplerini döndüren ve öldüğü zaman kesen mitolojik kader tanrıçaları ile karşılaşırız. Bu kader tanrıçaların kökeni eğirme ve dokumanın büyüleri bir sanat olarak görüldüğü anaerik kültüre kadar uzanır. Kader tanrıçaları kuyuların dibinde yaşayan ve onların en ayırt edici özelliği olarak karşımıza çıkan iplik ve iğdir. Bu ip eğirme eylemini birçok masalda karşımıza çıktığını görürüz. Tanrıların ve insanların kaderlerini belirleyen bu kader tanrıçalarının hem Cermen hem de Yunan mitolojisinde sayıları üçtür. Cermen mitolojisindeki kader tanrıçaları "Norne" olarak adlandırılır ve isimleri "Urd" (geçmiş), "Verdandi" (şimdi) ve "Skuld" (gelecek) dur. Norneler üç kız kardeşler olarak bilinir ve tanrılar dahi onların verdiği kararları sorgulayamaz. Kasıtlı olarak kaderi kendi istedikleri gibi şekillendirmezler, aksine nasıl olması gerekiyorsa öyle eğirir ve örerler. En yaşlı kader tanrıçası olan Urd olağanüstü bir öneme sahiptir. Onun bulunduğu kuyu insanlara kadar uzanan dişbudak ağacının kökünde yer alır. Urd

genel olarak kaderin adıdır ve Wurd dişil olarak düşünülür ve eski yüksek Almancada kader anlamına (Dahn, 2010: s. 138) gelir. Yunan mitolojisinde de Moira olarak adlandırılan kader tanrıçaları üç kız kardeşdir. Hesiod bunları “yaşama paylarımızı düzenleyen” olarak tanımlar ve buna göre doğduğumuzda kader ömür ipliğimizi bükmeye başlar ve günün birinde bu bükülen iplik kesilir ve o zaman yaşamımız sonlanır ve ölürüz. Homeros ise bunları uğursuz ve zorlu olarak destanlarında yer verir, hatta bunlar Olympos’un baş tanrısı olan Zeus’tan bile güçlüdürler ve verdikleri kararları kimse değiştiremez (Erhat, 1989: s. 226). Yani insan dünyaya gelir gelmez kader ile ilintili olan üç tanrıça onun ömür ipliğini bükmeye başlar, yaşamının sonuna geldiğinde bu ipliği keserler böylece o ipliğin sahibi olan kişi ölür. Kuyu hemen hemen bütün kültürlerde öbür dünyaya geçiş olarak görülmüştür. Yunan mitolojisinde Hades’e (Ölümler diyarı tanrısı) giden yollardan birisidir, Yusuf peygamberin kardeşleri tarafından kuyuya atılmasıyla ölüme terk edilmesi gibi, kuyular bilinmezlik âlemi yani öbür dünya ile ilgili semboldür. Şahmeran efsanesinde oduncu olan Camasb ve arkadaşları bir mağaraya girerler ve orada bal dolu bir kuyu görürler. Dipte kalan balı almak için arkadaşları Camasb’ı iple sarkıtlar ve onu orada bırakırlar. Böylece kuyuda kalan Camasb gözleri kamaşır ve kendini kuyunun dışında çok güzel bir bahçesinin içinde bulur. Şahmeran’ın yanında ölümsüzlük kazanır yani yeniden doğumu gerçekleşir. Kuyu, mağara, su ile bağlantılı her şey hem can alan ölüm hem de yaşamı yani ana rahmini çağırıştırır.

Çoğu masalda olduğu gibi bu masalda da büyü, fantastik olaylar meydana gelir, aynı zamanda birtakım sınavlardan söz edilir. Ekmek fırını ve elma ağacından sonra artık masala da ismini veren Bayan Holle’nin büyüdü dünyasına gelir ve ev işlerini düzenli yaparsa yaşamının çok iyi olacağını söyler gerçekten de dediği gibi olur. Tembel kızın aksine çalışkan kız için ev işlerini ya da yatak silkeleme işini yapmak hiç zor değildir. Geleneksel ideal kadın rollerini anlatan bu masal tamamen kadınlardan oluşur. Bu bağlamda anaerkil bir masal olduğunu da söyleyebiliriz çünkü ne prens ne kral nede pasif bile olsa bir baba vardır sadece eril olan bir horoz vardır. Horoz birçok kültürde güneşin, yeniden dirilişin ve ışığın habercisi olarak görülür. Cermen inanç sisteminde ise horozun ölümlerle iletişim kurma özelliğinden

dolayı dinsel törenlerde önemli rol oynadığı ayrıca hem Yahudilikte, Hristiyanlıkta hem de İslamiyet'te önemli bir hayvandır (Özkan, 2021: s. 35-37). Bu özelliklerinden dolayı masalda özellikle horozun seçilmesi anlamsız değildir, kuyunun başında durup gelen kızların yeniden dirilişini (erginleme) haber vermesi bağlamında horozun yeniden dirilişi ve haberci sembolüne göndermede bulunulur.

İp eğirmek eylemini aslında genç kızlığa geçiş bağlamında erginleme olarak düşünebiliriz. Erginleme (initiation) *“varoluşsal durumda temel bir değişime denk düşer; aday, sınavından, erginleme ritüelinden önce sahip olduğundan tamamen farklı bir beden olarak ortaya çıkar ve bir başkası haline”* (Eliade, 2015: s. 12) gelmesi şeklinde açıklanır. İğn düşmesiyle birlikte başlayan yolculuk çoğu masalda bulunan arketipsel kahramanın yolculuğuna dönüşür. Bu yolculuk dışsal bir yolculukla birlikte içsel bir yolcuğa evrilir. Bu bağlamda da kahramanın yolculuğu içsel dünyasındaki dönüşümü temsil ederek genç kızlığa geçişi sağlar. Aynı zamanda çoğu masalda olduğu gibi ataerkil yapının şekillendirdiği kültürel ve ahlaki normların cinsiyet üzerindeki rol dağılımını da görmek olanaklıdır.

Halk masallarında kadınlığa ait görevler daha çocukluktan itibaren kodlanmaya başlar ve böylece doğal bir süreci gibi ve kadınlığın olmazsa olmaz varoluş nedeni olarak yansıtılır. *Uyuyan Güzel* masalında da iğ önemli bir nesne olarak karşımıza çıkar, *Rumpelstilzchen* masalındaki değirmencinin kızı samanları eğirerek altın iplik haline getirmesi ya da Üç İp Eğirici Kadın masallarında da bu izleklere yer verilir.

Kızların erginleme ritüellerinde *“kadınlara özgü bir takım el becerilerini, özellikle de eğirmek ve örmeyi öğrenmelerinin”* (Eliade, 2015: s. 103) önemli olduğu vurgulanır. Bu da bize hemen kader tanrıçalarının eğirici olduğunu çağrıştırır ve onların yaşam alanının oluşturan kuyuları çağrıştırır.

Çocukluktan genç kızlığa geçiş şeklinde masalda kendini gösterir ve genç kız olma sürecinde iyi bir eş, kadın ve anne olabilmesi için bir takım sınavlardan geçmesi ve kadınlığa hazır olması gerekir. Bu sınavları geçip geçemeyeceğine karar verecek olan ev ocağını, evliliği sembolize eden Holle'den başkası değildir. Kuyunun başında oturup iplik eğiren çalışkan kız, aynı zamanda kendi yaşam ve kader ipliğini de eğirir. Mircea Eliade *Doğuş ve*

Yeniden Doğuş adlı kitabında eğirmenin tehlikeli olduğunu ifade ederek şöyle devam eder:

“Eğirme, tehlikeli bir sanattır ve bundan dolayı da yalnızca hususi evlerde ve o zamanda yalnızca muayyen dönemlerde ve belli saatlere kadar sürdürülmesi gerekir. Dünyanın bazı kısımlarında eğirme, büyüsel tehlikesinden dolayı terk edilmiş ve hatta бүтünüyle unutulmuştur. Aynı inançlar bugün hala Avrupa’da (yani Alman peri kızları Perchta, Holda, Frau Holle) sürüp gitmektedir” (Eliade, 2015: s. 103-104)

Görüldüğü gibi daha önce de belirttiğimiz gibi Bayan Holle’nin çeşitli bölgelerde farklı isimlerle anılmasına yer verilmiş ve Bayan Holle ile ip eğirmenin bağlantılı olduğunu gösterilmiştir. Masaldaki her iki kız da erginleşmek için Bayan Holle’nin yanına ulaşmış ama çalışkan ve güzel olan bu ritüelden başarı ile çıkmış yani ergen bir kız olarak doğumunu gerçekleştirmiş, diğeri ise bunda başarısız olmuştur.

Erginleme sürecinde bizi çocukken koruyan kollayan anneden uzaklaşmamız gerekir. Böylece masalarda koruyucu annenin yerini üvey anne alır, çünkü koruyucu anne ile uzun süre kopmaz bağ ile yaşanması durumunda ileri gelişme göstermenin önü tıkanır. Bu yüzden genç kızlığa geçişte ulaşmak istediği cesurca risk alabileceği şeyleri hazırlanması için bu gerekli gibidir (Estes, 2016: s. 98-99). Kendini geliştiremeyen toplumsal beklentileri bir kadın olarak yerine getiremeyen yani kadın olma sürecini başarıyla geçemeyen bir bağlamda cezalandırılan masaldaki üvey kız kardeşler gibidir. Masalarda üvey kız kardeşler anneden kopamayan ve erginleme aşamasında başarısız olandır. Bayan Holle masasında da bunu açıkça görmek olanaklıdır, kendi kızını koruyan, kollayan ve şımartan anne üvey kızına karşı uzaklaştırıcı, acımasız tavırlar sergiler. Böylece üvey kız başarıya ve kadın olma yolunda bütün sınavları başarılı bir şekilde geçerken, kopamadığı, uzaklaştıramadığı kızı bütün sınavlardan başarısız olur ve erginleme aşamasında yeniden doğuşunu gerçekleştiremez.

Eğirme ve cinsiyet arasında bir bağlantı olduğunu ve bunun genç kızlığa geçişte önemli olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda iğnenin, ip eğirmenin parmaklarını kanatması ergenlik dönemine yani menstruasyona vurgu yapmaktadır, çünkü erginleme çocukluktan çıkıp ergenliğe girenler için yapılan bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda kuyuya atlamak aslında

manevi hayata giriş yenilenme ve yeniden doğumu sembolize eder. Kuyu yer altı ile ilintili olduğundan ölümü sembolize ederken aynı zamanda su onun yeniden doğmasını sağlayan besleyen ana rahmini de temsil eder. İnisiye edici ölüm ve yeniden doğum birbirlerini tamamlayıcı unsurlar olarak karşımıza çıkar. Yeryüzünden yeraltına gitmesi ve gözlerini açtığında kendini uçsuz bucaksız çimenlerin bitkilerin çayırların içinde bulması -uyanması ve sonrasında Bayan Holle'nin yaşadığı eve gelmesiyle birlikte gökyüzünü işaret etmesi üç âlemi de içinde barındırır. Bu bağlamda bilincin kaybolmasıyla birlikte yeni bir döneme geçiş yapmayı sembolize eder. Aynı zamanda *erginleyici ölüm ruhsal hayatın başlangıcı için zorunludur* (Eliade, 2015: s. 18) ve *erginleyici ölüm çoğu kez mesela karanlıkla, kozmik geceyle, dünyevi döl yatağı ile, kulübe ile ve bir devin karnıyla sembolize edilir* (Eliade, 2015: s. 18) bizim masalımızda ise bu durum kuyu ve Holle'nin evi şeklinde karşımıza çıkar.

Bayan Holle'nin sınavından geçtikten sonra geri döndüğünde yeni varoluşu yani erginlemenin başarılı olduğu altın ile sembolize edilir. Altının çeşitli kültürlerde “ölümsüzlüğün ve mükemmelliğin bir sembolü” olduğunu ve aynı zamanda “erginleme ritüelini yerine getiren şahsın, adeta metalin yok edilemezliğini kendi üzerine aldığını ve ölümsüzlüğe katıldığını” (Eliade, 2015: s. 123) belirtir Mircea Eliade çalışmasında. Yani çalışkan kız altınla kaplı olarak yeniden doğum ritüeli gerçekleştirmiş ve evine geri dönmüştür.

Masal aynı zamanda Bayan Holle'nin mevsimleri oluşturduğunu da gösterir. Çalışkan kız gözlerini açtığında her yer yemyeşildir ve ilkbahardır. Sonra geldiği ekmek fırınından çıkardığı ekmek tahıl unuyla piştiğinden yaz mevsimini sonbaharda elmaları hasat eder ve sonunda Bayan Holle'nin evine geldiğinde ise yataklarını iyice silkelemesini istemesi ve bunun sonucu yeryüzüne kar yağdırması kış mevsimini sembolize eder. Bayan Holle figürü anaerik mevsimsel döngüyü sembolize etmektedir. Tıpkı Yunan mitolojisinde bereket, doğurganlık, mevsimsel döngü ve aynı zamanda sonsuz anne-çocuk sevgisini sembolize eden tanrıça Demeter gibidir. Mevsimsel döngüyü masalda görmek olanaklıdır. Kuyuya makarasını almak için korku içinde atladıktan sonra gözlerini yemyeşil bir çayırda açar ve ekmek fırının önünden geçerken ekmeklerin kendisini çıkartmalarını istemesi tahıl zamanını yani yazı, elma ağacı ise sonbaharı sembolize eder. Bayan

Holle'nin yanına geldiğinde ise kış mevsimidir, çünkü ondan yatağını ve yastığını iyice silkelemesini ister böylece yeryüzüne kar yağar.

İki kız kardeşin Bayan Holle'nin yanında yaşadığı süreçte onlara verilen görevler daha doğrusu sınavlar çalışkan ve tembel kızın içsel dünyalarını yansıtmaları aynı zamanda onların kişilik yapılarını incelememiz bağlamında önemlidir. Okuyucular onların karşı karşıya kaldığı sınavlara yaklaşımından ve deneyimlerinden kendilerine de pay biçer ve düşünmeye başlarlar. Masal-daki annenin üvey kızı ve öz kızı arasında sergilediği rol dağılımı ve sevgi yaklaşımı tamamen karşıt özellikler gösterir. Tıpkı *Külkedisi* masalındaki üvey anne gibidir. Bu masalın Külkedisi de çalışkan ve itaatkâr olan üvey kızdır. Ama bu itaatkârlığı ve çalışkanlığı onun Bayan Holle'nin yanında verilen sınavları /görevleri başarılı bir şekilde geçmesine neden olurken, diğer tembel kızın başarısız ve içindeki kötülüğü yansıtan katranla kaplanmasına neden olur. Ödül ve ceza Bayan Holle tarafından verilir, bu bağlamda da onun karanlık ve aydınlık yüzüne de okuyucu tanıklık eder. Bayan Holle hem ödüllendiren hem de cezalandıran bir yargıç gibidir. Çünkü ilk karşılaşmalarında tam olarak ne istediğini ve beklediğini açıklayan yardımsever bir kadındır. Ancak çirkin tembel kız bu beklentileri yerine getirmemesine karşın hala ödüllendirilmek istediğinde Bayan Holle karanlık tarafını gösterir. Adil davranan ve adil yargılayan bir kadın olarak görünür. Kadim inanışa göre Bayan Holle hem dağında/gökyüzünde hem de yeraltında sürekli yeşil olan bahçesinde bazen de mağaralarda yaşadığı inanılırdı. Kuyular, göller onun kutsal yerleri olarak görülüyordu. Bayan Holle'nin kimi zaman bilge kimi zaman özellikle öğlen vakitlerinde yardıma muhtaç yaşlı bir kadın olarak kimi zaman da bütün ihtişamı ve gücüyle kendini insanlara farklı özellikleri ile gösterdiği inancı yaygındı. Böylece insanları sınava tabi tutardı onun isteklerini yerine getiren yani başarılı olanları hediyelerle ödüllendirir diğerlerini ise tıpkı masal-da olduğu gibi tehdit edici gücüyle cezalandırırdı (<http://www.goettin-holle.de/Frau-Holles-Erscheinen-bei-den-Menschen>).

Sonuç:

Grimm Kardeşlerin masallarında yer alan Bayan Holle masalı ortaya çıktığı toplumun kültürel yaşantısını, geleneklerini ve ahlaki değer yargılarını

yansıtır. Bu bağlamda masalın içeriği güzel iyi yürekli ve çalışkan kızı ödüllendirirken tembel ve çirkin kızı cezalandırır. Masallarda söz konusu edilen bu karşıtlıklar onların kaderleriyle somutlaşan ödül ve ceza konuları etrafında ele alınır. Çalışkan kızın ödüllendirilmesi onun toplumsal normlara karşı gösterdiği itaatkârlıkla ve bunun sonucu olarak kabul görülmesiyle ilişkilendirmek söz konusu iken, tembel kızın ise itaatsizliği ya da tembelliği cezalandırma olarak ele alınır

Masallar genellikle sembollerle doludur ve Bayan Holle masalında da, öreke, iğ, kuyu, elma ağacı, ekmek, kar bu sembollerden bazılarıdır. Bunlar masal kahramanlarının zorlukları aşmada gösterdikleri sabrın ve eylemin vurgulanması bağlamında önemli unsurlar olarak karşımıza çıkar. Çalışkan kız üvey annenin yanında yaşadığı zorluklara rağmen yine de çok rahat olduğu Bayan Holle'nin yanından kendi evini özler ve geri dönmek ister.

Bazı ağaçlar masallarda sıklıkla kullanılır, yaşam ağacı, fındık ağacı, elma ağacı gibi ve bunlar dönüşüm ve büyüyle ilişkilendirilir. Ağaçlar genellikle toprak, gökyüzü ve su arasındaki bağlantıyı sembolize eder ve aynı zamanda ağaçlar, doğa ana veya toprak ana figürleriyle ilişkilendirilir Bu masalda elma ağacıdır ama Bayan Holle ile ilintili ağaç mürver ağacıdır. Çünkü mürver ağacı koruyucu bir ağaç olarak söz konusu edilirken aynı zamanda yaşam ve ölüm ağacı olarak öteki dünyaya açılan bir geçidin olduğu inanılırdı. Bu diyar ise Bayan Holle'ye aittir.

İncelediğimiz bu çalışmada bir diğer sembol iğ ve kuyudur. İğ ve kuyu birbiriyle ilintilidir. Çalışkan kızın iğiyi kuyuya düşürdükten sonra kuyuya atlayıp onu almasıyla kendini gösteren Bayan Holle'nin mekânı yani öteki dünya böylece masalda kendini gösterir. Kuyuya atlamak bir bağlamda ölüme atlayış ve aynı zamanda çocukluğun ölümü ve genç kızlığa geçişle yeniden doğuşla ilintilidir. Kuyu antik mitolojide ölüm diyarına giden yollardan biri olarak algılanmıştır. Bu masalda da kuyu izleği ölüm ve yeraltında uyanmasıyla birlikte karşılaştığı güzellikle yeniden doğuşunu yani kadınlığa adım atması ritüeline denk gelir. Kuyu antik mitolojide ölüm diyarına giden yollardan biri olarak algılanmıştır. Bayan Holle'nin evine ulaşınca kadar geçirdiği evreler de bu bağlamda önemlidir. Çünkü elma ağacındaki kırmızı elmaların olgunlaşması ve aynı

zamanda kendi genç kızlık ve cinselliği ile örtüşmektedir. Bu bağlamda Bayan Holle'nin onu genç kızlığa kadınlığa hazırlayan görevleri vermesi ev işi, yastıkları silmesi gibi işler kadınlara cinsiyetinden dolayı ataerkil tarafından verilen en önemli alan olan dört duvar arasındaki görevlerdir.

Kaynaklar

Akyıldız, E. C. (2014). "Germen Mitolojisinde Yaratılış". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (18/1), 121-132.

Aytaç, G. (2001). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Dahn, F. und T. (2010). *Germanische Götter und Heldensagen*, Marixverlag, 2. Auflage. Wiesbaden.

Erhat, A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eliade, M. (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş* (çev: Fuat Aydın). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık,

Estes, C. P. (2016). *Kurtlarla Koşan Kadınlar* (çev: Hakan Atalay). 18. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fiske, J. (2006). *Mitler ve Mitleri Yapanlar* (çev: Şebnem Duran). İzmir: İlya Yayınevi.

Golther, W. (2011). *Germanische Mythologie*. Marixverlag, 4. Auflage, Wiesbaden,

Göttner-Abendroth, H. (2005). *Frau Holle und das Feenvolk der Dolomiten*. Königstein.

Kollmann, K. (2012). *Frau Holle und das Meißnerland: Einem Mythos auf der Spur*, 2. Auflage, Heiligenstadt.

Oğuz, M. Ö. ve Ölçer Özünel, E. (2019). *Halk Masalları*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Özkan, F. A. (2021). *Horoç İmgesinin Plastik sanatlara Yansıması: Türkiye'de Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Çağdaş Batı Sanatıyla Bir Karşılaştırma* (Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü. İstanbul.

<https://geschichtenerzaehler.in/2020/11/24/das-geheimnis-der-raunaechte-2/>

<http://www.goettin-holle.de/Frau-Holle-Ursprung-Namensvarianten.html>.

<http://www.goettin-holle.de/Frau-Holles-Erscheinen-bei-den-Menschen.html>.

<https://www.mondblumenzeit.at/post/holunder-im-reich-der-holle>.

<https://www.spiegel.de/spiegel/maerchen-forscher-suchen-die-wahre-frau-holle-a-1142418>.

<https://info3-verlag.de/blog/frau-holle-begegnungen-mit-einer-goettin>.

RESMÎ ŞİİRE DÖNÜŞTÜREN ŞAİR: SOHRÂB SEPEHRÎ



Asuman GÖKHAN*

Öz: Diğer dünya edebiyatları gibi Fars edebiyatı da, gerçekte kültürel gelişmeler, düşünce ve bilgi aktarımı gibi etkenlerin yanı sıra çeşitli alanlarda değişik dönemlerde yaşanan karşılıklı etkileşimlerin ortaya çıkardığı insanlığın ortak kültür mirasının parçalarından biridir. Bu çalışmada modern Fars şiirinde, geleneksel kalıplardan uzak, serbest bir tarz benimseyen İranlı modern şair kimliğinin yanı sıra ressam olan Sohrâb Sepehrî (1928-1980)'nin hayatı ve edebî kişiliği hakkında bilgi verildikten sonra sanatının muhteşemliğiyle kaleme aldığı şiirlerinden örnekler verilecektir. Sohrâb, Doğu mistisizmi'nin yanı sıra Batı egzistansiyalist düşünce akımlarından da etkilenmiştir.

Giriş

İranlı şair, yazar ve ressam Sohrâb Sepehrî, İran şiirinde ölçü ya da ritme bağlı olmayan “Yeni Şiir” akımının beş ünlü şairinden biridir. O aynı zamanda akıl, düşünce ve şiir dünyasını tasavvufi düşünceyle harmanlamış, sanatının varlığını her yönden buna bağlı hale getirmiş çağımızın en önemli modernist şairlerinden biri olarak sembolik bir dille, farklı ve etkili bir

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, agokhan@atauni.edu.tr ORCID No: 0000-0001- 9073-9578.

şekilde, keşfini ve sezgilerini okurlarına göstermeyi başarmış bir şairdir. Sohrâb'ın sanatının ve sözlerinin etkisinin ana desteği, doğa unsurlarıyla olan ilişkisinde sahip olduğu özel çekicilik ve yakınlıktır ve bu destekle, gi-zemleri ve bunun sonucunda bir tür mistisizme varan durumları çizmiştir.

Sohrâb, İranlı bir ailenin beş çocuğun üçüncüsü olarak 7 Ekim 1928'de Kâşân'da dünyaya geldi. 1933-1940 yılları arasında altı yıllık ilköğretimine bu şehirdeki Hayyam okulunda (İranicaonline/ sepehri-sohrab) ve 1940-1943 yılları arasında Pehlevî Lisesinde devam etti. Çizim ve resim yeteneği erken yaşlarda kendini gösterdi. Lisede okurken resme büyük bir tutkusu olan Sohrâb, şiirin ölçü ve uyak kalıplarının geleneksel tarzında yazmada da yeteneğini bu yıllarda gösterdi (Emamî, 2007, s.9).

Eylül 1943'te Sohrâb, Tahran Öğretmen Okulu'na girmek için Tahran'a gitti ve Haziran 1945'te mezun olduktan sonra Kâşân'a döndü. Mezun ol-duktan bir yıl sonra Milli Eğitim Müdürlüğü'nde çalışmaya başladı ve yak-laşık bir yıl bu işte kaldı. Burada onu Farsça şiir sanatıyla buluşturan ve onu şiir yazmaya teşvik eden şair Moşfeg-i Kâşânî ile tanıştı. (İranicaonline/ se-pehri-sohrab). Moşfeg-i Kâşânî'ye göre Sohrâb son derece kibar, çekingen ve yalnız biriydi, halka açık yerlerden kaçınırdı, gözleri mavi gökyüzüne, nehre dalmayı tercih ederdi. Ayrıca son derece çalışkandı ve okuyup öğren-mekten asla yorulmazdı. (Mesiâğa Mehemedi, 2010, s.3) Bu dönemde daha sonraki yıllarda eserlerinde her ikisinin de önemli ölçüde etkisi görü-len İran klasik dönem şairlerinden ve Hint üslubunun temsilcilerinden Bî-dîl (1642-1720)'in şiirlerini okuyordu. Özgürce düşünmek, eşya ile kavram-lar arasındaki ilişkilere şairane ve Bîdîl tarzında derin hayallerle yaklaşmak, şiirsel ritmi vezinde değil genel ahenkte aramak Sohrâb'ın şiirinin ana ka-rakterini oluşturdu (Kantar, 2016, s.11). Şiirlerini süsten uzak ama derin bir dil kullanarak kaleme aldığı söylenebilir.

1948 yazında Sepehrî, Vincent van Gogh'un (1853-1890) ve Nîmâ Yûşi-c'in (1897-1960) eserleriyle buluşturan şair ve ressam Manûçehr Seybânî (1923-1991) ile tanıştı. Şî'r-e Nov'un (modern Fars şiiri) babası olarak bilinen Nîmâ, Farsça klasik ölçü ve geleneksel imgeleminden ve adetlerden kurtul-mayı başarabilen Farsça ilk modern şairlerden biridir. Sohrâb'a göre, bu

karşılaşma, onun edebiyat hayatının gidişatı üzerinde oldukça etkili olmuş, yeni ve özgür bir şiir tarzı oluşturma konusundaki öncü çabaları ona çekici gelmiş ve kısa süre sonra Kâşân'da uyguladığı eski biçimsel ölçüt tarzından vazgeçmiştir. Bu olaydan sonra buradaki işini bırakıp aynı yıl Tahran'a taşınmış ve Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne girmiştir. Sohrâb alan olarak resim yapmayı seçse de edebî yaratıcılığına da ara vermeyerek üniversiteden mezun olmadan önce 1951 yılında Nîmâ Yûşic tarzında kaleme aldığı ve Tahran'da yayımladığı *Merg-e reng* (Renklerin Ölümü) isimli ilk şiir kitabında bu etki açık bir şekilde görülmektedir (Emamî, 2007, s. 10).

Nîmâ tarzından etkilenererek kaleme aldığı şiirlerin ardından Sohrâb, daha sonra farklı arayışlara girdi ve kendine yeni bir yol çizdi. Uzakdoğu'nun mistik havasını tasavvuf anlayışı içinde, resim sanatı ile şiiri birleştirdi (Kanar, 2016, s.10). Onun bu yaratıcılığı çoğunlukla renk ve kelimenin birlikte kullanılmasıdır. O betimleyici bir şairdir. Şiirinin bu yönü doğaya gönül vermiş olmasıyla da ilintilidir (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Onun şiirlerinde doğa önemli bir temadır. Dağlar, nehirler, ağaçlar ve gökyüzü gibi doğal imgeler sıkça kullanılmıştır.

Sohrâp'ın üniversite eğitimi 1953'te sona erdi ve bu yıl aynı zamanda kapağındaki kendi resimlerinden biri olan ikinci şiir koleksiyonu *Zendegi-ye Habba'nın* (Rüyaların Hayatı) yayınlandığı yıl oldu. Kitabın adı ve içeriği şairin gerçeküstücülüğe olan eğilimini açıkça göstermektedir. Sohrâb üniversiteden mezun olduktan sonra çeşitli devlet dairelerinde çalıştı. Bir süre öğretmenlik yaptı (Mehemmedî, 2010, s.5).

Bu dönemde ayrıca çeşitli grup sergilerine katıldı. 1958'de bir dizi resimlerini dört diğer İranlı sanatçının eserleriyle birlikte Tahran Bienali'nde sergiledi. Daha sonra bunlar arasından seçilen çalışmalar Venedik Bienali'ne gönderildi. 1960 Ocağında Sohrâb, Tahran'a geri dönmeden önce Güzel Sanatlar Büyük Ödülü'nü kazandığı ikinci Tahran Bienali'ne katılmak üzere kısa süreliğine Tokyo'ya gitti (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Japonya seyahati Sohrâp'ın hem ressam hem de şair olarak sanatsal gelişiminde çok büyük bir öneme sahiptir. Burada ağaç üzerinde gravür sanatını öğrendi ve dönüş yolunda görmeyi çok istediği Hindistan'a gitti ve böylece yaratıcı

hayatında kalıcı bir iz bırakacak bir yolculuğa çıkmış oldu. Tahran'a geri döndüğünde, Rezâ' Abbâsî Galerisi'nde ilk kişisel sergisini ve ardından İran'ın İhracat Bankası bünyesinde bir grup sergisini açtı. Aynı yıl *Âvâr-e Âftâb* (Güneş'in Göçüğü) adlı kitabını kendisinin yazdığı bir girişle yayınladı. Bu kitapta Sohrâb'daki özgün dil inceliklerinin yanı sıra doğayla karışmış heyecanı da görmek mümkündür. Hemen akabinde *Şark-e Endûb* (Keder Şark'ı) adlı iki şiir kitabını okuyuculara sundu. Bu kitaplar şiirsel olgunluğun göstergesi olmanın yanı sıra şairin yaratıcılığındaki yeni bir yönün başlangıcını anlatır (Mehmedî, 2010, s.5). *Keder Şark'ı* adlı şiir kitabı, şairin sanatsal evriminin bir dönüm noktasıdır. Bu kitapta her bakımdan Mevlânâ'nın ve diğer Doğu düşünürlerinin etkisiyle yazılmış metafizik temalar ön plandadır. Bu eser, Doğu mistisizminin modern şiirle buluştuğu, onun en özgün eserlerinden biridir (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Bu eser, okuyucuyu sadece şiirsel bir yolculuğa değil, aynı zamanda derin bir manevi zevke çıkarır. Şiirlerde insan varlığının anlamı, yaşam ve ölüm arasındaki döngü, zamanın geçiciliği gibi konular derinlemesine incelenir. (Sepehrî, 1399hş.,193-233)

1963'te Sohrâb altı bireysel ve bir takım grup sergileri gerçekleştirir. Sohrâb'ın ressamlığı da şiirinde yeni bakış açıları kazanmasına yol açmıştır. Bazı şiirlerinde soyut kavramlardan sıkça yararlanarak tablolar çizer. Resim ile şiir Sohrâb'da iç içedir (Kanar, 2016, s.11).

Sohrâb, sonraki iki yıl boyunca yoğun seyahatlerini sürdürmeye devam etti. 1966'da tekrar *Âraş* dergisinde *Mosâfer* (Yolcu) başlıklı şiiri ve *Rîg Veda*'dan *İlahiler*'in tercümelerini yayınladı. *Seda-ye Pây-e Âb* (Suyun Ayak Sesi) ve *Mosâfer* adlı bu iki uzun şiiri onun kitaplarının beşinci ve altıncısıdır (İranicaonline/ sepehri-sohrab). *Mosâfer*, yaşam felsefesinde şairin düşünce ve yolculuğudur. Bu şiiriyle sanki kafasındaki soruların tamamına cevap bulmuş ve bütün gerçeklere ulaşmış gibidir. Şair artık müjde bekleyişinde değildir aksine kendisi gelip mesaj vermeye niyetlenmiştir. “*Bir gün geleceğim ve mesajımı vereceğim...*” dizeleriyle bu düşüncesine vurgu yapar (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Burada sadece bireysel bir üslubun belirlenmesinden değil, bütün bir şiirsel-felsefi sistemin yaratılmasından bahsetmektedir. *Seda-ye Pây-e Âb* ise yaşam yolculuğunda bir yolcunun ayak sesinden kinayedir.

Eserleri İran'ın yanı sıra Fransa, Amerika Birleşik Devletleri, Brezilya ve İsviçre'de de kişisel ve karma sergilerde sergilendi. Bu yıllarda şair, farklı ülkeleri ziyaret etmeye devam etti. 1962'de kendisini tamamen yaratıcılığa adanmak için hükümet işlerinden tamamen uzaklaştı (Mehmedî, 2010, s.5).

Böylece Sohrâb, yaratıcılık konusunda büyük bir gerçeği kanıtlamış oldu. 1967'de *Hecm-e Seb'z* (Yeşil Hacim) adlı eserini yayımladı. Bu eser, Sohrâb'ın şiir seçkisinin yedincisi ve en mükemmeli sayılabilir. Bu kitapta Sohrâb'ın şiirsel yeteneği tüm boyutlarıyla ortaya çıkmaktadır. İran edebiyat eleştirmenleri bu durumun onu modern İran şiirinin öncülerinden biri yaptığını ifade ederler (Mehmedî, 2010, s.5).

Sonraki on yılda birkaç şiir yayınladı, ancak ressam olarak son derece aktif kaldı. 1977 kışında Sohrâb, Kâşân'a geri döndü ve *Merg-e Reng* (Rengin Ölümü)'nden bu yana yayınlanan eserlerinin hemen hemen tamamlanmış bir koleksiyonu olan yeni koleksiyon *Mâ Hiç, mâ Negâh* (Biz Hiç, Biz Bakış) ve *Heşt Ketâb*'ı (Sekiz Kitap) yayınladı. Sohrâb, 1980 yılında kendi sekiz defter ve manzumesinin tamamını *Sekiz Kitap*'ta topladı. Bu kitap irfanî alanda yol alma arayış heyecanını arayan şairin manevî yolculuğunun tam bir göstergesidir. (İranicaonline/ sephri-sohrab) Bazı edebiyat eleştirmenleri bu kitabın adını Budizm'in sekiz kutsal aşamasına bir referans olarak gösterirler (Mehmedî, 2010, s.6).

O dönemde İran'da edebiyat gündeminin merkezinde yer alan Sohrâb'ın şiirleri çeşitli eleştirilere maruz kaldı. Kimileri onu “sosyal sorumluluğu” ihmal etmekle ve şiirsel dili günlük konuşma dili (sokak ve pazar) düzeyine indirgemekle suçladılar (Mehmedî, 2010, s.6).

Bütün bunlara rağmen çalışmalarına devam eden Sohrâb, bu günlerde Seyhün Galerî'de bir başka kişisel sergiye ev sahipliği yaptı. Bu onun zamansız ölümünden önceki son sergisi olacaktı. 1979 sonbaharında Sohrâb Sepehrî'ye lösemi teşhisi kondu. Kızkardeşi Periduht ile Aralık 1979'da Londra'ya gitti ve orada Tahran'a geri dönmeden önce Ocak 1980'e kadar tedavi için kaldılar. 2 Nisan 1980'de Sohrâb, Tahran Hastanesi'ne kabul edildi ve orada hayata veda etti (İranicaonline/ sephri-sohrab).

Sohrâb ve Şiir

Yumuşak konuşma, sakin ve olağandışı bir şekilde içe dönük, yüksek tonda bir sese ve son derece büyüleyici bir bakışa sahip olan Sohrâb insan-cıl bir şairdi. Yaşam seyri içerisinde arayış ve araştırmacılığı onun ahlakî ke-male ulaşma gayretinden kaynaklıydı. Bu ruhî ve manevî ilerleme bir gün şiirde ve bir zaman ressamlığında yansıyacaktı. Sanki şiir ve resim ücra ve güzel ufuklara ulaşmak için onun uçuşunun iki kanadı gibiydi.

Sohrâb'ın şiiri, en derin kişisel duygularının ve günlük hayatının en kü-çük olayları hakkındaki düşüncelerinin bir yansımasıdır. İç dünyasına çok fazla önem veren şair, etrafındaki sosyo-politik koşullara bir o kadar az dik-kat etmiştir. Şiirsel ortamı serbest şiirdir. Ve kelime dağarcığı günlük ko-nuşmadan türetilmiştir. Güneşin altında karşılaştığı her canlı veya cansız ya-şamı över. Doğayla iletişim halindedir ve herkesin doğayı sevmesini ve ya-salarına saygı duymasını ister. Şiirleri öğüt, tavsiye veya hatta emir olarak aktardığı aforizmalarla doludur (Emamî, 2007, s. 8).

Şairin eserlerinin sanatsal-felsefî niteliğine yönelik yaklaşımlar da farklıdır. Kimine göre sürrealist, kimine göre Budist, bazıları için bir Sufi (ne-o-Sufi)'dir. Sohrâb bunların hepsine sahipti ama aynı zamanda hiçbirini de-ğildi. Budizm'e olan ilgisi tartışılmaz bir gerçektir. Örneğin *Nilüfer* ve *Bod-bi* gibi şiirleri bunu açıkça göstermektedir (Mehemmedî, 2010, s.6).

Sohrâb'ın şiirlerini anlamak için onun sıklıkla kullandığı sözcüklere, mo-tiflere dikkat etmek gerekir. "Işık, karanlık, alacakaranlık, yokluk, varlık, renk, renksizlik, suskunluk, hareketsizlik, kıpırtı, hâlvat, yalnızlık, düşler âlemi, gam, hüzn, ölüm, zaman, zamansızlık, an, nakış, doku" gibi kelimeler şiirinde yeni ifadelerin, yeni hayal resimlerinin altyapısını oluşturur (Kantar, 2016, s.11.).

Bir şair ve ressam olarak gelişmesinde Sohrâb, kişisel şiirinden bir veya başka bir ilkeyle ve nihai dünya vizyonu ile farklı aşamalardan geçmiştir. Şa-irin ilk denemeleri klasik bir gazel, rubailer olup bunlar içerisinde en önem-lisi, gençlik döneminde kaleme aldığı aşağıdaki dizelerle başlayan ilk kitabı *Der Kenâr-e Çemen yâ Ârâmgâh-e Eşg'*dir. Bu eser İrec Mirzâ'nın (1874-1926) *Zobra o Manuçehr* tarzında yirmi altı sayfalık bu mesnevi olup bir köyde

geçen Bijen ve Şehla adında iki aşğın hüznünlü hikâyesinin ustaca 11 tablo halinde resmedilmesidir (İranicaonline/ sepehri-sohrab).

Bahar mevsimidir ve mehtaplı bir gece/ yayılmış ovaya ve çimen saf gümüş

Ay dağın başından yeni doğmuş/ akşamın karanlığını azaltmış...

Klasik şiir tarzıyla kaleme alınmış mesnevi tarzındaki bu eser, geleneksel kinaye ve imgelerle doludur. Bu mesnevîde şair, XIX. yüzyıl sonlarında İranlı öncülerine öykünen genç bir şairin duygusallığını ortaya koyar. Sohrâb, daha sonra bu şiirlerin hepsini naif bulmazsa da, Fars klasik şiirinin vurgu ve varsayımsal esasına olan yakınlıklarını ve şair olarak dilsel ve üslup yolcuğunun kapsamını sergilediği için eleştirel olarak değerlendirir (İranicaonline/ sepehri-sohrab).

Sohrâb'ın şiirsel gelişimi 1948 yıllarında Nimâ Yuşic'in şiirinin keşfedilmesiyle başlar. Hasta yatağında sigara içen ümitsiz bir adamı canlandıran *Bimâr* (Hasta) adlı şiirinin düzenli dördlük formu, Nimâ'nın yapı, dil ve düşünce yapısının onun üzerindeki etkisini açıkça ortaya koymaktadır; ayrıca *Zendeğî* (Yaşam), *Cezîre-ye Telâ'i* (Altın ada) ve diğerleri 1949 yılında *Cebân-e Nov* dergisinde yayınlandı. (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Sepehrî'nin Nimâ tarzı ölçü, şekil ve konuyla ilgili olarak, ¹

Bir renk gecenin kenarında
Ölmüş tek kelime etmeden.
Bir kuş gelmiş, kara; uzak yollardan.
Yenilgi çatısında ötmekte yüksekte.
Fetih sarhoşu olup gelmiş
Bu gam düşkünün kuş.
Bu renk yenilgisinde
Her ahengün zinciri dağılmış.
Sadece korkusuz kuşun sesi
Saf sessizliğin kulağını süslüyor
Yankı küpesiyle...(Sepehrî, 1399hş., s. 50)

¹ (Beyitlerin Türkçelerini verirken Mehmet Kanar'ın *Sekiz Kitap*'da yer alan tercümelerinden faydalanılmıştır.)

Dizeleriyle başlayan *Merg-e Reng* (Rengin Ölümü) ve aynı seçkisinde yer alan tüm şiirleri tam meyve vermeye başlar.

Merg-e Reng (Rengin Ölümü)'nde Sohrâb'ın sesi, Nimâ'nın şiir dilinin karakteristik nostaljisini ve umutsuzluğunu ortaya çıkarırken, kullandığı semboller, romantik bir şairin hem sanatçı hem de bir birey olarak hayatındaki kişisel yoluna ilişkin varoluşsal umutsuzluğuna işaret eder. *Merg-e Reng*, Sohrâb'ın romantizminin, özellikle de duygularının aynası olarak doğa unsurlarını kullanması açısından üslubunun üstünlüğünü temsil eder. Onun Nimâ'nın etkisi altında kaleme aldığı bu şiiri, geleneksel İran şiirinden farklı olarak, doğa, mistisizm ve insanın içsel dünyasını odak noktası alan bir tarz oluşturmuştur. Gün batımında doğal manzaranın tüm unsurlarının kişinin depresif durumunu aynı tarzda yansıttığı bir diğer şiiri *Rû be Ğorûb* (Gurûba Doğru) tartışmasız en iyi örnektir.

Dökülmüş kızılığî gurûbun
Yer yer taşın üstüne.
Dağ suskun,
Kükrüyor ırmak;
Kırın eteğinde kalmış
Mor bir harman.
Gölge karışmış gölgeye,
Taş taş kenetlenmiş,
Solgun gün geçiyor yoldan.
Gözlerinde belirmiş
Bir tebessümün ardından kederin izi... (Sepehrî, 1399hş., s. 29)

Sohrâb 1951 yılları gibi başlayan ve yaklaşık 1961'de *Âvâr-e Âftâb*'ın yayınıyla biten şiir dünyasında Uzakdoğu'nun mistik havasını estiren tasavvuf anlayışı içinde, resim sanatı ile şiiri birleştirir. Her şeyde varlık gösterebilen ve her yerde var olan sonsuz bir tanrı vizyonunu sunmak için Sufizm ile Doğu felsefesinin kendine has bir kombinasyonunu oluşturur. *Keder-e Şark*'i, aynı zamanda Sohrâb'ın tüm dinlere karşı engin bakış açısını, onların temel birlikliklerini ve dogmatik anlaşmazlığın gereksizliğini ortaya koyar. (İranicaonline/sepehri-sohrab) Bu ideoloji, *Şûrem râ* (Coşkumu) adlı şiirde şöyle özetlenir:

Dumanım ben: Dolanırım, kayarım, yokum ben.
 Yanarım, yanarım: Arzu feneriyim. Çiçek yap beni gir içeri
 Ayna oldum; uzaktım aydınlıktan, gölgeden. Dev ile peri geldi
 Devdim, periydim ben. Gafletteydim ben.
 Kur'ân başucumda, yastığım İncil, yatağım Tevrat;
 Üstüme örttüğüm Avesta; görüyorum düş;
 Su nilüferinde Buda.
 Nerde bittiye yakarış çiçekleri, ben kopardım. Bir çiçek demetim var.
 Senin mihrâbın elden uzak: O yukarda,
 Ben aşağıda... (Sepehrî, 1399hş., s. 208)

Bu dizeler ve daha birçoğu, Sohrâb'ı çağdaşlarından; sadece özgün bir ses arayan bir şair olarak değil, aynı zamanda günlük yaşamın sosyo-politik dinamiklerinin üzerinde ve ötesinde varoluşun evrensel bir vizyonunu kavramlaştırmak ve iletmek için ısrarcı bir dürtü tarafından ileri sürülen bir düşünür olarak da ayırır. (İranicaonline/ sepehri-sohrab)

1965 yılında yalnızca Sohrâb'ın şiirinin bir başka boyutunu tanıtan otobiyografik bir çalışma olmayan aynı zamanda şimdiye kadar modern Fars edebiyatında eşsiz bir eser olan *Seda-ye Pây-e Âb* (Suyun Ayak Sesi) adıyla yayınladığı şiiri onun dönüm noktası sayılır. Bu şiirde Sohrâb, bir anlamda kendini tanıtır hayatından kesitler sunarken diğer taraftan da şiire nasıl baktığının ipuçlarını verir (Kanar, 2016, s.12). Sohrâb “*Gözleri yıkamak gerek*”, *Başka türlü bakmak gerek*” diye verdiği bu öğütle her şeye yeniden bakmaya yapılan bu acil çağrısı, onun sonraki şiirlerinin en önemli temalarından birini ortaya koymaktadır. 1964'te Hindistan'a seyahati esnasında yazdığı bu şiirinde orada gördüğü manzarayı da şiir diliyle adeta resmetmektedir;

Görünüyordu tüm yeryüzü:

Nazım gidiyordu Yunan sokağında.
 Ötüyordu baykuş “Asma bahçeler”de
 Rüzgâr Hayber Geçiti'nde sürüklüyordu bir demet tarih çöpünü
 Doğu'ya
 “Yüzük”ün sakın gölünde çiçek götürüyordu bir kayak
 Her köşe başındaki Benares'te yanıyordu bir sonsuzluk چراغی

İnsanlar gördüm.
 Şehirler gördüm.
 Ovalar, dağlar gördüm.
 Su gördüm, toprak gördüm.
 Aydınlık ve karanlık gördüm.
 Aydınlıkta otlar, karanlıkta otlar gördüm...(Sepehrî, 1399hş., s. 250)

Bu eşsiz şiirde şairin adeta zaman nehrinde yavaş yavaş ve sessizce akan yaşamının ve düşüncelerinin ayak sesleri duyumsanmaktadır. Burada okur, bu suyun kaynağını, yeşil ve ferahlatıcı yolunu tanımaya başlar. Çölden çıkan bu su, sonunda uçsuz bucaksız bir denize ulaşır ve bu yüzden onun yaşamı ve ölümü arasında bir fark olmadığı anlaşılır (Şemîsâ, 1382 hş., s. 29). Bu şiir, aynı zamanda derin bir manevî yolculuğu ve insanın kendi içindeki arayışını anlatır.

Suyun Ayak Sesi’nden yaklaşık iki yıl sonra kaleme aldığı bir sonraki uzun şiiri *Mosâfer* (Yolcu), zor bir şiir olması ve modern göndermelerle dolu olması nedeniyle *Suyun Ayak Sesi*’nden daha az popüler oldu. Çünkü Sohrâb’ın diğer şiirlerindeki sadelik bu şiirinde görülmez. Aslında *Yolcu*, *Suyun Ayak Sesi* şiirinin öğretileriyle aynı öğretilerden yola çıkılarak yazılmıştır ve dolayısıyla anlaşılması, *Suyun Ayak Sesi*’nin anlaşılmasına ve yeni bir bakış felsefesine bağlıdır (Şemîsâ, 1382 hş., s. 38).

Sohrâb’ın, kendi düşüncesinin mistik boyutunu detaylandırmak için kaleme aldığı bu şiiri bir arkadaşının evine varınca, manevî dolaşımlarının öyküsünü anlatan gezgin kişiliğinin hikâyesini içerir:

Yolcu otobüsten indi:
 Ne temiz bir gökyüzü!
 Ve caddenin uzayıp gitmesi aldı götürdü onun gurbetini...
 Ve esiyordu rüzgâr
 Ve gecenin kanı dolaşıyordu iki adamın sükûtunda.
 “Temiz bir halvet odası.
 Düşünce için ne sade boyutlar var!
 Canım çok sıkıldı.
 Uyumak gelmiyor içimden”...

Aynı şiirde Buda'nın öğretilerine işaretle şöyle diyor şair;
 Yolculuk götürdü beni tropikal topraklara
 Ve o yeşil, iri ağaçların gölgesinde,
 Ne güzel hatıramdadır,
 Zihnin yayla evine girdi bir cümle:
 Geniş ol ve yalnız; başın aşağıda ve katı.
 Bu ruh yolculuğu, tekrar görmek istemekle birlikte (Sepehrî, 1399hş., s. 263-265)

Bu şiir, yeni felsefî ve mistik konuların yanı sıra, metin açıklamasında gizlenen pek çok edebî değeri de bünyesinde barındırır.

Sohrâb'ın bu aşamadaki dili, alışılmışın dışındaki sözcük birlikteliğini, kavramsal olarak zor imajları ve semantik olarak 'mantıksız' sayılabilen ifadelerle dövüşmesi, dilde bir dönüm noktası yaratması; okuyucuyu sıradan dil bilgisinin ötesine ulaştırmak için sonuçsuz bir şekilde harekete geçiren soyutlamayı kavramsallaştırmaya yönelik bir dönüm noktasıdır. (İranicaonline/ sepehri-sohrab)

Hecm-e Sebze içinde yer alan ve Sohrâb'ın en karakteristik şiirlerinden olan *Neşânî* (Adres) adlı şiiri de tamamen soyuttur ve tamamen zihinsel bir düşüncüyü ifade eder. Bu şiir, içindeki gizem nedeniyle okurların her zaman merakına ve sorularına konu olmuştur. Bu şiirde de dost, tasavvufî edebiyatta olduğu gibi Allah'ın sırrıdır. *Adres*, geleneksel tasavvufta evleri gezdikten sonra bulunan arkadaşın adresidir (Şemîsâ, 1382 hş., s. 289). Manzumenin bir bölümüne daha yakından bakmak, bu hususu netleştirmemizde bize yardımcı olacaktır:

Dostun evi nerde? diye sordu atlı, şafak vakti
 Gökyüzü duraladı.
 Yolcu, verdi kumların karanlığına dudağındaki ışığı.
 Parmağıyla gösterdi akkavağı ve dedi:
 “Gelmeden ağaca
 Bir bahçe yolu var, Tanrı'nın düşünden daha yeşil.
 Aşk orada sadâkat kanatları kadar mavi.
 Gidersin sokağın sonuna kadar; arkadaş baş gösterir bulûğ.

Sonra saparsın yalnızlık çiçeği tarafına.
 Güle iki adım kala.
 Durursun yer mitolojisinin ebedi fıskiyesi altında.
 Ve saydam bir korku sarar seni.
 Fezanın akışkan samimiyetinden duyarsın bir hışırtı:
 Bir çocuk görürsün,
 Çıkmış yüksek çama, yavru alıyor nûr yuvasından.
 Ve sorarsın ona “Dostun evi nerede?” (Sepehrî, 1399hş., s. 310)

Çağdaşları gibi dünyadaki sorunlarının birçoğunu kabul eden Sohrâb’ın sözü, toplumsal karışıklık ve siyasî değişim çağrısı ile değil, bireyi bireyin içinden mükemmelleştirmesi yoluyla toplumu reforma dönüştürme hareketine eşlik eden toplumun sorunlarının, halkının ruhsal ve duygusal uyanışı üzerine kendiliğinden düzeleceği düşüncesinin inancıyla tanımlandı (İranicaonline/ sepehri-sohrab).

Sohrâb’ın şiirlerinin en soyutu olan *Mâ Hiç, Mâ Negâh* (Biz Hiç, Biz Bakış) ise onun şiirsel gelişiminde son aşamayı oluşturmaktadır. Bu eserde yer alan (Huzurun Sonuna Dek) buna güzel bir örnektir:

Bu gece
 Tuhaf bir düş kapısı
 Açılacak
 Kelimeler semtine.
 Bir şey demeyecek rüzgâr.
 Düşecek elime
 Yuvarlanacak yer vasıflarının üstünde;
 Gidecek gecenin kayıp vatanının huzuruna dek.
 Göçecek bir kuruntu tavanı.
 Göz
 Görecektir bir bitkinin mahzun aklını...
 Bu gece
 Mânâ gövdesini
 Sarsacak dost esintisi;
 Yok olacak şaşkınlık (Sepehrî, 1399hş., s. 393)

Bu dizeler bu seçkide yer alan *Ta Entibâ Huzûr* (Huzûrun Sonuna De)k adlı şiirdendi.

Tamamlanmamış olmasına rağmen, Sohrâb'ın son çalışması *Otâk-e Âbi* (Mavi Oda), zihninin işleyişi hakkında paha biçilmez bir bakış açısı sağladığı ve Taoizm'den, Hindu mitolojisine ve Jung'un analitik psikolojisine ve tasavvufa kadar uzanan çeşitli ideolojiler hakkındaki bilgilerinin genişliğini ortaya koyduğu için Sohrâb'ın çalışmalarıyla ilgili ciddi araştırmalarda vazgeçilmez bir araç olarak kalmaya devam etmektedir. Daha da önemlisi, *Otâk-e Âbi* (Mavi Oda), Sohrâb'ın şiirine, sadece daha soyut şiirlerinin bazılarını açıklamakla kalmaz, aynı zamanda resminin teknik ve sembolizmini aydınlatan kavramlarla zengin bir metinler arası ilişki sunar (İranicaonline/ sepehri-sohrab). Bu eser şairin ölümünden sonra yayınlanmıştır.

Sonuç

Sohrâb'ın birikmiş yaratıcı üretimine ait panoramik bir görüntü, eserlerinin yalnızca belirli bir estetik değerler setine dayandırılmayan şairler ve ressamlar arasında yer aldığını ortaya koymaktadır; bununla birlikte, dünya görüşleri ve geniş bir kültür yelpazesinden elde edilen bilinçli olarak seçilmiş bir ilkeler kümesi tarafından da bilgilendirmektedir. Sohrâb, insanlık, doğa ve daha büyük bir kozmik düzen arasındaki hassas fakat zorunlu bir birlik olduğuna olan inancından feragat ederek sanatsal yaşamının uzunluğunu bu merkezî inancın en etkili ifadesini aramaya harcamıştır.

Buradan hareketle Sohrâb'ın şiirinde yeni teşbihlerin bulunduğunu, Fars edebiyatında benzerine az rastlandığını, özellikle yeni duyguları hissedilir ve anlaşılır hale getirmesi açısından önem taşıdığını söylemek gerekir. Mesele; insanlığı kile, yalnızlığı porselene benzeterek insanın yumuşaklığını ve kırılganlığını vurgulamış, çevresindeki nesne ve olgulara metaforlar yardımıyla yeni isimler vermiştir.

Şair şiirlerinde insan ve doğa arasındaki bağı kurarken okura da içsel bir huzur ve derin bir düşünce alanı sunar. Özellikle su, toprak, ağaçlar ve gökyüzü gibi doğa imgelerini sıkça kullanır. Bu imgeler, onun şiirlerinde birer metafor olarak yer alır ve okuru daha içsel bir farkındalığa çağırır.

Kaynakça

<https://www.iranicaonline.org/articles/sepehri-sohrab>: Erişim Tarihi: 2024

Sepehrî, Sohrâb (2007), *The Lover is Always Alone* (çev. Karim Emamî), Tahran, Kovser Yayınları.

Sepehrî, Sohrâb (2016), *Sekiḡ Kitap* (çev. Mehmet Kanar), İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sepehrî, Sohrâb (1399hş.), *Heşt Ketab*, Tahran, Neşr-e Ofsetgrafek.

Şemisa, Sirus (1328hş.), *Negâhi be Sepehrî*, Tahran, Seda-ye Moaser Yayınları.

GOLÎ TERAKKÎ'NİN “BANU HANIM” HİKÂYESİNİN KARAKTER ÇÖZÜMLEMESİ BAĞLAMINDA OKUNMASI

Yasemin YAYLALI*

Giriş

Modern İran edebiyatının kadın yazarlarından Golî Terakkî, hicri 1318 senesinde İran'ın Tahran şehrinde doğmuştur. Terakkî, Şemirân okulunun ardından Enûşîrvân-i Dâdgâr lisesine gitmiştir. Daha sonra Amerika'da felsefe tahsili yapan yazar, Tahran'a geri döndüğünde Güzel Sanatlar Fakültesi'nde mitoloji dersleri vermiştir. Terakkî, seyahat için gittiği Fransa'ya daimi olarak yerleşmiştir (Sultânîyân ve Haşimîyân, 1400 hş: s. 75).

Terakkî, Amerika'da eğitim gördüğü ve Fransa'da yaşamını sürdürdüğü için her iki dile de vakıf olmakla birlikte kendini asla İngilizceye ve Fransızcaya yakın hissetmemiş; anadili olan Farsçaya tutkusunu ve bağını kaybetmeyerek hikâyelerini Farsçayla kaleme almayı sürdürmüştür. Bir röportajında yurtdışında yaşamasına rağmen eserlerini Farsça yazmaya devam etmesiyle alakalı olarak şunları söylemiştir:

“Çok tuhaf ama her zaman hikâyelerimin başını İngilizce düşünürüm. Amerika'da İngilizce eğitimi aldığım için bu dil beynimde yer etti ama hiçbir zaman bu dilde

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yaylali@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6904-1471.

devam etmeye çalışmadım. Farsça her zaman benim dilimdir. Hissettiğim, bildiğim bir dil. Çok sıcak, samimi ve boş. Farsça ruhuma işlemiş, beni büyülemiş, kelimelerinin özel bir tadı ve rengi var. İngilizceyle böyle bir ilişkim ve bağım yok. Mesela İngilizce veya Fransızca şiir sermem” (<https://zananemrooz.com/article/> | زنان امروز (شخصیت های داستان هایم به دیدنم می آیند).

Sade ve akıcı bir üslup tercih eden Terakkî, eserlerinde adeta bir film sahnesi izler gibi güçlü tasvirler oluşturmalarının yanı sıra ritme ve ahenge de ayrı bir önem vermiştir (İslâmî, 1382 hş: s. 462-463). Armoni ve uyumun etkili unsurları olan ses ve kelime oyunları ile yinelemelere (Kotan, 2022: s. 21) başvurarak kelimelerin melodisiyle harmanlanmış bir düz yazı yaratmıştır. Terakkî, bu konuyla ilgili şunları dile getirmiştir:

“Kelimeler ve kelimelerin harfleri bana müzik notaları gibi geliyor. Yazarken sanki bir kompozisyon oluşturunuyormuşum gibi oluyor. Bir cümle yazdığımda, bu cümle falanca harfle bitmeli diye düşünüyorum. Elbette ki bunlar tümüyle duysal ve içgüdüsel-dir. Kelimeleri kullanırken de kendimi Farsça kelimelerle sınırlamıyorum; Arapça kelimelere de yer veriyorum” (<http://old.bookcity.org/detail/952/root/meetings> (گلی ترقی، قصه گفتن و سحرانگیزی کلمات).

Terakkî'nin eserlerinin en mühim ortak noktası nostalji, geçmişe dönüş ve hatıralarını anımsamasıdır. Yazar, Fransa'da kendisine yabancı bir ortamda ve tanımadığı insanlarla yaşamının verdiği mutsuzluktan kaçıp, hayatı daha katlanılabilir kılmak için güzel ve emniyetli geçmişine sığınmış ve böylece yarattığı karakterlerle hatıralarını anımsamaya girişmiştir (<https://ketabnews.com/fa/news/11828/> / پیرامون-فرصت-دوباره-یاسر-نوروزی).

Yazar, hikâyelerinde geçmiş yaşantısından hatıralarına yer vermekle birlikte amacının anılarını yazma olmadığını vurgulayarak bir anı yazarı olarak görülmek istememiştir. Yazar, hikâyelerinde genellikle çocukluk yıllarının geçtiği ve kendisinde derin izler ve tatlar bırakan Tahran şehrini ve orada yer alan mekânları, genç kuşaklara tanıtmaya arzusunda olmuştur: *“Hikâyelerimde yer verdiğim mekânlar benim çocukluğumun geçtiği yerlerdir. Ben bunları günümüş neslinin de bilmesini istiyorum. İstanbul, Lalezar caddesi, Tecrîş köprüsü... nasıldılar. Örneğin Firdesi mağazasının yürüten merdivenleri bizim için cennete doğru ilerleyip girmektir. İkinci katta asla tadını unutmadığım sosisli sandviç ve patates*

kızartması satan Alman kafesi vardı. Bunlar asla hiçbir zaman bulunmayan çocukluğunun tatlılarıydı” (Hurrem, 1382 hş: s. 253).

Anlatılarında kendi anılarının izlerine yer veren bir üslup benimseyen Terakki, bu çalışmanın konusu olan “Banu Hanım” hikâyesini, kendi genç kızlık dönemine dair anılarından hareketle kurgulayarak otobiyografik bir tarzda oluşturmuş görünmektedir. Nitekim bu hikâyede de görüldüğü üzere otobiyografik anlatılarda, anlatıcının yazarın kendisi olduğunu düşündüren bazı ipuçlarının yer almasıyla birlikte anlatılanların birebir onun öz yaşam öyküsü olmadığı ve kurmacanın devreye girdiği de muhakkaktır (Kaygın, 2022: s. 5-6). Nitekim Terakkî de bir röportajında bu konuyla alakalı olarak şunları dile getirmiştir: *“Boyaya ve yağlıboya ihtiyacı duyan bir ressam gibi, atmosfer ve karakterler yaratmak için gerçek olaylara ihtiyacım var. Çalışmalarımın arka planında gerçeklik var ama bunlar sadece anılarım değil zihnimin eseridir. Ben bir hikâye yazarım ve bir hikâye gerçek ile kurgunun birleşimidir”* (https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/08/040829_la-cy-taraghi-goftegoo).

Söz konusu çalışmada Golî Terakkî’nin, “İkinci Şans” adlı kitabında yer alan “Banu Hanım” adlı hikâyesinde karakterlerin ruhsal çözümlemeleri metin içi ve metin dışı alıntılar verilmek suretiyle yapılmıştır.

Hikâyenin Olay Örgüsü

Golî Terakkî’nin, “Banu Hanım adlı” hikâyesinde Banu Hanım isimli otoriter ve sert bir lise müdiresinin hayatı işlenmektedir. İsmine yer verilmeyen okulun öğrencilerinden biri tarafından anlatılan hikâye “Enûşîr-vân-i Dâdgâr” isimli Zerdüşî kız lisesinin bahçesinde sıraya giren kız öğrencilerin okul marşını söylemeleriyle başlar: *“Saat sabahın sekişi. Karşıık ve düzensiz bir şekilde sıralanmış, lise marşını söylüyoruz”* (Terakkî, 1393 hş: s. 7). Daha sonra anlatımda kız öğrenci tarafından okulun müdiresi Banu Hanım’ın fiziksel özelliklerinin tanıtımına geçilir. Banu Hanım’ın tüm öğrencilerin kendisinden çekindiği, oldukça otoriter ve disiplinli bir yönetici olduğu ifade edilir: *“Kimse yüzüne bakmaya cesaret edemez. Elinde uzun bir sopayla kapının önünde bekler ve kısa çorap giyenlerin bacaklarına sert bir şekilde vurur”* (Terakkî, 1393 hş: s. 7). Ancak kız öğrenci, Banu Hanım’ın otoritesine

rağmen ona karşı asi olan ve yaramazlık yapmaya devam eden sınıf arkadaşları olduğunu söyler. Bunlardan birisi Mina'dır. Mina devamlı olarak matematik ve dikte derslerinden kaçır. Ve yanında başka öğrencileri de yoldan çıkarır. Bir gün Mina yine Arapça dersine girmez ve sınıfın penceresinden dersin hocası tahtaya bir şeyler yazarken, acıktığını düşündüğü arkadaşına yani hikâyenin anlatıcısı olan kız öğrenciye sosisli sandviç fırlatır. Sandviğin kokusunu alan El-Ağa birden yüzünü çevirince Mina'nın attığı sosisli sandviçi yiyen kız öğrenci ile göz göze gelir. Başının belaya gireceğini anlayan kız öğrenci, çareyi sandviçini de alarak sınıfın penceresinden dışarıdaki arkadaşının yanına atlayıp kaçmakta bulur. Ama pencerenin önünde bekleyen Banu Hanım, iki kızı da orada yakalar: *"Ne yazık ki Banu Hanım eli belinde pencerenin önünde beni bekliyor. Aniden ortaya çıktı sanki yerden bitmiş gibidir. Mina'nın atkuyruğunu yakaladı ve ben varana kadar onu tuttu"* (Terakkî, 1393 hş: s. 9). Hem okuldan kaçtıkları hem de kurallara aykırı olarak kısa çorap giydikleri için Banu Hanım'ın onlara büyük bir ceza vereceğini düşünen kızlar panikle oradan ayrılamaya çalışırlar. Mina'nın mücadelesi sonuç verir ve Banu Hanım'ın elinden kurtulur. Ardından okulun bahçesindeki bir ağacın tepesine tırmanır. Kız öğrenci de Banu Hanım, Mina'ya ağaçtan inmesi için tehdit edip bağırduğu esnada okuldan kaçır. Pehlevi caddesinde Mina'yı bekler ama o gelmez. Kız öğrenci bunun üzerine arkadaşını çok iyi tanıdığı ve huyunu iyi bildiği için onun ağacın tepesinden inmediğini anlar: *"Ne kadar beklersem bekeleyeyim ondan bir haber yok... Bu kız tanıyorum. Yarın sabaha kadar yani Hüsvrev'in canı çıkana ve pes edinceye kadar orada oturacak"* (Terakkî, 1393 hş: s. 9).

Kız öğrenci, arkadaşı Mina'nın geleceğinden ümidi kesmişken bir başka sınıf arkadaşı Sima Mahdavi'yi görür. Onunla birlikte Andre'nin sandviç dükkânına gidip birer sandviç alırlar ve yiyerek yürürler. Bu esnada Banu Hanım'ı görürler. Kız öğrenci, Banu Hanım'ın kendisini görmesinden korkarak saklanır ve onu ilk defa okulun dışında görmenin verdiği şaşkınlıkla gizlice izlemeye başlar. Ancak Banu Hanım'dan korkmayan Sima, bu durumu pek de ciddiye almaz ve yoluna devam eder: *"Banu Hanım'ı lisenin ve kendi ikametgâhının dışında görmek tubaf geliyor.... Sima, Banu Hanım'dan korkmuyor. Kayıtsızca omuz silkerek veda ediyor ve gidiyor. Banu*

Hanım'a bakmak için durdum" (Terakkî, 1393 hş: s. 10). Kız öğrenci, ufak tefek görünen Banu Hanım'ın sıradan insanlar gibi alışveriş yaptığına inanmakta güçlük çeker. Banu Hanım'ın yaşadığı yeri görünce şaşırır ve onun gibi güçlü görünen bir kadının sıradan ve mütevazı bir yerde yaşamasına çok üzülür. Daha sonra Banu Hanım'ın içeri girdiği apartmandan çıkan bir komşusundan onun tek başına yaşadığını öğrenir. Fakat bunun doğru olamayacağını düşünür. Ertesi gün okula gittiğinde sırada beklerken bir gün önce gördüğü kadının Banu Hanım olup olmadığını düşünür ve yanıldığına kanaat getirir: *"Ertesi gün yine kişi aynı "olabilir mi" diye sıraya giriyorum ve Banu Hanım'ın yine uzun boyu ve uzun sopasıyla sıranın önünde durduğunu görüyorum. O, güçlü ve yenilmezdi. Hayır..."* (Terakkî, 1393 hş: s. 11). Kız öğrenci, kafasında bu düşüncelerle İngilizce dersine girer. Ders biter bitmez hemen dışarı çıkmak için ayağında patenleriyle hazırda bekleyen Sima, hızla koşarken Banu Hanım'a yakalanır ve bunun üzerine hemen oradan uzaklaşmaya çalışır. Banu Hanım sopasıyla Sima'yı uzun saçlarından tutarak yere düşürür ancak onu yakalayamaz. Bu olaydan sonra Banu Hanım, Sima'yı okuldan atmak için uğraşsa da Sima'nın ailesinin oldukça nüfuzlu olması nedeniyle bunu başaramaz. Sima çok zeki bir öğrenci olmasına rağmen derslerini ve okuldan atılmayı umursamayan bir kızdır: *"Banu Hanım ona savaş ilan etti. Onu atmaya karardır. Sima'nın sırtı sağlam ve gitmiyor"* (Terakkî, 1393 hş: s. 11). Banu Hanım dâhil hiçbir öğretmeninden korkmayan Sima, bir gün okula çantasının içinde bir köpek getirir ve neredeyse bütün okulu birbirine katar. Ancak bu olaydan sonra bir daha Sima okulda görülmez çünkü ailesi onu İsviçre'ye yatılı bir okula gönderir: *"Harika bir son. Sima Mahdavi'nin sonu. Artık onu görmüyoruz. Banu Hanım kazanır. Bütün yıl boyunca Sima'dan haber alınamaz. Ailesinin onu tekrar İsviçre'deki bir yatılı okula gönderdiğini duyuyoruz"* (Terakkî, 1393 hş: s. 14).

Bir yıl sonra okula bir müfettiş gelir. Müfettiş, Prens Şehnaz'ın İsviçre'den döndüğünü ve onun gelişi üzerine bir gösteri hazırlamalarını ister: *"...Kent'in iki önemli lisesi Enûşîrvân-i Dâdgâr ve Nurbahşi'nin onlar için ilgi çekici bir program hazırlamaları kararlaştırılmıştır. Nurbahşi Lisesi çok ilginç bir oyun sergileyecek. Siz de prenses için izlemeye değer bir program hazırlamayı*

düşünmelisiniz” (Terakkî, 1393 hş: s. 15). Bunun üzerine seçilen öğrenciler her gün okuldan sonra beden eğitimi öğretmeninin gözetiminde jimnastik hareketlerini çalışarak prensesin gelişi için bir gösteri hazırlığına başlarlar. Okulun girişi çiçeklerle süslenir; verandaya İran imparatorluğunun bayrağının yanı sıra şahın ve prensesin fotoğrafları asılır. Yine bir olay çıkarır endişesiyle Mina’nın programa katılmasına müsaade edilmez. Gösteri günü prensesin yanında birkaç kişi daha olacağı haberi duyulur. Tüm hazırlıklar tamamlanır. Öğrenciler sıcak havada prensesin gelişini uzun süre bekler ve yorgun düşerler: *“Prensесin arabası sokağa girdiğinde saat neredeyse dörttü. Herkes koşuyordu.... Her zamanki lise marşı yerine kraliyet marşını söylememize karar verilmişti. O kadar yorulmuştuk ki sesimiz çıkmıyordu”* (Terakkî, 1393 hş: s. 17). Banu Hanım birkaç öğretmenle birlikte prensesi karşılar. Kararlaştırılan öğrenciler prensese çiçek verir ve şiir okurlar. Prensesi izleyen herkesin gözü bir anda onun yanında oturan ve samimi bir şekilde onunla sohbet eden Sima Mahdavi’ye düşer. Banu Hanım, prensese ve isteksizce Sima Mahdavi’ye; ardından diğerlerine şerbet ikram eder ve öğretmenleri prensesle tanıştırır.

Bu tanıştırma sırasında Banu Hanım ve diğer öğretmenlerin Sima ile tolaşmaktan başka çareleri yoktur. Beklemekten yorgun düşen öğrenciler gösterilerini yaparken tüm hareketleri karıştırırlar. Bunun üzerine Sima dalga geçercesine bir kakhaha atar. Prensес de ona eşlik eder: *“Sima Mahdavi kakhabayı patlattı. Ayakta duruyor. Alkışlıyor. Hareketlerimiz karşısında şok olan prenses Sima Mahdavi’ye bakıyor, o da alkışlıyor”* (Terakkî, 1393 hş: s. 19). Gösterinin sonunda Banu Hanım’a madalya takdim edilir. Sima, madalyayı kutusundan alarak takması için prensese verir. Banu Hanım bu durumdan son derece rahatsız olur. Prensес, Banu Hanım’a madalyayı takar fakat madalyayı kilitleyemez. Fransızca bir şeyler söyleyerek Sima’dan yardım ister: *“Sima Mahdavi, madalyayı Banu Hanım’ın göğsüne takmak için öne çıkıyor. Banu Hanım geri geri gidiyor, az kaldı düşecek... Sima Mahdavi işini soğukkanlı bir şekilde tamamlıyor”* (Terakkî, 1393 hş: s. 19). Bunun üzerine Banu Hanım’ın madalyasını Sima takar.

Madalya töreninin ardından prenses ve Sima okuldan ayrılırlar. Banu Hanım, gösteri bittikten sonra disiplinsiz davranışları nedeniyle okuldan

gönderdiği bir öğrenciden madalyasını almış olmanın üzüntüsüyle bir sandalyeye sanki yenilmiş bir şekilde oturur: “*Banu Hanım balsiz bir balde sandalyelerden birine oturur. İlk defa onun adına üzülüyorum. Kendime bu kadının bu gece öleceğini söylüyorum. Madalyayı Sima Mahdavi’den aldı! Ne utanç verici!*” (Terakkî, 1393 hş: s. 20).

Hikâye genç kız yani anlatıcının devrimden yıllar sonra bir zamanlar öğrenim gördüğü liseyi ziyaret ettiğini ve o günleri özlediğini söylemesinin ardından Banu Hanım’ın evinde tek başına öldüğüne; arkadaşları Mina ve Sima Mahdavi’nin hayatlarının son durumlarına dair bilgi verilmesiyle son bulur.

Hikâyede Karakter Çözümlemesi

Kız öğrenci (Anlatıcı)

Hikâyeyi anlatan kız öğrencinin büyük olasılıkla Golî Terakkî’nin kendisi olduğu düşünülebilir. Öyle ki hikâyede olayın geçtiği mekân yani “Enûşîrvân-i Dâdgâr” isimli Zerdüş t kız lisesinin yazarın İran’da bulunduğu sürede on dört yaşına kadar eğitim aldığı okul olması (https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/08/040829_la-cy-taraghi-biography) ve yazarın genellikle hikâyelerinde yaşamından anılara yer vermesi bu düşüncüyü desteklemektedir. Ayrıca hikâyede kız öğrencinin okuldan kaçtıktan sonra yolda karşılaştığı arkadaşı Sima ile birlikte gittiği: “*Birlikte Andre’nin sandviç dükkânına gidiyoruz. Birer birer Rus salatalı sandviç alıp yolumuza devam ediyoruz*” (Terakkî, 1393 hş: s. 10) ve hikâyenin sonunda da sandviçlerine özlem duyduğunu söylediği “Andre’nin Sandviç Dükkânı” yazarın başka hikâyelerinde de geçmektedir. Yazar aynı mekâna “İki Dünya” adlı romanında da yer vermiştir: “*Dans dersinin başlamasına bir saat kala Pehlevi kanşagında toplanıp oradan koşarak kendimizi Andre’nin sandviç dükkânına yetiştiriyoruz*” (Sâidî vd., 1392 hş: s. 103). Tahran’da yazarın yaşadığı dönemde şehir tiyatrosunun güneyinde bulunan Andre’in büyük sandviç dükkânı öğle vakti veya gün batımında uzun kuyrukların olduğu ünlü sandviççilerden biridir (<https://kitchentech.ir/news-and-articles/news/history-of-sandwich>). Bunun gibi açıklamalar yazarın yaşam öyküsünden

izler taşımaktadır. Anılarının izlerini taşıyan hikâyelerinde Tahran şehrinin kimliğinin bir parçası olan Enûşîrvân-i Dâdgâr Lisesi ve Andre'nin sandviç dükkânı gibi bellek mekânlarından bahseden yazar, bunlarla geçmişle bağlantı kurar (<https://cdn.sharghdaily.com/servev2/Gy5dqBzA-Epr5/i1kub06DEUw,/12.pdf>). Tüm bunların ışığında geçmişi anımsayan anlatıcının, yazarın kendisi ve olayın geçtiği zamanın da onun lise yılları olduğu yönünde bir fikir verir.

Hikâyenin başlangıç paragrafında yer alan ifadelerden de “*Enûşîrvân-i Dâdgâr Zerdüş Lisesi... Lise marşını söylüyoruz: Enûşîrvân-i Hüsv Dâdgâr... Gerisini hatırlamıyorum*” (Terakkî, 1393 hş: s. 7), kız öğrencinin anlatıcı rolünde hikâyeyi yaşanan zamanda değil de zihninde canlanan anıları anımsama şeklinde anlattığı görülmektedir.

Kız öğrencinin, “Enûşîrvân-i Dâdgâr” lisesinde okuduğu söylenmektedir ancak fiziksel özellikleri hakkında malumat verilmemiştir. Karakter özellikleri açısından başkalarından kolayca etkilenen birisidir. Nitekim Arapça dersinden kaçan Mina'nın aksine sınıfta oturmuş ders dinlerken pencereden arkadaşının kendisine attığı sandviçi yemiş ardından da öğretmenin bu durumu fark etmesiyle sınıftan kaçmıştır: “*El-Ağa'nın dersi saat on birden on ikiye kadardır. Mina sınıfımızın penceresinin arkasında durmuş bana işaret ediyor. Sınıfın içine ayağımın dibine fırlatmak için yanında sosisli sandviç getirmiş. El-Ağa'nın sırtı öğrencilere dönüktür. Tahtaya bir şeyler yazıyor... Yüzünü çevirdi ve gözleri sandviçi ısırarak bana takıldı. Mina hâlâ pencerenin arkasında. Kaçmaktan başka seçeneğim yok*” (Terakkî, 1393 hş: s. 8-9). Bundan hareketle onun normalde derslerine giren ancak arkadaşlarının yönlendirmeleriyle dersten kaçarak yaramazlık yapma potansiyeline sahip bir öğrenci olduğu söylenebilir. Onun bu davranışları aynı zamanda bir karakter çözümlemesi yapmamıza imkân sağlar. Öğrencinin derse katılma isteği, ancak arkadaşlarının etkisiyle dersten kaçması, karakterin içsel bir çatışma yaşadığını gösterir. Burada, öğrencinin bir yandan sorumluluk duygusu, diğer yandan arkadaşlarının etkisine duyduğu ilgi arasında bir çelişki vardır. Bu çatışma ayrıca öğrencinin dış etkenlerden etkilenebilen zayıf iradeli bir karaktere sahip olduğunu da gösterir.

Okuldan kaçıp arkadaşı Sima ile yürürken, kız öğrencinin korku içinde saklanması, aslında arkadaşlarının aksine utangaç, pasif ve korkak bir kişiliğe sahip olduğunu ortaya koyar: “Gözlerimiz Banu Hanım’a takılınca konuşuyoruz. Rus salatası boğazıma takılıyor. Cadde kenarındaki çınar ağacının arkasına atlayıp saklanıyorum. Sima hanımefendiden korkmuyor. Kayıtsızca omuz silkerek veda ediyor ve gidiyor” (Terakkî, 1393 hş: s. 8-9).

Kız öğrencinin okulda herkesin çekindiği okul müdiresinin yaşadığı yeri görmek için uzaktan onu takip etmesi ve binadan çıkan komşu kadından şüphe uyandırmadan onun hakkında bilgi almaya çalışması onun aynı zamanda meraklı, kurnaz ve hazır cevap kişiliğini de belli eder: “...Birkaç dakika sonra binanın kapısından onun yaşlarında bir kadın çıkıyor. Yanına gidiyorum. Selam veriyorum. Affedersiniz. Az önce binanıza yaşlı bir kadın geldi. Onu tanıyor musunuz?”

– Nasıl yani? Neden soruyorsun? diye soruyor.

Cevabım hazır: -Bizim lisenin müdürü. Banu Hanım. Kendisine çiçek göndermek istiyoruz” (Terakkî, 1393 hş: s. 10-11).

Hikâyenin sonunda kız öğrencinin devrimden uzun bir süre sonra eski okulunu ziyaret ederek, “Devrimden yıllar sonra Enûşîrvân-i Dâdgâr Lisesi’ni ziyaret ettim” (Terakkî, 1393 hş: s. 20) demesi ve bu mekânın onun bireysel belleğini harekete geçirerek geçmiş hatıralarını anımsamasına olanak tanınması anlatılır. Nitekim hatıralar daima bir mekân ve zamanla ilişkilidir ve belleğin mekân zarureti, mekânsallaştırma temayülü vardır. Mekân, düşüncenin sabitlenerek hatıranın saklanması ve yeniden oluşturularak canlanması için önemli bir unsurdur (Halbwachs, 2023: s. 174).

Hikâyede mekân yanında gastronomik unsurlar da bellekteki hatıralar için uyarıcı roledir. Artık bir yetişkin olduğu anlaşılan kız öğrencinin, yediği her sandviç, ona lisede arkadaşının kendisine pencereden fırlattığı sandviçi ve derste sandviçi yerken yakalandığı Arapça öğretmenini; Banu Hanım’dan korkarak okuldan kaçmaya çalıştığı mazide kalan eski okul günlerini anımsatmaktadır. “Ve ben hala ısırdığım her sandviçte, Mina’nın sınıfın penceresinden bana attığı sandviğin tadını, El Ağa’nın paltosunun ve turşunun yağlı kokusuna karışan gençlik sandviçinin tadını, sınıftan çantayı çıkarırken Banu

Hanım'dan korkmanın ve kaçmanın sevincini arıyorum” (Terakkî, 1393 hş: s. 20). Kız öğrencinin yediği sandviç, belleğindeki eski tat ve koku duyularını gün yüzüne çıkararak geçmişin anımsanmasında tesirli olmaktadır. Eşya ve nesnelerin yanında bireyin belleğinde yer etmiş tatlar, nostaljik bir unsur olarak işlev görmekte ve geçmişe özgül duyguları yansıtmaktadır (Özgüneş ve Bozok, 2022: s. 3217). Anlatıcı zihninde beliren bu anılarla, nostalji yaşamakta ve o günlere yoğun özlem duymaktadır.

Banu Hanım

Anlatının üzerine inşa edildiği Banu Hanım, hikâyenin ana karakteridir. “Enûşîrvân-i Dâdgâr” isimli Zerdüşt kız lisesinin müdiresi olan Banu Hanım gerçek bir karakterdir. Bazı araştırmacıların çalışmalarında Banu Hanım’ın bir dönem “Enûşîrvân-i Dâdgâr” okulunun müdireliğini yaptığını ve o dönemde okulun öğrencisi olan herkesin onu tanıdığı ifade edilmiştir (<https://www.ibna.ir › news 333593/> مکتوبات-تاریخی-زنانه).

Bu okuldan mezun olan yazar ve aktivist Vida Hâcibî anılarında bu liseden “*Enûşîrvân-i Dâdgâr kız lisesi, Şah Rıza Caddesi’nde (İnkılap Caddesi’nde) yer alıyordu. Zerdüşt Derneği tarafından yönetilen lise, geniş sınıfları, büyük ve uzun pencereleri ve nispeten geniş bir bahçesi olan iki katlı tuğla bir binaydı. Lisede ilkokuldan farklı olarak pek çok arkadaşarımla lezzetli sandviçleri ve dondurmalarıyla ünlü Pehlevî Caddesi’ndeki Andre’nin dükkanına giderdik*” (Hâcibî, 2010: s. 27) şeklinde bahsetmiş; bu lisenin müdiresi Banu Hanım’ın kaba, sert ve dar görüşlü bir kadın olduğunu; kız öğrencilerin saçlarına kurdele ve bellerine kemer takmalarından kısa çorap giymelerine değin her şeyi yasakladığını anlatmıştır (Hâcibî, 2010: s. 33). Bu okulun bir başka mezunu akademisyen, tarihçi ve yazar Mansûre İtîhâdîyeh ise Enûşîrvân-i Dâdgâr lisesine ve müdire Banu Hanım’a dair şunları dile getirmiştir: “*Ünlü mimar Markof tarafından inşa edilmiş güzel bir binaydı. Geleneksel İran tuğlaları, sıvaları ve Taht-i Cemşit’inkine benzer sütunlarıyla büyük bir yapıydı... Lisenin müdiresi Banu Hanım idi ve ilginçtir ki Enûşîrvân-i Dâdgâr lisesinden mezun olan hikâye yazarı Golî Terakkî’nin “İkinci Şans” adlı kitabında Banu Hanım hakkında bir hikâye vardır. Benim hatırladığım Banu Hanım, kısa boylu, esmer, beyaz saçlarını başının arkasında toplayan bir kadındı ve her zaman çok sade, koyu*

renkli bir ceket ve etek giyerdi. Her sabah lisenin giriş kapısının kenarında dururdu. Elinde sopası olup olmadığını hatırlamıyorum ama görünüşe göre Golî Terakkî sopasını yemişti. Banu Hanım, kızlar süslenmişler mi hatta saç tokası takmışlar mı diye dikkatlice kontrol ederdi. Banu Hanım’dan ne korkardık! Öğle tatilinde Banu Hanım, Enûşîrvân-i Dâdgâr’ın yanındaki Elburz Lisesi’nin erkek öğrencilerinin sokağın karşısında dolaşıp dolaşmadığını görmek için kapının yanında dururdu” (İtihâdiyeh, 1402 hş: s. 31). Bütün bu bilgilerin ışığında hikâyede anlatılan Banu Hanım’ın gerçek bir karakter olduğu ve bir dönem Enûşîrvân-i Dâdgâr lisesinin idareciliğini yaptığı; ayrıca aşağıda hikâyeden alınan fiziksel ve karakteristik özelliklerinin ve otoriter tutumunun da paralellik gösterdiği söylenebilir.

Hikâyede Banu Hanım’ın fiziksel özellikleriyle ilgili olarak kısa boylu, göbekli ve ince bacaklı olduğu söylenmiş; ayrıca bir kısmı boyalı veya kınalı olan saçlarını ortadan ayırıp başının arkasında topladığı anlatılmıştır: “Banu Hanım kısa boyludur ve büyük bir göbeği vardır. Ama bacakları incedir. Saçını boyuyor ya da kına yakıyor; başının tepesi kırmızı, geri kalanı siyahtır. Ortadan ayırır ve saçlarını başının arkasında toplar” (Terakkî, 1393 hş: s. 7).

Banu Hanım’ın fiziksel manada çok çekici ve iddialı olmayan minyon görünümüne karşın tüm öğrencilerin ondan çekindiği oldukça baskın ve otoriter bir idareci hüviyetine sahip olduğu ifade edilmiştir: “Ondan köpek gibi korkuyoruz. Hepimiz. Yedinci sınıftan son sınıfa kadar. Sesini duyduğumuzda yüzümüzün rengi atar. Kimse yüzüne bakmaya cesaret edemez.” (Terakkî, 1393 hş: s. 7). Banu Hanım bu baskıcı, katı ve titiz tavrıyla öğrencilerin kılık kıyafetlerine aşırı derecede dikkat gösteren ve okul yönetmeliğine uygun giyinmeyenlere sopayla vurarak cezalandıran bir müdire görünümü sergilemektedir: “Elinde uzun bir sopayla kapının önünde bekler ve kısa çorap giyenlerin bacaklarına sert bir şekilde vurur” (Terakkî, 1393 hş: s. 7). Onun öğrencilere yönelik bu sert ve katı tavrı, eğitim kurumunda bir yöneticiden beklenmeyen bir tutumdur. Eğitimde insancıl olma kuramı gereğince bir okul yöneticisi, öğrencileri birey olarak kabul etmeli; onların psikolojilerini ve duygularını göz ardı etmeyerek aşırı derecede otoriter ve sert bir tutum içinde olmamalıdır (Ergin ve Çinkır, 2005: s. 92).

Banu Hanım'ın öğrencilere karşı bu şekilde aşırı disiplinli bir yaklaşım içinde olmasında özellikle okuldaki bazı zengin ve şımarık kız öğrencilerin bitmek bilmez aşırılıklarının ve kuralları hiçe saymalarının etkisi büyüktür: *"Ona göre biz bir avuç asi kız çocuğuyuz ve insan değiliz. Elbette üç dört örnek öğren-ci hariç, önlüğü ütülü, elleri temiz. Bir grup iyi eğitilmiş şımarık"* (Terakkî, 1393 hş: s. 7). O, mevcut düzeni bozan ve kötü örnek teşkil eden asi öğrencileri bas-kı ve zorlamayla dizginleme ve sindirme düşüncesiyle böyle bir yönetici tu-tumu ve davranışı benimsemiştir. Ancak onun demokratik olmayan, kor-kutma ve cezaya dayanan idareci tavrının sorunları çözmediği; yaramaz öğ-rencileri yola getirmede bir gerçektir: *"Banu Hanım'ın ve sopasının tüm katı-lığına ve korkusuna rağmen, biz kesinlikle aptal değiliz. Kolayca toparlanarak akıl-lanmak.. mümkün müdür?"* (Terakkî, 1393 hş: s. 7). Bu tür sorunlu ve uyum-suz öğrenciler, Banu Hanım'ın hışmına uğrayacaklarını ve ondan sopa yi-yeceklerini bilmelerine rağmen dersten kaçmaya, okulda patenle kaymaya hatta sınıfa köpek sokmaya varana kadar cüretkâr eylemlerde bulunmaya devam etmektedirler. Banu Hanım'ın, okulda öğrencilerin neden olduğu is-tenmeyen durumları ve olayları ortadan kaldırmak için takındığı sert görü-nümü, sivil hayatında değişmekte ve farklı bir kisveye bürünmektedir. Onun böyle davranmasının iş ortamında düzeni ve otoriteyi sağlamak için cinsiyet ve fiziksel faktörlerden kaynaklı dezavantajlarını bastırma ve öğ-renciler üzerinde otorite oluşturma çabası nedeniyle olduğu görülmektedir: *"Banu Hanım'ı lisenin ve kendi ikametgâhının dışında görmek tuhaf geliyor. Her za-manki ibtişamı yok. Sıradan bir kadındır. Hatta her zamankinden daha küçük gö-rünüyor. Sanki küçülmüş gibi. Manava gidip biraz pathcan ve kabak satın alıyor"* (Terakkî, 1393 hş: s. 9). Alıntidan anlaşıldığı üzere o, okul dışındaki günde-lik hayatında üzerinden bu güçlü, yıkılmaz ve heybetli yönetici imajını ata-rak yorgun ve kırılğan bir kadına dönüşmektedir. Elbette ki bu durum bi-reylerin hayatta farklı roller üstelenmeleri ve buna uygun davranışlar be-nimsemeleriyle de alakalıdır.

Öğrencilerin nazarında oluşturduğu sert ve güçlü imajını okulda bira-kan Banu Hanım, omuzlarına binen gündelik hayatın maddi ve manevi zorluklarının yükü altında ezilmişliğin verdiği bezginlik ve tükenmişlikle evine dönmektedir: *"Adımları yorgun ve vücudu iki büklüm. Onun alışılmış*

haline benzemiyor. Onun gölgesidir. Belki de bizi kandırmak için kendine görüntüyü verdi. Yarın yine kendisi olacak... Yakınlardaki bir sokağa sapıyor. Anahtarını çıkarıp betonarme bir binanın kapısını açıp içeri giriyor. Eski bir bina. Mütevazı. Beş parasız ve muhtemelen yalnız bir kadının yaşadığı yer” (Terakkî, 1393 hş: s. 10). Banu Hanım’ın oldukça eski ve harap görünümlü bir binada yaşıyor olması mesleğinden yüksek gelir elde edemediğine ve maddi yönden durumunun çok iyi olmadığına işaret etmektedir. Onun normal yaşantısında böylesi bezgin ve yorgun bir ruh halinde olması alıntıdan da anlaşıldığı üzere maddi açıdan az kazançlı ve yorucu işi yanında manevi yönden bir eşi ya da çocuğunun olmamasının verdiği yalnızlık duygusuyla da ilişkilidir: *“Tamamen yalnız. Ne koca var, ne de çocuk. Kadın gidiyor ve ben şaşkın kalıyorum”* (Terakkî, 1393 hş: s. 11).

Banu Hanım tüm bu ekonomik sıkıntılarının, duygusal boşluk ve çöküntülerinin anımsatıcısı olan evine geri döndüğünde tek başına kalarak iç dünyasına çekilmektedir. Ancak Banu Hanım’ın okul dışında büründüğü bezgin ve zayıf hali; ertesi gün çalıştığı okulun kapısından içeri girer girmez değişmektedir. O, yoğun ve kalabalık okul ortamının atmosferine adım attığı anda tüm kaygılarını ve üzüntülerini dışarıda bırakmakta; sert ve güçlü kadın yönetici görünümüyle görevini profesyonelce icra etmektedir: *“Ertesi gün yine aynı işi olabilir mi” düşüncesiyle sıraya giriyorum ve Banu Hanım’ın yine uzun boyu ve uzun sopasıyla sıranın önünde durduğunu görüyorum. O, güçlü ve yenilmezdir”* (Terakkî, 1393 hş: s. 11).

Okul sınırlarında ciddi, kendinden emin ve güçlü duruşuyla öğrencilere korku salan Banu Hanım, özellikle Sima isimli asi bir öğrenci üzerinde otorite kurmakta güçlük yaşamaktadır: *“Sima, Banu Hanım’la başa çıkabilen tek kızdır”* (Terakkî, 1393 hş: s. 12). Elbette ki bunda Sima’nın ailesinin oldukça nüfuzlu olmasının etkisi büyüktür. Ailesinden ötürü Sima’nın okulda işlediği disiplin suçlarından gereken cezayı almaması bir otorite boşluğu yaratmakta ve bu durumda Banu Hanım’ı rahatsız etmektedir: *“Banu Hanım ona savaş ilan etti. Onu buradan göndermeye karardır”* (Terakkî, 1393 hş: s. 12). Banu Hanım’ın Sima’nın imtiyazlı statüsü kullanarak mevcut disiplini bozmasından ve diğer öğrenciler gibi kendisinden çekinmemesinden hoşnutsuzluk duyduğu ve bu durumu kabullenmediği ortadadır. Bu nedenle

Sima'yı yakın takibe alarak izlemeye başlamış ve bir eğitimciden beklenen tutumun aksine bir öğrenciyi okuldan atabilmek için geçerli ve affedilemez bir sebep vermesi için beklemeye başlamıştır. Bu tutumuyla Banu Hanım'ın güç ve otorite takıntısıyla mevzuyu çözmek yerine şahsileştirdiği anlaşılmaktadır.

Banu Hanım ve Sima arasında yaşanan güç mücadelesi Sima'nın okula çantasının içine köpek koyup getirmesiyle Banu Hanım'ın lehine döner. Banu Hanım, Sima'nın getirdiği köpeğe korkarak tepki vermesi neticesinde öğrencilerin nazarında onun gibi sert ve güçlü bir kadının zafiyetinin açığa çıkmasına aşırı derecede öfkelenir: "*Sima çantanın fermuarını açar ve beyaz tüylü köpek dışarı atlayıp Banu Hanım'a saldırır. Banu Hanım çığlık atar, Sima yüksek sesle güler, öğrenciler şamata yapar*" (Terakkî, 1393 hş: s. 14). Ailesinin Sima'yı okuldan alıp yurt dışındaki bir okula göndermesiyle sonuçlanan olay, Banu Hanım'a büyük bir galibiyet kazandırır. Kazandığı bu zafer, Banu Hanım'ın otoritesini güçlendirerek öğrencilere yetkinin ve gücün sadece onun elinde olduğu mesajını vermiştir.

Bu olayın üzerinden bir yıl geçtikten sonra okulu ziyaret eden Prenses Şehnaz'ın adına düzenlenen gösteride öğretmenlerle birlikte prensesi karşılayan Banu Hanım tam da güçlü karakterine uygun bir tavırla tıpkı bir başbakan gibi görünmektedir: "*Banu Hanım ve bazı öğretmenler prensesi karşılamaya giderler. Banu Hanım zamanın başbakanına benziyor*" (Terakkî, 1393 hş: s. 17). Banu Hanım'ın aslında zayıf ve aciz karakterini gizlemek için sergilediği bu mağrur ve yıkılmaz kadın imajı bir yıl önce okuldan göndererek zafer kazandığını düşündüğü Sima'nın, prensesin yanında gelmesi ve Banu Hanım'a takdim edilecek madalyayı takmasıyla yıkılır: "*Banu Hanım halsiz bir halde sandalyelerden birine oturur. İlk defa onun adına üzülüyorum... Madalyayı Sima Mahdavi'den aldı! Ne utanç verici! Yarın sıraya nasıl girecek? İçim acıyor. Rüstem'in beyaz devle savaşının sonu. Sima Mahdavi kazandı*" (Terakkî, 1393 hş: s. 20). Tüm öğrencilerin gözü önünde gerçekleşen bu hadiseyle Banu Hanım artık bütün otoritesini ve kudretini yitirmiş olur ve hikâyenin sonunda yıllar sonra Banu Hanım'ın evinde bir başına öldüğü ve yalnız yaşamasından dolayı ölümünün bile ancak iki hafta sonra anlaşıldığı ifade edilerek acizliği ve güçsüzlüğü bir kez daha vurgulanmış olur: "*Banu Hanım daha sonra*

mutlak bir yalnızlık içinde ölür. İki hafta boyunca kimse onun öldüğünü bilmez” (Terakkî, 1393 hş: 20). Banu Hanım’ın maddi ve manevi sıkıntılar içinde yalnız geçen hayatı, aynı şekilde yalnız ölerek son bulur.

Mina

Mina, hikâyeyi anlatan kız öğrencinin sınıf arkadaşlarından biridir. Sekizinci sınıfta B şubesinde okuduğu bilinmektedir: “*Mina sekizinci sınıf “B” şubesinde tembeller sınıfındadır*” (Terakkî, 1393 hş: s. 8). Fiziksel görüntüsü hakkında herhangi bir bilgi yoktur, sadece saçlarını atkuyruğu şeklinde topladığı bilinmektedir. Ancak onun yaramaz bir öğrenci olduğu, derslerden kaçtığı ve okuldaki diğer öğrencileri de davranışlarıyla olumsuz etkilediği anlaşılmaktadır: “*Düz duvara tırmanır. Sürekli dikte veya matematik dersinden kaçır. Başkalarını bu asil işi yapmaya teşvik eder*” (Terakkî, 1393 hş: s. 8). Mina’nın, derslere girmekle yanında; derste arkadaşına pencereden sandviç atarak ve kurallara aykırı giyinerek okul düzenini ve disiplinini bozan kural tanımaz bir öğrenci olduğu da anlaşılmaktadır. Ayrıca Mina’nın yanında yaptığı yaramazlıktan dolayı onu cezalandıracağı düşündüğü okul müdiresinden kurtulmak için çıktığı ağaçtan bir türlü inmeyişi inatçı bir mizaca sahip olduğuna işaret etmektedir: “*Eminim ki o ağacın tepesinde oturuyordur ve Hüsnürev de ağacın altında onun inmesini beklemektedir*” (Terakkî, 1393 hş: s. 9).

Mina’nın derslere girmek istememesi okulunu sevmediğini; kuralları çiğneyip bu şekilde sabaha kadar beklemeyi göze alması da ailesinden de çekinmediğini ve tüm bunları aslında ailesine tepki olarak yaptığını düşündürür. Nitekim hikâyenin sonunda “...*Huzuru bulmuş*” ifadesi Mina’nın iç dünyasında çok da mutlu ve huzurlu olmadığını göstermektedir. Devamında Mina’nın Amerika ve Başkan Bush’tan hoşlanmamasına rağmen Amerika’da ikamet ettiği ve dilediği hayatı yaşadığı söylenmektedir: “*Mina Amerika’da yaşıyor, Amerika’nın düşmanı ve Başkan Bush’a küfrediyor. Huzuru bulmuş ve yoga dersleri veriyor*” (Terakkî, 1393 hş: s. 20). Mina’nın hâlihazırdaki hayatında hem Amerika’dan nefret edip hem de oraya yerleşmesinden kendi içinde bir çatışma ve tutarsızlık yaşadığı; bunu dengeleyerek huzuru bulmak için de yogayla ilgilendiği söylenebilir.

Sima

Sima, kız öğrencinin (anlatıcının) bir diğer sınıf arkadaşıdır. Kendisinden tam ismi verilerek Sima Mahdavi diye söz edilmiştir. Saçının uzun ve atkuyruğu şeklinde bağlanmış olması dışında fiziksel özellikleri hakkında bir bilgi bulunmamaktadır: “*Banu Hanım’ın uzun sopasını, uzun atkuyruğu saçlarının içine takıp onu yere düşürür*” (Terakkî, 1393 hş: s. 12). Sima’nın bir süre İsviçre’de kaldığı ve çok iyi derecede Fransızca konuştuğu “*Birkaç yıl İsviçre’de kaldığım, geri döndüğünü ve bülbül gibi Fransızca konuştuğunu söylüyorlar*” (Terakkî, 1393 hş: s. 12); zeki bir kız olduğu ve her ne kadar derslerle alakadar olmasa da matematiğinin çok iyi olduğu anlatılmaktadır: “*O çok akıllı bir kız. Notları kötüdür. Dersle ilgisi yoktur. Matematiği harikadır. Ancak derslerden ve kitaplardan kaçırır*” (Terakkî, 1393 hş: s. 12).

Hikâyede, Sima’nın aceleci, isyankâr bir mizaca sahip; umursamaz, gözü kara ve okulda tüm öğrencilerin çekindiği müdire hanımdan korkmayan ve ona karşı koyabilen tek öğrenci olduğu ifade edilmiştir: “*Sima demir patenlerle içeri giriyor... Zil çaldığında hazırır, kayar ve sınıfın kapısından dışarı çıkar. Zaman kaybetmez... Sima, Banu Hanım’la başa çıkabilen tek kızdır. Lisenin isyancılarının lideridir. Kargaşa çıkarmaktan başka bir şey yapmıyor... buğün ve umursamazdır*” (Terakkî, 1393 hş: s. 11-12). Onun, tüm bu negatif özellikleri yanında parasını isteyen ve gereksinim duyan herkese vermesi paylaşımcı ve eli açık biri olduğunu gösterir: “*Her zaman parası vardır ve herkese verir*” (Terakkî, 1393 hş: s. 12). Sima’nın bu davranışı aslında hırçın görünümü altında merhametli ve yardımsever bir insan olduğuna işaret etmektedir.

Sima, okuldaki tüm olumsuz davranışlarına rağmen kovulmayı umursamayan bir öğrencidir. Lisenin düzenini alt üst eden ve yaramazlık konusunda oldukça yaratıcı fikirlere sahip biridir: “*Sima’nın sırtı sağlam kovulmuyor. Dürist olmak gerekirse, kovulmayı umursamıyor. Onun için önemli değil... Ona emir veren herkesten nefret eder. Hiçbir öğrenci onun gibi lisenin düzenini bozamaz. Yaramazlıkları kendisine mabsustur*” (Terakkî, 1393 hş: s. 12). Sima’nın bu denli asi tavırlar sergilemesi ve umursamaz davranması ailesiyle sorunlar yaşadığı ve evinde çok mutlu olmadığını da düşündürür: “*Gözlerim, elinde büyük bir paket kurutulmuş kiraz tutan sınıf arkadaşlarımdan biri olan Sima Mahdavi’ye takıldı. Görünüşe*

göre eve gitmek istemiyor. Sokaklarda yürümeyi seviyor” (Terakkî, 1393 hş: s. 10). Alıntıda da görüldüğü üzere Sima, okuldan çıktıktan sonra iyi ve rahat sürdüğü evine gitmek yerine sokaklarda dolaşmayı yeğlemektedir.

Sima’nın okuldan atılma korkusu duymayarak tüm kuralları hiçe sayması ve öğretmenlerin uyarılarına kulak asmaması alıntıda da geçtiği üzere oldukça varlıklı ve nüfuzlu bir aileye mensup olmasıyla da yakından ilgilidir. Yazar, Sima’nın durumuna dikkat çekmek için “ensesi kalın” deyimini kullanmış, bu da anlatımı daha etkili ve akıcı hale getirmiştir (Kotan, 2020: s. 392). Yazar belki de bu sınıf ayrımını ortaya koymak için Sima’nın tam adından söz etmeyi tercih etmiştir. Sima’nın ayrıcalıklı ve güçlü bir aileye mensubiyeti onun şımarık, ukala ve aşırı derecede öz güvenli tavırlar sergilemesine sebebiyet vermiştir.

O, ailesinin gücü sayesinde her seferinde bu disiplinsizlik ve aşırılıkları nedeniyle gerekli cezayı almaktan kurtulmuş; en sonunda okulun kurallarını hiçe sayarak çantasında bir köpek getirince ailesi onu tekrar İsviçre’ye yatılı bir okula göndermiştir: “*Ailesinin onu tekrar İsviçre’deki bir yatılı okula gönderdiğini duyuyoruz*” (Terakkî, 1393 hş: s. 14). Yani yine ailesi nüfuzunu kullanarak, atılmasına izin vermeksizin onu okuldan kendi almıştır. Onun bu sınıfsal üstünlüğü bir yıl sonra eski okuluna ziyarette bulunan Prenses Şehnaz’ın yakın dostu olarak eşlik etmesiyle bir kez daha ön plana çıkmıştır. Adeta onu okuldan gönderdiklerini düşünen müdire hanıma ve öğretmenlere gövde gösterisi yaparak intikamını almıştır: “*Sima Mahdavi’nin prensesin yanındaki sandalyeye muzaffer bir gülümsemeyle yaslandığını, zaman zaman başını öne doğru hareket ettirerek kulağına fısıldadığını görüyoruz*” (Terakkî, 1393 hş: s. 17-18). Sima bu hamlesiyle öğrencilere, öğretmenlere ve en çok da müdire hanıma, asi tavrının ve kural tanımaz mizacı neticesinde okuldan ayrılmasının ona hiçbir şey kaybettirmediğini aksine daha iyi ve daha elit bir ortam sağladığını ispatlamıştır.

Hikâyede, Sima karakteri üzerinden sınıf ayrımının ve “modern insanın yalnızlığı ve yabancılaşma sürecine” (Kaygın, 2024: s. 385) gönderme yapıldığı düşünülebilir. Anlatıda, Sima’nın yalnızlığının ve düş kırıklıklarının yansıtılması da karakterin yabancılaşma sürecine yapılan bir gönderme olarak algılanabilir.

Hikâye sonunda Sima'nın yıllar sonraki hayatına dair bilgi verilmiş ve onun âşık olduğu erkekle evlendiği ama devrimin ilk zamanlarında eşinin araba kazasında öldüğü söylenmiştir: “*Sima Mahdavi'nin kendi seçtiği adama âşık olup evlendiğini ve çok mutlu olduğunu biliyorum, ta ki devrimin başlangıcında seçtiği adam bir araba kazasında ölene kadar*” (Terakkî, 1393 hş: s. 20). Sima'nın bu maddi gücünün ona sağladığı imkânların yanı sıra sevdiği kişiyle evlenmesiyle duygusal anlamda da yakaladığı mutluluk sona ermiştir.

Prenses Şehnaz

Hikâyede bahsedilen Prenses Şehnaz karakteri, İran tarihindeki gerçek bir şahsiyetten alınmıştır. Tahran'da dünyaya gelen Prenses Şehnaz, İran Şahı Muhammed Rıza Pehlevi'nin ilk eşi Prenses Fevziye'den olan tek çocuğudur ve İsviçre'de eğitim görmüştür (https://en.wikipedia.org/wiki/Shahnaz_Pahlavi).

İran prensesi olan Şehnaz'ın eğitim aldığı İsviçre'den döndüğü “*Prenses Şehnaz'ın İsviçre'den döndüğünü duymuşsunuzdur*” (Terakkî, 1393 hş: s. 15) ve hikâyenin geçtiği Tahran'ın iki önemli okulundan biri olan Enûşîrvân-i Dâdgâr lisesine ziyarette bulunacağı söylenmektedir. Prenses Şehnaz'la alakalı olarak on üç yaşında “*Prensesin on üç yaşından büyük olmadığını duyduk*” (Terakkî, 1393 hş: s. 16), minyon tipli bir kız olduğu “*Prenses minyon tiplidir*” (Terakkî, 1393 hş: s. 17), Fransızca bildiği “*Prenses, Fransızca bir cümle söylüyor*” (Terakkî, 1393 hş: s. 19) ve kısa çorabı, elbisesi, şapkası ve eldiveniyle Avrupalı bir görüntüye sahip olduğu anlatılmaktadır: “*Prenses minyon tiplidir. Kısa beyaz çoraplar giyiyor.... Elbisesi kısa ve eteği dizlerine kadar uzanıyor. Çok güzel ve temizdir. Küçük bir şapka ve beyaz eldiven takıyor*” (Terakkî, 1393 hş: s. 17).

İngilizce Öğretmeni

Hikâyede kendisinden İngilizce öğretmeni olarak bahsedilmekte ancak ismine ve herhangi bir fiziksel özelliğine değinilmemiştir. Genç bir bayan olan İngilizce öğretmeninin bazı ergen kız öğrencilerin derste ki tutum ve davranışlarına karşı tahammülsüz olduğu söylenmiştir: “*İngilizce dersimiz var. İngilizce öğretmeni genç ve sabırsız bir kadındır. Bizce tahammül edemiyor*” (Terakkî,

1393 hş: s. 11). Onun bu tutumunun meslekte yeni olmasından ve henüz tam manasıyla tecrübe kazanmamasından kaynaklandığı düşünülebilir.

Nurbahşi Bey

Bu karakter hakkında sadece bir yerde ondan Nurbahşi Bey olarak söz edilmiştir. Onun fizik öğretmeni olduğu ve köpeklerden korkmadığı hat-ta onları sevdiği ifade edilmiştir: “*Fizik öğretmeni Nurbahşi Bey, ne olduğunu görmek için sınıfının kapısını açıyor.... Nurbahşi Bey, köpeği okşuyor*” (Terakkî, 1393 hş: s. 14). Nurbahşi Bey’in sınıfa giren köpeği okşayarak sakinleştir-mesi onun hayvanları seven biri olduğunu da gösterir.

Fazlı Bey

Hikâyede Fazlı Bey hakkında ismi ve kimya öğretmeni olması yanında köpeklerden masanın üzerine çıkacak ve baygınlık geçirecek kadar korkma-sı dışında başka bilgi verilmemiştir: “*...Köpekten korkan kimya öğretmeni Faz-lı Bey’in sınıfı vardır. Küçük köpeği görünce çılgık atarak masanın üzerine atlıyor ve orada kalıyor. Köpek pantolonunu ısırtıyor ve bırakmıyor. Fazlı Bey kendinden geçi-yor*” (Terakkî, 1393 hş: s. 14). Fazlı Bey’in küçük bir köpeği görünce çılgık atıp masanın üzerine çıkması ciddi manada köpeklere dair bir fobisinin ol-duğuna işaret etmektedir.

El-Ağa

El-Ağa, Arapça öğretmenidir. Hakkında fazla bir bilgi bulunmamaktadır. Dış görünüş olarak kel olduğu, büyük numaralı bir gözlük kullandığı, pespa-ye giyimli yaşlı bir adam olduğu ve kulaklarının ağır işittiği anlaşılmaktadır: “*Arapça dersimiz var ve öğretmenimiz El-Ağa. Kel bir kafası var ve gözlüğünün camla-rı, şişe dibi gibi kalındır. Eski paltosundan üzgün bir koku yayılır, yaşlı insanların üz-gün kokusu. El-Ağa’nın kulakları ağır işitir. Duymaz*” (Terakkî, 1393 hş: s. 8).

Hikâyede sadece adı geçen haklarında herhangi bir bilgi verilmeyen Hüs-rev, yaşlı komşu kadın, Balasar Bey, Müfettiş bey ve beden eğitimi öğret-meni gibi karakterler de mevcuttur.

Sonuç

Golî Terakkî'nin "Banu Hanım" isimli hikâyesinde Enûşîrvân-i Dâdgâr adındaki kız lisesinin aşırı disiplinli ve sert müdiresi Banu Hanım'ın yaşamı anlatılmıştır. Hikâyede anlatılanlar ve Terakkî'nin hayatı arasında benzerliklerin olması bu öykünün otobiyografik özellikler taşıdığını göstermektedir. Ancak hikâyenin birebir yazarın gerçek yaşamını yansıtmadığı; kurgunun da işin içinde olduğu muhakkaktır. Yazarın çocukluk yıllarında Tahran'ın önemli ve seçkin okullarından olan Enûşîrvân-i Dâdgâr kız lisesinde okuduğu; Banu Hanım'ın da bir dönem bu okulun müdireliğini yaptığı bilinmektedir. Ayrıca bu okuldan mezun olan bazı öğrencilerin anılarında anlatılan Banu Hanım'ın fiziksel özellikleri; okulda öğrencilere karşı aşırı disiplinli tutumu ve sert mizacı, hikâyedeki karakterle büyük oranda örtüşmektedir. Hikâyenin anlatıcısı olan kız öğrenci de kuvvetli ihtimalle yazarın kendisidir.

Hikâyede geçen kahramanların karakterler analizlerine bakıldığında Banu Hanım'ın dıştan sağlam ve kırılmaz gibi görünen sert kabuğunun içinde güçsüz ve hassas bir kadın barındırdığı görülmektedir. Yazar, Banu Hanım karakterinin çalıştığı okuldaki otoritesi ve ihtişamına karşı aslında iç dünyasında ne denli yalnız ve zavallı olduğuna da dikkat çekmiştir.

Hikâyedeki diğer karakterlerin de görünen yüzleri ile iç dünyaları farklıdır. Nitekim oldukça hareketli ve kabına sığmayan Mina karakteri de aslında dinginlik ve huzur peşindedir. Hikâyenin sonunda o, bu arzusuna kısken ulaşmıştır. Lisenin asi ve kural tanımaz öğrencisi Sima'da umursamaz tavrı ve aşırıya kaçan hareketleriyle esasen dikkat çekmek ve anlaşılmak istemektedir. Okuldan sonra tek başına sokaklarda dolaşmayı sevmesi yalnızlığının ve mutsuzluğunun göstergesidir. Sima, sevdiği adamla evlenerek aradığı aşkı ve mutluluğu bulmuş olsa da, eşinin ölümüyle mutluluğu yarım kalmıştır. Hikâyenin anlatıcısı olan kız öğrencinin mezun olduğu liseyi ziyaret etmesi ve her sandviç yediğinde onu mutlu eden bu yıllara döndüğünü ifade etmesi geçmişe olan özlemini; mutlu ve huzurlu bir yer arayışı içinde olduğunu göstermektedir.

Kaynaklar

- Assman, J. (2022). *Kültürel Bellek* (Çev. Ayşe Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ergin, A ve Çinkır, Ş. (2005). “Eğitim Yönetiminde Kadınlar” *Eğitim Araştırmaları- Eurasian Journal of Educational Research*. (18), 83-96.
- Hâcibî, V. (2010). *Yâdhâ I*. Köln: BM.
- Halbwachs, M. (2023). *Kolektif Bellek* (Çev. Zuhâl Karagöz). İstanbul: Pinhan.
- Hurrem, M. Y. (1382 hş). “Paris Şehr-i Bûhâ-yi Nââşinâ”. içinde: *Golî Terakkî (Nakd ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde. s. 249-254. Tahran: Neşr-i Katre.
- İslâmî, M. (1382 hş). “Meyân-i Bî Nihâyet-i Gozeşte ve Bî Nihâyet-i Ferda”, *Golî Terakkî (Nakd ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde (s. 456-466). Tahran: Neşr-i Katre.
- İtihâdîyeh, M. (1402 hş). “Enûşîrvân-i Dadgâr ve Hâtere-i Bânû Hânım”. *Âzmâ*. (175), 31.
- Sâidî, A. ve Gencî, N. ve Kâsımî, F. (1392 hş.). “Mukayese-i Sâhtâr-i Bâzgeşt Zamanî der Român-i “Do Dünyâ” Nivîşte-i Golî Terakkî ve “Român-i Zâkiret el- Cesed” Nivîşte-i Ehlâm Müstegânemî. *Mecelle-i Mütâlaât-i Dâstânî*, (2), 92-109.
- Kaygın, Ş. (2022). *Bir Yazgar Kendi Portresini Çiziyor... Günter Grass'ın Vedası: Soğanı Soyarken*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Kaygın, Ş. (2024). “Çocuk Edebiyatında Yalnızlaşma ve Yabancılaşma Olgusu Bağlamında Karşıt Güç Olarak Duman Adamlar: Michael Ende “Momo.” *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması*. içinde. (373-387). (Editör: Berna Karagözoğlu). İstanbul: Atı Yayınları.
- Kotan, H. (2020). “Şerîfî'nin “Şehnâme Çevirisi”ndeki Deyim Yapılarında Söz Dizimsel Özellikler”. *Prof. Dr. Arni Göçütok -Armağan Kitap*. içinde (s. 391-422). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınevi.
- Kotan, H. (2022). “Değişbilimsel Bağlamda Dede Korkut Kitabı Gumbet Nüshası'nda Yer Alan Biçimbirimsel Yinelemeler”. *Anasay*. (20), 19-46.
- Özgüneş, R. E. ve Bozok, D. (2022). “Lezzetin Nostalgisi: Yiyecek ve Bellek İlişkisi Üzerine”. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, (10/4), 3213-3228.
- Sultânîyân, M. ve Haşimîyân, L. (1400 hş). “Berresî-yi Cinsiyyet ber Muhtevâ Der Âsâr-i “Golî Terakkî ber Pâye-i Nazariyye-i Lakoff”. *Pejuhebşhâ-yi Câmiaşenâsî-yi Muâsır*, (10/19), 71-88.
- Terakkî, G. (1393 hş.). *Fırsat-i Dobâre*, Tahran: İntişârât-i Nîlûfer.
- https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/08/040829_la-cy-taraghi-biography.

<https://cdn.sharghdaily.com/servev2/Gy5dqBzAEpr5/i1kub06DEUw,/12.pdf>.

https://en.wikipedia.org/wiki/Shahnaz_Pahlavi.

<https://www.ibna.ir › news/333593/> مکتوبات-تاریخی-زنانه

<https://ketabnews.com/fa/news/11828/> پیرامون-فرصت-دوباره-یاسر-نوروزی

<https://kitchentech.ir/news-and-articles/news/history-of-sandwich>.

<http://old.bookcity.org/detail/952/root/meetings> گلی ترقی، قصه گفتن و سحرانگیزی کلمات.

<https://zananemrooz.com/article/> زنان امروز | شخصیت های داستان های ما به دیدن می آیند.

FRANZ KAFKA’NIN “DÖNÜŞÜM” ROMANINDA AİLE İÇİ DİNAMİKLER: DUYGUSAL MANİPÜLASYON VE PSİKOLOJİK ŞİDDET



Şenay KAYĞIN*

Giriş

Franz Kafka’nın “Dönüşüm” (Die Verwandlung) adlı romanı Gregor Samsa karakterinin dev bir böceğe dönüşmesi üzerine durulmasının yanı sıra birçok metafor ve anlam taşıyan çok katmanlı bir yapıttır. “Dönüşüm” de aile içi dinamiklerde duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddetin ön plana çıktığı görülmektedir. Gregor Samsa’nın bir sabah uyandığında dev bir böceğe dönüşmesi sadece fiziksel bir değişimi ifade etmenin dışında onun aile içindeki konumunu ve değerini, bu konumun zamanla nasıl yabancılaşmaya dönüştüğünü de simgeler.

Kafka “Dönüşüm” de korkuyu ifade etmeye çalışmaktadır. Çünkü yazar yaşamı boyunca obsesif bir baba-oğul ilişkisinden muzdarip olmuştur. “Dönüşüm” romanındaki Gregor karakteri, bir evlat olarak babasından hak ettiği sevgi ve değeri alamamış ve bir yabancı gibi görmezden gelinmiş adeta ötekileştirilmiştir. Anlatıda bu durum, ‘öteki’ kavramının

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: senay.kaygin@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6190-2.

baba-oğul ilişkisinde kendini göstermesi biçiminde yansıtılmıştır (Yayla-
lı, 2022: s. 269). Fiziksel olarak zayıf bir yapıya sahip olan Kafka, kendi-
sini başarısız biri olarak kabul ederken, babasını ise güçlü ve kudretli bir
figür olarak algılar. 1919 yılında ise yazar, bu bağlamda babasına ilişkin
duygularını ve aralarındaki ilişkiyi dile getiren ancak hiçbir zaman gön-
dermediği uzun bir mektup kaleme alır. Mektup tam olarak basılmaz,
Kafka'nın yakın dostu Max Brod'un "Kafka Biyografisinde" yer alır. Mektup-
ta geçen pasajların birinde Kafka'nın Gregor Samsa'nın dönüşümünü
akıllara getiren kelimelerle babasını konuşturduğu (Kafka, 2016: s. 98-99)
ifadeler dikkat çekmektedir.

İdris Parry'e göre, "İnsan-Samsa'nın maneviyatı, böcek Samsa'da çırıl-
çıplak ortadadır. Hiçbir yerleşik kural onu ailenin yarattığı duygusal gerilim-
lerden koruyamaz. Maskesini söküp atmıştır, artık onu olduğu gibi kabul
etmek zorundadırlar. Annesi ve kız kardeşi bu imtihanı güç bela atlattılar
ama babası imtihana hiç girmez. Bir zamanlar satış temsilcisi olan oğluna
ailenin geçimi için bağımlı olan baba, şimdi aileyi geçindiren kişinin değiş-
mesiyle gençleşmiştir. Yeniden ailenin direği olmasıyla duygusal üstünlüğü
yeniden ele geçmiştir, böceğe dönüşen oğul ise kuruyup gidecektir" (Kaf-
ka, 2016: s. 99-100).

Romanda aile üyelerinin Gregor'un dönüşümü karşısındaki tutumları
üzerinden, duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddet gibi olgular göz-
ler önüne serilir. Olay örgüsünün ilerleyen bölümlerinde, böceğe dönü-
şen Gregor'un ailesinin, özellikle de anne ve babasının, ona gösterdiği
desteğin azalmaya başladığı görülür. Aslında en başta endişe ve şefkat be-
lirtileri gösteren aile, zaman içerisinde Gregor'u hem ekonomik hem de
duygusal bir yük olarak görmeye başlar. Kız kardeşi Grete'nin de başta
Gregor'a destek çıkıp onu koruma çabası gözlerden kaçmaz. Ancak onun
da bu çabası zamanla tamamen kaybolur. Grete, bir süre sonra onunla il-
gilenme yükünden adeta bıkmıştır ve özgürlüğüne kavuşma arzusuyla bö-
ceğe dönüşen Gregor'la ilgilenmeyi bırakır ve ondan uzaklaşır. Bu uzak-
laşma sonucunda kız kardeşin, Gregor için "ondan kurtulmaya çalışma-
lıyız" (Kafka, 2016: s. 87) şeklinde sarf ettiği sözler, yazarın aile bağları
ve bağlılık üzerine yapmış olduğu son derece önemli bir eleştiri olarak

görülebilir. Aslında yazarın bu eleştirel yaklaşımı hem Gregor’un yabancılaşmasını, ailesiyle olan bağlarını hem de kendi benlik algısını nasıl derinden etkilediğini de gösterir niteliktedir. Bu bağlamda söz konusu roman, sadece bir dönüşüm hikâyesi olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal eleştiri göndermesi olarak da okunabilmektedir. Kumaş pazarlamacısı Gregor Samsa’nın sabah böceğe dönüşmesiyle başlayan anlatıda, bu olayın yaşanmasının ardından değişen sosyal ilişkiler betimleyici bir şekilde ele alınmıştır.

Anlatıda geçen kahramanlar modern toplumun üyelerini temsil ederken başkisi Gregor Samsa, sanayi toplumunun yalnız ve çaresiz bir üyesi olarak çıkar okurun karşısına. Kafka, sanayileşmenin hız kazandığı bir dönemde, Prag’da doğmuş ve bu dönemin toplumsal değişimlerine tanıklık etmiştir. Yaşadığı yıllarda toplumsal yapı hızla dönüşmüş, geleneksel toplum ilişkilerinden modern toplum ilişkilerine geçiş başlamıştır. Bu dönüşüm, beraberinde ciddi toplumsal sorunları da getirmiştir (Altıparmak ve Durakoğlu, 2016: s. 172-173). Dolayısıyla sanayileşmenin etkisiyle toplumun hızla dönüşmesi, bireylerin içsel çatışmalarını ve aile içindeki ilişkilerindeki değişimi derinden etkilemiştir. Bu da Gregor Samsa’nın ailesiyle olan ilişkilerinde belirgin bir şekilde görülmektedir.

Bu çalışmada “Dönüşüm” romanı aile içi dinamiklerde duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddet açısından ele alınırken ayrıca aile bireylerinin zamanla değişim ve dönüşümleri onların Gregor’a karşı davranış ve yaklaşım biçimleri temelinde irdelenmeye çalışılmıştır.

“Dönüşüm” Romanında Aile İçindeki Duygusal Manipülasyon

Manipülasyon, bir kişinin başka birini etkileyerek onun düşünce veya davranışlarını değiştirmesine dayanan bir toplumsal etki biçimidir ve bu etki, farklı amaçlarla çeşitlenebilmektedir. Farklı türleri olan manipülasyon etkileri çeşitli amaçlarla uygulanabilir ve farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Ebeveyn-çocuk ilişkilerinde de kişi üzerinde herhangi bir baskı oluşturulmadan, yalnızca tercihlerine saygı göstererek yapılan manipülasyon, bazen

yapıcı ve olumlu sonuçlar verebilir. Ancak günümüzde manipülasyon çoğunlukla daha olumsuz ve zararlı bir biçimde kendini göstermektedir. Bu tür manipülasyon, bireyler ve toplumlar üzerinde ciddi tehditler oluşturmada ve toplumsal düzeyde büyük olumsuz etkiler yaratabilmektedir (Sirbu, 2019: s. 204). Olumsuz manipülasyon, bir kişinin iradesinin zayıflatılması ve kısıtlanması sürecidir. Bu tür bir manipülasyon, kişinin kendi çıkarları doğrultusunda gizli bir şekilde hareket etmesine neden olur. Karşıdaki kişinin zayıf noktaları gözlemlendiğinde, bu birey açıkça ya da dolaylı bir şekilde agresif tavırlar sergileyebilir. Özellikle ikili ilişkilerde sıkça görülen duygusal manipülasyon ise, psikolojik baskının en tehlikeli şekillerinden biri olarak kabul edilir. Çoğu zaman dışarıdan fark edilmesi zor olan bir güç dinamiği yaratır (Clemptner, 2017: s. 4). Toplumsal yapıdaki en temel birim olarak kabul edilen ailede, geleneksel çiftlerin ilişkileri incelendiğinde, güç ve iktidar dengelerinin belirleyici rol oynadığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, iktidar alanını genişleten tarafın karşısındaki kişi, kendi etki alanını koruyabilmek veya genişletebilmek için manipülasyona başvurmaktadır (Chapaux ve Couderc, 2020: s. 48).

Kafka'nın "Dönüşüm" adlı romanı, modern bireyin içsel yabancılaşmasını ve toplumsal baskılarla mücadelesini derinlemesine işleyerek edebiyat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Bu yapıtta bireyin kendisini ve çevresini algılayışındaki değişimler etkili bir şekilde ortaya konulmaktadır. Modern çağın ve aşırı bürokrasinin etkisi altında bireyde ortaya çıkan yabancılaşma, Kafka'nın yapıtlarında oldukça belirgin bir şekilde dile getirilmiştir. Özellikle, bireyin kendine yabancılaşma süreci, yazarın kullandığı güçlü metaforlarla derinlemesine işlenmiştir. Bu yabancılaşma temasının en dikkat çekici örneklerinden biri ise "Dönüşüm" romanıdır. Yazar, bu yapıtında bireyin içsel ve toplumsal yabancılaşma sürecini farklı metaforlar aracılığıyla ustaca ortaya koymuştur (Çiftçi, 2019: s. 185).

"Dönüşüm"; duygusal manipülasyonun, bireyin aile içindeki ilişkilerinde nasıl etkileyici bir rol oynayabileceğinin de anlatıldığı bir yapıttır. Bu nedenle romanda geçen annenin, oğlunun böceğe dönüşmesini ve yaşadığı travmayı kabul etme biçimi, toplumsal ve ailevi dinamikler açısından duygusal manipülasyonun bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Baba figürü, oğluna karşı sert ve acımasız bir tavır takınırken anne; kuş-kulu, kararsız ve yaşananları anlamlandırmaya çalışır. Anne başta oğlunun bu dönüşümünden korkar ama aynı zamanda onu korumak isteyen bir ruh hali içerisinde. Babanın ve kız kardeşin manipülatif davranışlarının yanı sıra annenin de zamanla böceğe dönüşen oğlundan uzaklaştığı görülür.

Romanda, Gregor'un dönüşüm hikayesi aracılığıyla aile bireylerinin duygusal manipülasyonla nasıl yalnızlaştırıldıkları ve değersizleştirildiklerine vurgu yapılır. Bu durum anne-kız arasında geçen diyaloglarda açıkça görülebilmektedir. Gregor'un odasındaki eşyaların boşaltılması konusunda kızın annesini etkilemesiyle, annenin böceğe dönüşen oğlu ile arasına mesafe koyması örneğinde olduğu gibi, annenin duygusal manipülasyona uğrayarak, kızının ona dayattığı yanıltıcı eylemler, sözler ve bilinçaltı ile bilinçli davranışlar nedeniyle düşünce ve davranışlarının etkilendiği söylenebilir. Çünkü annenin başta Gregor için hâlâ yapılabilecek bir şeylerin olduğunu söylemesi ve onun iyileşebileceğini ümit etmesine karşı kız kardeşin tamamen tersini düşünmesi olayı annenin etki altında olduğunu gösterir:

“Hem, mobilyaları kaldırarak, iyileşmeye dönük bütün ümitleri terk ettiğimizi ve onu kendi haline bıraktığımızı göstermiş olmadık mı? Ben, en iyisinin odayı tam eski vaziyetinde tutmak olduğuna inanıyorum, böylece Gregor bize geri dönerse her şeyi bıraktığı gibi bulur ve arada geçen zamanı daha kolay unutmaz.” [...] Lakin kız kardeş maalesef başka kanaatteydi; Gregor'un meseleleri müzakere edilirken ebeveynle bilirkişi olarak konuşmaya alışmıştı, gerçi tamamen haksız da değildi bunda, şimdi de annenin tavsiyesi, kız kardeşin başta düşündüğü gibi sadece sandığı ve yazı masasını kaldırmak yerine vazgeçilmez olan kanepe hariç bütün mobilyaları kaldırmakta ısrar etmesi için yeter sebep oldu. (Kafka, 2016: s. 66-67)

Annenin hem kızı hem de eşi tarafından etki altına alınması, ailenin içindeki güç dinamiklerini ve bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini ortaya koyar. Annenin Gregor'la ilgilenme isteği, aslında onun tamamen annelik içgüdüsünün bir yansıması olarak düşünülse de onun bu çabaları baba ve kız kardeş tarafından sürekli engellenir:

“Defolup gitmeli,” diye bağırdı kız kardeş, “tek yolu bu, baba. Bunun Gregor olduğu fıkırdan kurtulmaya bakmalısın. Buna o kadar zaman inanmış olmanızdır bizim asıl talihsizliğimiz. Nasıl Gregor olabilir ki, şu? Eğer Gregor olsaydı, çoktan insanların böyle bir hayvanla bir arada yaşamasının mümkün olmadığını idrak etmiş, gönüllü olarak çekip gitmiş olurdu. O zaman bir kardeşim olmazdı artık, fakat yaşamaya devam edebilir ve hatırasına saygıda kusur etmezdik. Şimdiyse bu hayvan bizi takip ediyor, kiracıları püskürtüyor, belli ki niyeti tüm evi ele geçirmek ve bizi sokakta yatacak hale getirmek. (Kafka, 2016: s. 87-88)

Yazarlar, yapıtlarını kaleme alırken içsel dünyalarında kopan fırtınalara, susturulmalara, özellikle çocukluklarında yaşadıkları baskılara ve çoğu zaman kendilerine bile itiraf edemedikleri duygularına karşı daha az ürkek ve çekingen davranırlar. Buna göre yazar yazma aşamasında kendini keşfeder. Duygularını cesaretlendirir ve en önemlisi, bu süreçte kendi düşünceleriyle baş başa kalır, böylece dış dünya ile iletişime geçmeye başlar (Akyıldız Ercan, 2014: s. 64). “Dönüşüm”, yazma sürecinde yazarın, özellikle çocukluk dönemi ve içsel baskılarıyla yüzleşmesinin bir ürünü olarak görülebilir. Kafka, yaşamındaki zorlukları, yalnızlıkları, yabancılaşmayı ve özellikle babasıyla olan karmaşık ilişkileri gibi konuları yapıtlarında derinlemesine işler. Söz konusu roman bu bağlamda adeta Kafka’nın çocukluğunun ve gençliğinin otobiyografik bir yansımasıdır. Çevresinden dışlanmış yazar, aile baskıları ve kişisel çıkmazlarla ilgili hissettiklerini yapıtlarına aktarmaktadır. “Dönüşüm” de Gregor’un yaşadığı yabancılaşma, yazarın kendisinin de yaşamış olduğu yalnızlık, babasına karşı duyduğu korku ve içsel çatışmaların yansıması olarak değerlendirilebilir. Yazarların yaşam deneyimleri, onların varoluşsal kaygılarını ve yaşamlarının anlamı ile değerlerini sorgulamaya itmiştir (Genç, 2024: s. 262). Kafka’nın yaşamışlıklarını yansıtmaya biçimi, kendi içsel fırtınalarının dışı vurumu, bir anlamda kendi varoluşsal çelişkileriyle yüzleşmesi sayılabilir. Yazarın, varoluş arayışının bir yansıması olarak da görülebilecek olan “Dönüşüm” romanı, yazarın kendisinin varoluşçu bir düşünce dünyasına sahip olduğunu gösteren önemli bir özellik olarak değerlendirilebilir (Şahin Yılmaz, 2022: s. 149). Kafka’nın, kendi yaşamındaki aile içi baskılardan etkilenerek kaleme aldığı düşünülen bu romanda olay örgüsü aile üyelerinin Gregor’a karşı olan olumsuz tutumlarıyla

tuhaf bir duruma bürünür. Aile ilişkilerindeki bu gerginlik hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki yabancılaşmayı ve yalnızlaşmayı da tetikler. Yazarın, yaşam öyküsü incelendiğinde, “Dönüşüm” ün Kafka’nın otobiyografisiyle paralellikler içerdiği dikkat çeker. “Dönüşüm” Kafka’nın hiç kuşkusuz kendi kendini anlattığı son derece “iddialı bir anlatım” olarak görülür (Wagenbach, 1997: s. 117). Kafka’nın romanda sunmaya çalıştığı baba figürü, aynı zamanda gerçek yaşamında çatışma içinde olduğu babasına olan benzerliği açısından bir gönderme içerir.

Romanda babanın özellikle bir otorite figürü olarak, anneye yönelik de bir baskı uyguladığı görülmektedir. Babanın kızıyla birlikte anneyi güç kullanarak alıkoymaları, babanın otoriter yaklaşımını ve oğlula ilgili kararlar üzerinde kontrol sağlama isteğini hissettirir. Bu durum babanın annenin özgürlüğünü zor kullanarak kısıtladığını, aile içindeki güç dengesizliğini ve babanın baskıcı tutumu yansıttığını göstermektedir. Kız kardeşi ise Gregor’a yaklaşma konusundaki kararsızlıkla birlikte, annenin oğluna doğrudan ilgi ve özen gösterecek şekilde davranmasını engellemeye çalışır. Anne sadece kız tarafından değil eşi tarafından da benzer bir şekilde etki altına alınır:

“Fakat baba ve kız kardeş onu önce akılcı gerekçelerle bundan alıkoydular, Gregor bu gerekçeleri dikkatle dinledi ve tamamen hak verdi. Sonraysa anneyi güç kullanarak alıkoymaları gerekti, arkasından “Bırakın beni Gregor’a gideyim, talihsiz oğlum o benim! Onun yanına gitmeliyim, anlamıyor musunuz?” diye bağırdığında, Gregor, anne içeri gelse belki de iyi olacağını düşündü, her gün değil elbette ama belki haftada bir; anne her şeyi kız kardeşten daha iyi anlardı, kız ne kadar cesur olsa da çocuktu neticede, belki de aslına bakılırsa çocukça kayıtsızlığından ötürü böyle zor bir ödevi üstlenmişti.” (Kafka, 2016: s. 64)

Gregor’un ailesi, dönüşümden sonra başlarda kendilerini ona bakmak zorunda hissederken zamanla bu sorumluluktan kurtulmaya çalışarak ondan uzaklaşmaya ve onu dışlamaya başlarlar. Aile, Gregor’un işlevsiz bir hale gelmesiyle onun varlığını anlamsız görmeye başlar. Bu da Gregor’un birey olarak değerinin, ailesine olan faydası ile ölçüldüğü bir duygusal manipölasyon örneği olarak değerlendirilebilir:

“Kız kardeş, “Sevgili anne, baba,” dedi, bir girizgâh yapmak için elini masaya koydu, “böyle devam edemez. Belki siz göremiyorsanız, ben görüyorum bunu. Bu canavarın önünde kardeşimin adını telaffuz etmek istemiyorum, şu kadarını söylüyorum onun için: Ondan kurtulmaya çalışmalıyız. Ona bakmak ve müsamaha göstermek için insanın elinden gelen her şeyi yaptık, kimsenin bize en ufak bir ithamda bulunabileceğini sanmıyorum.” Baba, “Binlerce kere haklı,” dedi kendi kendine. Hala rahat nefes alamayan anne, gözlerinde meczupça bir ifadeyle, ağzına tuttuğu elinin içine boğuk boğuk öksürmeye başladı.” (Kafka, 2016: s. 86-87)

Ayrıca alıntıda, kız kardeş Grete’nin Gregor’u dışlaması ve ondan kurtulma fikrini dile getirmesinden, ailecek Gregor’u artık bir insan, bir birey olarak kabul etmedikleri anlaşılmaktadır. Grete, ondan “canavar” olarak söz etmekte ve bu söylemiyle Gregor’un bir insan olarak değerini yitirdiğini savunmaktadır. Bu noktada, onun bu düşünceleri, Gregor’un bir aile bireyi olarak kabul edilmediğini ve artık ailesi için bir anlam taşımadığını göstermektedir. Aile, Gregor’un onlar için maddi sorumluluklarını yerine getiremiyor olmasını da sorgulamaya başlar. Aynı şekilde Gregor’un böceğe dönüşmesinden sonraki varlığı ailesi tarafından bir yük olarak görülür. Grete’nin sözlerinden aslında Gregor’un insani özelliklerinden çok, artık onlara maddi açıdan katkı sağlayamıyor olması üzerinden bir hesaplama gibi görünmektedir. Kız kardeşin ona bakmak için ellerinden gelen her şeyi yapmış olduklarını ifade etmesi de bir noktada, ailenin kendi vicdanlarını rahatlatmaya çalıştığını ve artık bu fedakârlığı yapamayacaklarını belirtmeye çalıştıklarını ortaya koymaktadır. Babanın kızını onaylaması, Grete’nin yaklaşımına olan desteğini gösterir. Annenin tepkisi ise, bu duygu karmaşasının bir diğer yansımasıdır. Çünkü hem fiziksel hem de psikolojik olarak zor durumda olan anne, çaresizlik ve karmaşık duygular içerisinde.

Roman boyunca babanın da Gregor üzerindeki hem fiziksel hem de duygusal şiddetinin etkileri yoğun bir şekilde yansıtılmaktadır. Baba karakteri, böceğe dönüşmüş olan Gregor’un fiziksel ve psikolojik sınırlarını aşan bir güç kullanarak, oğluna karşı derin bir nefreti ve tahammülsüzlüğü ortaya koymaktadır. Gregor’un kapıdan geçiş çabası, babanın ona karşı duyduğu öfkenin ve kontrol arzusunun bir yansıması gibidir. Baba, Gregor’un

fiziksel engellerini aşmasına olanak tanımadan, onun kapıdan geçişini daha da zorlaştırır. Babanın buradaki hem duygusal hem de fiziksel şiddet içeren tavrından Gregor'un sadece bedensel değil, duygusal ve ruhsal olarak da ezildiği anlaşılmaktadır:

“En nihayet başarıyla kafasını kapı aralığından soktuğunda, gövdesinin oradan öyle kolayca geçemeyecek kadar enli olduğu çıktı ortaya. Baba tabii o sırada ruh haliyle, mesela diğer kapı kanadını Gregor'un geçmesine yetecek kadar açmayı akıl etmekten çok uzaktı. Onun fikr-i sabiti, Gregor'un olabildiği kadar çabuk odasına girmek zorunda olmasıydı sadece. Gregor'un doğrulanabilmek ve belki de o şekilde kapıdan geçmek için ihtiyaç duyacağı zahmetli hazırlıklara da asla izin vermezdi zaten. Bilakis, sanki ortada hiçbir engel yokmuşçasına, iyice gürültü yaparak Gregor'u ileri itirdi; Gregor'un arkasında çınlayan ses, sanki tek bir babadan çıkıyor gibi gelmiyordu; artık şakası kalmamıştı, Gregor kapıya yüklendi- ne olacaksa olsun.” (Kafka, 2016: s. 50-51)

Babanın Gregor üzerindeki söz konusu fiziksel ve psikolojik şiddeti ve bu şiddetin etkileri azalmak yerine romanın geneline yayılmış durumdadır ve bu durum romanda sürekli bir baskı unsuru olarak varlığını sürdürmektedir. Aynı şekilde babanın oğlunu sadece bir engel olarak görüp ona karşı aşırı bir öfke beslediği birçok kesitte babanın şiddetinin doruk noktasına işaret edilmektedir:

“Gövdesinin bir yanı yukarı kalktı, kapı aralığında yamuk duruyordu, bir kanadı tamamen berelenmiş, beyaz kapının üzerinde iğrenç lekeler kalmıştı, birazdan oraya sıkıştı, yalnız başına kıpırdaması mümkün değildi, bir yanında bacacıkları havaya dikilmiş titreşiyordu, öteki yanındakiler acıyla yere yapışmıştı- derken baba sahiden kurtarıcı bir darbe indirdi arkadan kuvvetle, Gregor kanlar içinde odasının ortasına kadar uçtu. Kapı bastonla itilerek kapatıldı, sonra nihayet ses seda kesildi.” (Kafka, 2016: s. 51)

Yukarıdaki alıntıda geçen sahne, babanın Gregor'a yönelik olan şiddetinin en açık şekilde betimlendiği anlardan biridir. Babası, ona adeta bir yükten kurtulmaya çalışır gibi davranmaktadır. Babanın kuvvetle indirdiği darbe Gregor'un kanlar içinde odasının ortasına kadar uçmasına neden olur. Bu şiddet dolu eylemler babanın Gregor'dan ne kadar nefret

ettiğini ve onu tamamen dışladığını gösterir. Bu şiddet sadece Gregor'un bedensel acısını değil, aynı zamanda ruhsal çöküşünü de tetikler. Babasının 'kurtarıcı son darbeyi vurması', son derece ironik bir ifadedir ve bununla Gregor'un artık tamamen yalnız ve korunmasız olduğu anlatılmaya çalışılmaktadır.

Gregor'un daha önce, ailesine sağladığı maddi destek ve ailenin ona duydukları takdirin yerini, dönüşümünden sonra babanın onu şiddetle reddetmesi ve yok sayması alır. Babasının bu tutumu, Kafka'nın toplumdaki bireylerin değerinin dış görünüşleri ve üretkenlikleri tarafından belirlendiği bir dünyayı eleştirdiğini ifade eder. Gregor'un böceğe dönüştükten sonra babasının ona uyguladığı baskı ve sert tutum, bir kişinin değerinin yalnızca toplumdaki ekonomik işleviyle ölçüldüğü, bir toplumun eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Bu şiddet, Gregor'un yalnızca bedeninde değil, ruhunda da derin izler bırakır ve onun sonunu hazırlayan unsurlardan biri olur.

Romanda, endüstriyel toplumun bireyi içine hapseden yapısının, kişiyi yaşadığı dünyadan yabancılaştırması konusu da ele alınmaktadır. Birey, hayatında anlam yüklediği her şeyin zamanla değerini kaybettiğini ve sonunda sadece soyut bir varoluşa indirgendikçe, yaşadığı dünyanın gerçekliğinden giderek daha fazla uzaklaşmaktadır. Yapıtın merkezinde, bu yapay ve yüzeysel varoluş biçiminin, bireyin içsel dünyasında nasıl bir yabancılaşmaya yol açtığı ve bunun birey üzerindeki etkilerinin eleştirisine yer verilmektedir. Gregor karakteri, dönüşümünden sonra bu mekanik düzenin içinde kaybolmuş ve sosyal ilişkilerden yoksun bir hayat sürmektedir. Aynı zamanda, meta fetişizmi ve ekonomik sömürü ile yüzleşirken, aile içindeki rolü ve ilişkileri üzerinden de bir hesaplaşma yaşamaktadır. (Tükel, 2012: s. 43-44). Bu unsurlar, karakterin varoluşsal çelişkilerinin ve yazarın toplumsal eleştirisinin temel taşlarını da oluşturur.

Gregor'un dönüşümünden sonra anne, baba ve kız kardeşin ona karşı duyduğu tiksintinin nedeni başlangıçta sadece onun fiziksel değişimi gibi görünse de bu yaşananlar aslında psikolojik bir dışlama sürecine de işaret eder. Aile üyelerinin duygusal manipülasyonu ve psikolojik şiddeti Gregor'u sadece bir böcek olarak görmelerini değil, adeta artık ondan kurtulmaları

gereken bir fazlalık haline geldiği duygusuna kapılmalarına da neden olur. Böylece bu dönüşümün aile içindeki psikolojik ve duygusal ilişkileri de etkilediği görülmektedir. Artık aynı evin içerisinde onu görmeyi bile tahammül edemezler:

“Anneyle kız kardeş babayı yatağına taşıdıktan sonra geri dönüp de işlerini öylece bırakarak birbirlerine yanaşıp yanak yanağa oturduklarında; sonra anne, Gregor’un odasını işaret ederek, “Şu kapıyı kapat Grete”, dediğinde ve Gregor yeniden karanlıkta kaldığında, o esnada yan tarafta kadınlar gözyaşlarını siler yahut gözyaşı dökmeden masaya bakakalmış otururken, Gregor’un sırtındaki yara tazeymiş gibi yeniden başlıyordu ağrımaya.” (Kafka, 2016: s. 78)

Yukarıdaki alıntı, Samsa ailesinin içindeki duygusal manipölasyonu ve baskıyı anlamak açısından oldukça açıklayıcı örneklerden biridir. Anneyle kız kardeşin birbirlerine yaklaşp yanak yanağa oturup bir arada olmalarıyla oluşan yakınlıkları aralarındaki duygusal bağlılığa dair bir gönderme olarak algılanabilir. Onların bu samimiyetleri ve yakınlıkları, Gregor’un yalnızlık ve dışlanmışlık duygusunu derinleştirmektedir. Ayrıca Anne ve kız kardeşin davranışları Gregor’a karşı olan mesafelerini de belirginleştirmektedir. Bu durum, Gregor’u hem fiziksel hem de duygusal açıdan izole eder, aile üyelerinin birbirlerine olan bağlılıkları ve buna karşı Gregor’u dışlamaları da onun yalnızlığını daha da artırmaktadır. Ayrıca annenin, Gregor’un odasını işaret ederek Grete’ye kapısını kapatmasını söylemesi, Gregor’un tamamen dışlanıp yalnız bırakıldığını gösterir. Gregor’un yüzüne kapatılan kapı, sadece fiziksel olarak onlardan uzaklaşmasını değil, aynı zamanda duygusal bir ayrılığı ve soyutlamayı da simgeler. Gregor’un ‘karanlıkta kalması’, onu duygusal olarak dışlanmış ve terkedilmiş hissettirirken, aile üyelerinin ona karşı sergilediği soğuk tavır, onu içsel bir boşluğa sürüklemektedir. Gregor’un bedensel acısı ise, onun söz konusu duygusal soyutlanmasının ve yalnızlığının bir yansıması olarak görülebilir. Aile üyelerinin ona duyduğu ya da hissettirdiği uzaklık, Gregor’un fiziksel acısını daha da şiddetlendirmektedir. Çünkü Gregor’un bu noktada sırtındaki yara sanki tazeymiş gibi yeniden ağrımaya başlamaktadır. Bu durum Gregor’un fiziksel acısı gibi duygusal acısının da yeniden tekrarlandığını gösterir.

Duygusal bağlamda yaralanan Gregor'un gerçek benliği de yok olmaya başlar. Ondaki bu değişim aidiyetlik duygusunu ve mekân anlayışını da etkiler. Odasının boşaltılmaya başlanmasından sonra büründüğü ruh hali nedeniyle, "artık hemen hiçbir şey yemiyordu. Sadece hazırlanmış yemeğin yanından tesadüfen geçtiğinde oyun yapar gibi bir ısırik alıyor, o lokmayı ağzında saatlerce tutuyor, çok defa da yine tükürüp atıyordu," (Kafka, 2016: s. 81). Bu davranış, onun gerçek benliğinden kopuşunu ve sosyal çevresine olan yabancılaşmasını ortaya koyar. Gregor'un, fiziksel ve ruhsal değişimi yalnızca varoluşunu değil, aynı zamanda ait olduğu toplumsal ve mekânsal düzenini de altüst etmiştir. Böceğe dönüşmesinin ardından kendisini rahat hissettiği odasından yani mekânından çıkarılmaya çalışılması onun aidiyet duygusunu zedelerken aynı zamanda ruh halindeki değişim, yaşamın anlamını da değişime uğratar. "Gerçek benlikleri yok olan kişiler, zamanla sahte bir benliğe bürünürler. Bu durum da onların başka bir insan olarak yaşamasına neden olur. Değişen kimlikler, doğal olarak mekân anlayışını da değiştirir ve bu şekilde kişilerin kendilerine ait özel anlar yaratma isteği doğar," (Şahin Yılmaz, 2018: s. 42). Gregor'un yaşamındaki bu mekân değişikliği, aynı zamanda benlik değişimine de işaret eder. Ailesiyle olan ilişkisi, sahip olduğu işlevsel ve sosyal rolünü kaybetmesiyle tamamen sona erer. Gregor, deneyimlerinin sonunda içinde bulunduğu dünyaya ve mekâna ait olmadığını hisseder. Burada heterotopik bir mekânın anlam kazandığını söyleyebiliriz. Heterotopik mekân, somut bir mekândan başka bir mekâna geçişi ifade etse de Gregor'un durumunda bu geçiş, onun kimlik ve ruh hali üzerinden şekillenir. Gregor'un, mekânın boşaltılması, onun sosyal aidiyetini kaybettiğini, bir zamanlar içinde yaşadığı dünya ile artık ilişki kuramadığını düşündürür. Bu, bir tür yer değiştirme ya da anlam kaymasıdır; çünkü heterotopyalar, mekânların ve anlamların sürekli bir biçimde çakıştığı, farklı anlamlarla yüklendiği alanlardır. Gregor'un bu süreçte yaşadığı yalnızlık ve yabancılaşma, onun iç dünyasında bir heterotopik mekân yaratır ve farklı zamanlar ve mekânlar birbirine karışır. Heterotopya, somut bir mekândan diğerine geçişi ifade etmekle birlikte, bu geçiş bazen bir kimlikten diğerine veya farklı bir ruh haline geçiş şeklinde de olabilir. Bu nedenle, heterotopya içinde kimlikler, bir sonuç olarak ortaya çıkar ve şekillenir (Şahin Yılmaz, 2018: s. 49).

Gregor'un dönüşümünden sonra ailesinin ona karşı davranışlarında gözlemlenen duygusal anlamdaki soğukluk ve uzaklaşma, aile içi manipülasyon ve duygusal ihmal olarak algılanabilir. Bu bağlamda anlatıda, aile bireylerinin farklılaşmaları ve bu farklılaşmalarına yönelik eleştirel bir tutum sergi-lendiği fark edilmektedir. Romanda, Gregor Samsa'nın dev bir böceğe dönüşmesi, fiziksel bir değişimin yanı sıra aile içi ilişkilerdeki ortaya çıkan duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddetin yansıması olarak da görülebilir. Gregor, ailesi tarafından yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda duygusal olarak da dışlanır ve böylece ruhsal olarak da bir yabancılaşma, çöküş, adeta bir ölüm yaşamaya başlar.

“Dönüşüm” de ortaya konulan bu yabancılaşma ile aile içi baskı ve manipülasyonun, bireylerin psikolojisi üzerinde bıraktığı yıkıcı etkilerin vurgulanması açısından da dikkat çekmektedir. Romanda bu durum özellikle Gregor'un aile ilişkileri göz önüne alındığında baba ile oğul arasındaki iktidar savaşında somutlaşmaktadır. Baba, oğlunu içinde bulunduğu çıkmazdan kurtarmak için olumlu anlamda bir adım atmazken, annenin oğlunun canının bağışlanması için tüm yalvarmaları sonuçsuz kalır, çünkü babanın attığı elmaların açtığı yaralar Gregor'un ölüme sürüklenirken fiziksel yetilerini kaybetmesine neden olur:

“Son anda odasının kapısının hızla açıldığını ve haykıran kız kardeşin önünde annenin içeri seğirttiğini gördü, annesi yalnız gömlekeydi, kız kardeş baygın halinde nefes alabilmesi için üstünü çıkartmıştı onun, sonra annenin babaya doğru koştuğunu gördü, eteği sıyrılmış, her adımında aşağı düşüyordu, eteğinin üzerinden tökezleyerek babaya sokulduğunu ve onu kucaklayarak, onla tamamen sarmaş dolaş- ama bu arada artık Gregor'un görme melekesi iflas etmekteydi- ellerini babanın ensesinde kavuşturmuş, Gregor'un canını bağışlaması için yalvardığını gördü.” (Kafka, 2016: s. 72-73)

Aile içindeki giderek olumsuzlaşan ilişkiler ve iletişim şekli güç dengesi- nin ve duygusal bağların zayıflamasına da neden olur. Bu dinamikler, aile- nin genel olarak iletişimini ve aile üyelerinin duygusal bağlarını, rollerini ve sorumluluklarını içerir. Başta aile üyeleri arasındaki samimi ve sağlıklı ileti- şim, Gregor böceğe dönüştükten sonra şekil değiştirir. Sağlıklı iletişim

duygusal bağları güçlendirirken aile içerisinde oluşan iletişim eksikliği ya da yanlış anlamalar bağları zayıflatmıştır.

“Dönüşüm” Romanında Psikolojik Şiddet İzleri

Aile içi şiddet, aile bireylerinden birinin diğerine fiziksel yönden zarar vermesi ya da duygusal olarak küçümseme ya da ihmal etme gibi davranışlar sergileyerek yaşamını tehdit edebilecek sonuçlara yol açmasıyla oluşan toplumsal bir olaydır (Yıldırım, 1998: 26).

“Dönüşüm” romanında, Gregor’un fiziksel dönüşümünün yanı sıra psikolojik olarak nasıl yabancılaştığı ve bu yabancılaşmanın çevresindeki insanlar tarafından nasıl bir şiddete dönüştüğüne de dikkat çekilmektedir. Romanda, geçirdiği dönüşüm sonrasında fiziksel şiddete maruz kalan Gregor, çevresindeki hemen herkesten psikolojik şiddet de görür. Franz Kafka, “Dönüşüm” romanının anlatımında simge ve sembollere yer verirken şiddet nesnesi olarak elmayı kullanır. Ailesinin geçimini sağlamakla sorumlu olan Gregor Samsa, bu sorumluluğun yüküyle ezilirken böceğe dönüşmesinin ardından daha da büyük bir ezilme yaşar ve babasının ona uyguladığı şiddet sonucunda tamamen yok olmaya başlar. Başta bastonla böceğe dönüşen oğlu Gregor’a vuran baba, daha sonrasında bu şiddetini Gregor’un sırtına attığı elmaları fırlatarak sürdürür. Elmaların sırtına isabet etmesiyle açılan ölümcül yara, Gregor’un hem dışlanmışlık duygusunu pekiştirir hem de babasıyla arasındaki yabancılaşmayı daha da artırır. Tıpkı yasak elma yüzünden Âdem ile Havva’nın Tanrı’nın cennetinden kovulması gibi, söz konusu olayda da Gregor’un, kanun koyucu olan babasının cennetinden kovulmuş olduğu (Akyıldız Ercan, 2017: s. 1045-146) yönünde bir benzetme yapılır:

“Öylece sendeleyip durur, tüm kuvvetini koşu için toplamak üzere gözzlerini bile açmazken; sersemliğinden koşmaktan başka bir kurtuluş çaresi düşünemezken; gerçi bu odada ince oymalı mobilyaların sivri uç ve çentiklerinin teşkil ettiği manialar olsa da duvarların ona açık olduğunu neredeyse unutmuşken -bir anda, hafifçe fırlatılmış bir şey uçup geldi, hemen yanı başına yere düştü ve yuvarlandı. Bir elmaydı bu; hemen arkasından ikincisi uçup geldi; Gregor dehşet içinde durakaldı; koşmaya devam

etmek faydasızdı, baba onu bombalamaya karar vermişti. Büfenin üstündeki meyve kâsesinden ceplerini doldurmuş, fazla nişan da almadan fırlatıyordu şimdi elmaları ardı ardına. Küçük kırmızı elmalar elektriklenmiş gibi yerde yuvarlanıyor, birbirlerine çarpıyorlardı.” (Kafka, 2016: s. 72)

Gregor’un ailesi tarafından dışlanarak şiddet görüp ve sonunda ölüme terk edilmesi sürecinde özellikle babanın Gregor’a karşı tutumu, metinde öne çıkan trajik bir durumdur. Buradaki ‘elma’ sembolü, babanın Gregor’a karşı duyduğu öfkenin ve onu cezalandırma eyleminin bir aracı olarak kullanılmıştır. Babasının Gregor’a elma fırlatarak uyguladığı fiziksel şiddetin yol açtığı ölümcül yara, onun bütün duyularını da adeta felç eder:

“Yavaşça fırlatılmış bir Elma Gregor’un sırtını sıyrıp geçti, zarar vermeden kayıp düştü. Hemen onun peşinden uçarak gelen bir tanesi ise bas-bayağı Gregor’un sırtına saplandı; Gregor kendini sürümeyi devam etmek istedi, onu şaşırtan inanılmaz ağrı yer değiştirmeye geçecekti sanki; ne var ki kendisini olduğu yere çivilenmiş gibi hissediyordu, tüm duyuları felç olmuş vaziyette yığıldı kaldı.” (Kafka, 2016: s. 49-50)

Yabancılaşma, insanın hem bedensel hem de ruhsal varlığının birbirinden kopmasıyla ortaya çıkar ve kişinin, kendisini hem içsel dünyasında hem de çevresinde düşünen ve hisseden bir varlık olarak görememesiyle ilişkilidir (Salerno, 2003: s. 53). “Yabancılaşma probleminin, bireysel, toplumsal ve globâl anlamda pek çok olumsuz sonuçları olmuştur. Yabancılaşma bireysel anlamda kaygı, depresyon, anlamsızlık, şiddet eğilimi, benlik saygısı düzeyinin düşük olması, güvensizlik, intihar gibi psikososyal travmalara [...] neden olmuştur” (Yakut, 2021: s. 60).

Gregor Samsa’nın romandaki dönüşümü, bireysel düzeydeki yabancılaşmanın somut bir örneği olarak görülebilir. Gregor, uzun yıllar ailesini geçindiren, işine bağımlı, görev duygusu ağır basan bir birey olarak yaşamını sürdürür. Ancak bu durum onun bireysel ve duyuşal ihtiyaçlarını ve bir birey olma durumunu tamamen göz ardı etmesine yol açmıştır. Gregor’un dönüşümü, daha önce de belirttiğimiz gibi, modern insanın dönüşümünü ve yok oluşunu simgelemektedir. Çalışma hayatının baskıları Gregor’u kendi kimliğinden uzaklaştırmış ve yabancılaştırmıştır.

Gregor Samsa'nın yaşadığı bu durum psikolojik şiddete bağlı bir yabancılaşmayı işaret eder. Romanda fiziksel, psikolojik şiddet ve yabancılaşma iç içe verilmektedir. Bu noktada, Gregor'un böceğe dönüşmesi, bireysel düzeydeki yabancılaşmanın getirdiği psikolojik travmaların, depresyonun, anlamsızlık hissinin ve ötekileşmenin de bir simgesi olarak görülebilir. Kendini ailesinden ve toplumdan dışlanmış hisseden Gregor, bu yalnızlıkla başa çıkmaya çalışırken, başta babası olmak üzere ona gösterilen şiddet ve umursamazlık, bireysel travmalarını daha da derinleştirir:

“Maalesef şefin kaçışı, şimdiye kadar nispeten kendine hâkim olan babayı da tamamen dağıtmış gibi görünüyordu, çünkü kendisi şefi kovalamak veya en azından Gregor'un onu takip etmesini engellemek yerine, sağ eliyle şefin şapkası ve pardösüsüyle birlikte bir sandalyeye bırakmış olduğu bastonunun kaptı, soluna masadan büyük bir gazete aldı ve ayaklarını yere vura vura, bastonu ve gazeteyi sallayarak Gregor'u odasına doğru sürmeye koyuldu. Gregor'un yalvarması bir işe yaramadı, hiçbir ricası anlaşılmıyordu zaten, başını itaatkâr bir alçakgönüllülükle devirsin istediği kadar, baba ayaklarını yere daha kuvvetli vuruyordu sadece.” (Kafka, 2016: s. 49-50)

Psikolojik şiddet sonucu yaşanan yabancılaşma, bir kişinin insanlardan veya kendisinden olmak üzere çevresinden, duygusal ve psikolojik olarak uzaklaşması durumunu ifade eder. Psikolojik şiddet, duygusal manipülasyon, aşağılama, küçümseme, izolasyon, tehditler ve kontrol etme gibi davranışlarla bir kişiye zarar verme anlamına gelmektedir. Ayrıca psikolojik şiddet, diğer şiddet türlerinde olduğu gibi, insan hayatının her döneminde ortaya çıkabilir. Bu tür şiddet, kişiyi psikolojik olarak zorlayan ve özsaygısını zedeleyen hem sözlü hem de fiziksel saldırılarla meydana gelir. Toplumsal söylemler içinde, bireysel, kültürel ve yapısal unsurlar, failin psikolojik şiddet uygulama eğilimini artıran etkenler olarak rol oynayabilir. Çoğu zaman ayrımcılık temelli olan bu şiddet biçimi, günlük yaşamda yaygın olarak karşılaşılan bir durumdur (Karakurt ve Silver, 2013: 805). Psikolojik şiddet nedeniyle genellikle depresyon ve anksiyeteyle birlikte görülen ruhsal bozuklukların, bireyde fiziksel sağlık sorunlarına da yol açtığı belirlenmiştir. Bu fiziksel sorunlar arasında vücudun bazı bölgelerinde rahatsızlıklar ve ağrılar yer almaktadır (Djurkovic, McCormack vd., 2006: s. 78). Aynı

şekilde metinde, Gregor'un da ruh sağlığının bozulduğu ve fiziksel rahatsızlıklarının ortaya çıktığı görülmektedir. “Ancak kapıya varınca kafasını geri çevirdi, tamamen değil, çünkü boynunun tutulduğunu hissediyordu, yine de arka tarafta hiçbir şeyin değişmediğini gördü, yalnız kız kardeş ayağa kalkmıştı,” (Kafka, 2016: s. 89) bu bağlamda ele alındığında anne, baba ve kız kardeşin böceğe dönüşen Gregor'a yabancılaşarak ona karşı öfke duyguları geliştirmeleri ve onun her hareketinden korkmaları da psikolojik şiddet olarak algılanabilir:

“Gregor için tümüyle anlaşılmaz olan bir korku içinde kız kardeş annesi bile bir kenara bıraktı, sanki Gregor'un yakınında kalacağına annesi feda etmeyi yeğlercesine basbayağı ittirip uzaklaştı onun sandalyesinden, koştu, sırf onun davranışından heyecanlanarak ayağa kalkmış ve kollarını kız kardeşi korurcasına yarı kaldırmış olan babanın arkasına geçti. Oysa herhangi birisini, hele kız kardeşi korkutmak Gregor'un aklından bile geçmiyordu. Odasına doğru dönüş yürüyüşüne geçmek için arkasını dönmeye başlamıştı sadece, lakin acılar içinde bu zorlu dönüşleri yaparken kafasıyla destek olması gerekiyordu ve kafasını birçok defa kaldırıp kaldırıp yere vurması, şüphesiz göze çarpıyordu. Bir an durdu, etrafa bakındı. İyi niyetini fark etmiş görünüyordlardı; anlık bir korku olmuştu sadece.” (Kafka, 2016: s. 88)

Fiziksel dönüşümün ön planda olduğu “Dönüşüm” romanında Gregor'un aslında sadece fiziksel bir dönüşüm geçirmediği, aynı zamanda ailenin ona olan yaklaşımları sonucunda psikolojik olarak da bir yabancılaşma sürecine girdiği görülmektedir. Ayrıca romanda bu yabancılaşmanın Gregor'un çevresindeki insanlar tarafından nasıl bir şiddetle şekillendirildiğine dikkat çekilmektedir. Gregor'un böceğe dönüşmesi, onun iç dünyasında ve çevresiyle olan ilişkilerinde derin bir yabancılaşmaya yol açtığı görülmektedir. Söz konusu dönüşüm aynı zamanda Gregor'un -şefi ve evdeki hizmetçiler de olmak üzere çevresiyle- ailesiyle uyum sağlamakta zorlanmasına, bir yabancı gibi hissetmesine neden olur. Ailesinin ve çevresindeki insanların ona karşı tutumu, fiziksel şiddetin ötesinde, psikolojik baskı ve dışlama içerir. Gregor'un karşılaştığı şiddet, onun hem bedenini hem de ruhunu kuşatarak, insan olmanın yalnızca bedensel değil, toplumsal ve psikolojik boyutlarıyla da nasıl acı verici bir yabancılaşmaya yol açtığını gözler önüne serer.

Sonuç

Franz Kafka'nın "Dönüşüm" romanı, sadece bir edebi başyapıt olmanın ötesinde, yazarın kendi yaşamına, duygusal çatışmalarına ve psikolojik durumuna dair son derece benzer izler taşıyan bir otobiyografik anlatı olarak görülebilir. Bu yapıt aynı zamanda, yazarın iç dünyasını, aile içi ilişkilerini ve toplumsal, bireysel yabancılaşmasını anlamak için önemli bir kaynak olarak kabul edilebilir. Romanın başkahramanı Gregor Samsa'nın, bir sabah böceğe dönüşmesi, onun yalnızlaşmasını, toplumsal ve bireysel düzeyde yaşadığı yabancılaşmayı simgelerken, aynı zamanda Kafka'nın kendi yaşamındaki benzer yaşanmışlıklarının da bir yansıması olarak çıkar okurun karşısına.

Bu çalışmada, Kafka'nın "Dönüşüm" romanında aile içi dinamiklerin, duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddet üzerinden nasıl şekillendiğini incelemek amaç edinilmiştir. Dolayısıyla çalışmada "Dönüşüm"deki aile içi dinamikler, duygusal manipülasyon ve psikolojik şiddet perspektifinden ele alınarak, karakterlerin dönüşüm süreci ve birbirleriyle olan ilişkileri incelenmeye çalışılmıştır. Romanda Gregor Samsa'nın böceğe dönüşümünün, aile bağlarının zedelenmesini ve aile üyeleriyle arasındaki giderek artan duygusal mesafeyi simgelemek için bir metafor olarak kullanılmış olduğu tespit edilmiştir.

"Dönüşüm", birey ve toplum arasındaki ilişkiyi ve aile içindeki psikolojik şiddet ve duygusal manipülasyonun etkilerini anlamak adına önemli veriler içermektedir. Bu nedenle, romanı toplumsal eleştiri bağlamında değerlendirenken, metindeki aile dinamikleri ve bireysel yabancılaşmanın farklı bakış açılarından da analiz edilebileceği dikkat çekmektedir. Bu tür analizlerin, yalnızca edebi bir okuma değil, aynı zamanda toplumsal sorunları sorgulayan bir okuma pratiği geliştirmemize de katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynaklar

- Akyıldız Ercan, C. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Rol'deki Yeri*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Akyıldız, Ercan, C. (2017). "Söylencelerde ve Masallarda Elma Sembolü". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (21/3), 1043-1060.
- Altıparmak, İ. B. ve Durakoğlu, A. (2016). "Franz Kafka'nın 'Dönüşüm' Adlı Eserinin Sosyolojik Açından Analizi". *Abant Sosyal Bilimler Dergisi*. (16/2), 171-184.
- Chapaux, M. P. ve Couderc, P. (2020). *İkili İlişkilerde Duygusal Manipülasyon* (Çev: Işık Ergüden). 12. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Clempner, J. B. (2017). "A Game Theory Model for Manipulation Based on Machiavellianism: Moral and Ethical Behavior". *Journal of Artificial Societies & Social Simulation*, (20/2), 4-19.
- Çiftçi, E. G. (2019). "Kafka'nın Dönüşüm Eserinde Yabancılaşma Olgusu". İstanbul: 4th International EMI Entrepreneurship & Social Sciences Congress, 29-30 November. 185-193.
- Djurkovic, N. ve McCormack, D. ve Casimir, G. (2006); "Neuroticism and The Psychosomatic Model of Workplace Bullying", *Journal of Managerial Psychology*, (21/1).
- Genç, H. (2024). "Yeni Nesnelliğin Yeni Öznesi: Irmgard Keun'un "Yalancı İpek Kız" Adlı Yapıtını Toplumsal Cinsiyet Rolü Bağlamında Okuma". İçinde: *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması*. 257-298. İstanbul: Atı Yayınları.
- Kafka, F. (2016). *Dönüşüm* (Çev: Tanıl Bora). 1. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karakurt, G. ve Silver, K. E. (2013). "Emotional Abuse in Intimate Relationships: The Role of Gender and Age". *Violence and Victims*. (28/5), 804-821.
- Salerno, R. (2003). *Landscapes of Abandonment Capitalism, Modernity and Estrangement*. New York: State University of New York Press.
- Sirbu I. (2019). "Manipulation-A Social Phenomenon". *International Journal of Communication Research*. (9/3), 204-12.
- Şahin Yılmaz, Z. (2022). "Alfred Andersch'in "Özgürlüğün Kirazları" Adlı Romanında Anlatıcının İçsel Hesaplaşması". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 10(134), 145-152.
- Şahin Yılmaz, Z. (2018). *Thomas Bernhard'ın Der Kulterer Adlı Yapıtında Heterotopya*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Tükel, İ. (2012). “Modern Örgütlerde Yabancılaşma ve Kafka’nın “Dönüşüm” Romanının Bu Bağlamda Analizi.” *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 2 (1). 34-50.
- Wagenbach, K. (1997). *Franz Kafka Yaşam Öyküsü* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yakut, S. (2021). *Yabancılaşma, Yalnızlık ve Dindarlık Psikososyal Bir Bakış*. Ankara: İksad Yayınevi.
- Yaylalı, Y. (2022). “Keyayûn ile Goştâsp Hikâyesinde Öteki Kavramına Bir Bakış”. 269-277. İçinde: *Edebiyat ve Öteki(lik)*. (Edit. Funda Kızıler Emer ve İnci Aras.) Eskişehir: Nisan Kitabevi.
- Yıldırım, A. (1998). “Sıradan Şiddet, Kadına ve Çocuğa Yönelik Şiddetin Toplumsal Kaynakları”. İstanbul: Boyut Kitapları.

ANADOLU AĞIZLARINDA ERİL ADLANDIRMALAR



Hüsna KOTAN*

Toplumsal cinsiyet kadınlar ve erkeklere dağıtılan rollerin toplumsal olarak ortaya çıktığı kültürel inşalardır. Bireyler yaşadıkları toplumun kültürüne uyum sağlamakta böylelikle toplumsal cinsiyet rollerini öğrenmekte ve bu rolleri pratiğe dökmektedir. Pratiğe dökülen bu roller aslında hemen hemen tüm alanlara sirayet etmekte böylelikle toplumsal cinsiyet, toplumun kültür ideolojisini yansıtmaktadır. Toplumda var olan mitler, yazınsal metinler, vb. kültürden beslenmekte ve kültür de toplumsal cinsiyet kavramını etkilemektedir. Kadın ve erkeğe ilişkin ayrım kültüre özgü imgelerle gerçekleşmektedir.

Zaman ve mekân gibi unsurlara bağlı değişkenlik gösteren toplumsal cinsiyet olgusu, kadın ve erkek arasında hiyerarşik bir farlılık yaratmaktadır. Hiyerarşik sistemde erkekler özne/aktif/olumlu taraf olarak tanımlanırken, kadınlar ise öteki/pasif/olumsuz olarak tanımlanmaktadır. Buna göre kadınlar annelik, toplayıcılık, ev kadınlığı, kölelik, bakıcılık (Yaylalı, 2023: s. 372) gibi toplumsal cinsiyete dayalı rollere tabi olmakta, kadının ruh sağlığı, benlik sorununun somutlaşması (Şahin Yılmaz, 2017: s. 960), toplum içinde kadının var olma savaşı gibi konular evrenselleşmekte ve sadece Türk toplumlarında değil hemen hemen bütün dünya

* Doç. Dr. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: husna@atauni.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8391-6561.

milletlerinde ele alınıp işlenmektedir (Şahin Yılmaz, 2022: s. 49). Bu durum ataerkil sistemin kadına birden fazla rol atfetmesinden kaynaklanmaktadır. Örneğin kadının anne rolü anne – çocuk ilişkisinde; eş rolü ise karı-koca ilişkisinde ona belirleyici kişi durumunu yüklemiş ve özellikle aile içindeki sorumlulukları kadının birden fazla rol üstlenmesine sebep olmuştur. (Şahin, Yılmaz, 2017: s. 13). Bu rollere rağmen erkeğin hareket alanının daha özgür olduğu ve aile içinde de “evin reisi” olarak adlandırıldığı görülmektedir. Bu durum toplumsal cinsiyetin bireylerin cinsiyetlerinden kaynaklı kadınlardan ve erkeklerden beklediği belli davranış ve tutumlar olmasından kaynaklanmaktadır.

Kadın ve erkeğin cins ayrımcılığını oluşturan bir diğer öge de dil üzerinden sağlanmaktadır. Kullandıkları sözel kodlar ayrımın yapılmasına aracı sağlayan olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın ve erkeğin söylemlerindeki farklılık ayrımı desteklemekle birlikte toplumun kendisinden beklenen davranışın kullanılmasıyla toplumsal cinsiyet kalıplarının yerleşmesini sağlamaktadır. Kadının argo sözcükler kullanması toplum tarafından hoş karşılanmaz iken, erkeğin bu tür sözcükleri tercih etmesi yadırganmamaktadır. Toplumsal yapıda sözel kodlar cinsel rollerin ayrımının oluşmasında önemli birer olgu olmaktadır (Illich, 1996: s. 168–171). Cins ayrımcılığı sözlü veya metinsel aktarımların dil ve söyleminde de etkin biçimde ortaya çıkmaktadır. Kadın ve erkeğe farklı özelliklerin atfedilmesi bireylerin isimlerine dahi sirayet etmiş, bireylerin seçeceği meslek, giyeceği kıyafet, davranış şekli, konuşma tonu, önceden belirlenmiş belli kurallara göre işlenmiş; bulundukları mekânlar ve ortamlar cinsiyetlere göre ayrılmıştır.

Türk kültürü ataerkil bir yapıya sahiptir. Bu durum dilde de cinsiyetçi öğelerin dolu olmasına neden olmuştur. Türk toplumu da diğer toplumlardan farksız olarak, kadını ikincil gören ataerkil yaşam biçimine sahiptir ve bu farklı açılardan dile yansımıştır. ‘Türkçe’ de eril ve dişil sözcükler ayrımı ya da kadın ve erkek için ayrı zamirler olmaması görünüş olarak dilin daha nötr olmasını sağlasa da bu varlığını gösterdiği her alanda kullanılan ifadeler dikkatle incelendiğinde ataerkil düzenin yani erkeğin lehine olduğu göz önüne serilmektedir (Güden, 2006: s. 31).

Türk kültürünün en yakın tanığı olan ağızlar incelendiğinde ataerkil toplumun dili, cinsiyet rollerinin ve toplumsal yapıların nasıl sürdürüldüğünü göstermektedir. Bu bağlamda Anadolu ağızlarında cinsiyet kategorisinin izlerini görebilmek adına bölge ağızlarının söz varlığında eril adlandırmalar şu şekilde incelenmiştir:¹

1. Erillik Bildiren Sözcükler

Akay: adam, erkek (Bursa: DS I, 140), **ayvaz:** koca, erkek, eş (Kütahya, Muğla: DS I, 433), **badı:** erkek zenci (Manisa: DS I, 465), **başiboş:** bekâr erkek (Konya: DS I, 558), **başibozuk:** dul kadın veya erkek (Niğde: DS I, 558), **başyoldaşı, başyoldaş:** karı veya koca (Balıkesir: DS I, 567), **baylık:** erkeklik (Düzce: DS I, 582), **beycan, bèycan:** beyefendi, bey kardeşim anlamında kullanılır (Çanakkale: DS I, 647), **bizdik:** erkek çocuk (Kayseri: DS I, 713), **cürcür:** erkek (İstanbul: DS II, 1028), **ergiş:** erkek, yiğit (Rize: DS III, 1768), **erlik:** mertlik, yiğitlik, erkeklik (Artvin: DS III, 1775), **gaga, gacı, gada, gağa, gıga, gıka, gocu, guccā:** erkek (Bolu: DS III, 1891), **geyik kişi:** erkek adam (Denizli: DS III, 2015), **irkek:** erkek (Ankara: DS IV, 2553), **kazak:** evli erkek (Balıkesir: DS IV, 2710), **kızan, kezan, kırnığan, kızılca:** erkek çocuk, delikanlı (Isparta: DS IV, 2861), **merik:** erkek (Muğla: DS IV, 3170), **oğuş:** erkek çocuk (Çankırı: DS V, 3274), **ovul:** erkek çocuk (Amasya: DS V, 3301), **paşa, paşaağa, paşşa:** oğlan çocuk (Bolu: DS V, 3407), **şalak:** erkek çocuk (Antalya: DS V, 3741), **yeğid, yègit:** erkek (Rize: DS VI, 4225), **zırman:** adam (Adana: DS VI, 4380), **döl:** erkek, delikanlı (Mersin: DS VI, 4489), **öl:** oğul, erkek çocuk (Ankara: DS VI, 4614).

2. Kan Bağı Yoluyla Akrabalık Bildiren Sözcükler

2.1. Kan Bağı Yoluyla Akrabalık Bildiren Sözcükler

Â: ağabey, büyük erkek kardeş, baba (Karahisar, Ankara: DS I, 1), **aba:** baba (Denizli, aydın, Muğla: DSI 4), **ababa: Ağababa, büyükbaba, dede (Sakarya: DS I, 5), abba:** baba, dede, büyükbaba (Kastamonu,

¹ Türk Dil Kurumu Derleme Sözlüğünden hareketle bölge ağızlarının söz varlığı incelenmiştir.

Çanakale, Kocaeli... DS I, 13), **abbo**, **abbu**: ihtiyar, dede (Zara: DS I, 15), **abe**, **ābe**, **ābey**, **ābī**, **abiy**, **apey**: ağabey (Isparta, Denizli: DS I, 17), **aca**, **āce**, **aco**, **acu**: amca (Eğirdir, Gelibolu: DS I, 35), **ācı**: ağabey (Lüleburgaz: DS I, 44), **ādā**: ağabey (Kütahya: DS I, 61), **aga**, **agabek**, **age**, **ago**, **āgu**, **ağa**, **ağacı**, **ağacık**, **ağadadaş**, **ağē**, **ağey**, **ağış**, **ağō**: ağabey, büyük erkek kardeş (Afyon Karahisar, İzmir, Manisa...), **baba** (Bolu, Çorum, Amasya...: DS I, 74), **agadaş**: büyük ağabey (Erzincan ve çevresi: DS I, 75), **ağababa**, **ağbaba**: büyükbaba (İstanbul, Erciş: DS I, 79), **ağca bey**: bir beye akrabalığı olan (Urfa: DS I, 86), **aka**, **akey**, **akga**, **akka**: baba, ağabey, büyük kardeş (Afyon, Ordu: DS I, 135), **apa**: ağabey (Tokat: DS I, 282), **atalık**: babalık yapan herhangi bir kişi, üvey baba (Sivas: DS I, 365), **ava**: ağabey, **baba** (Safranbolu, Sivas: DS I, 374), **babalık**, **babacık**, **babalıh**, **babaluğ**, **bobalık**, **bubalık**, **buvalık**: sağdıcin babası (Erzinca: DS I, 450), **babey**, **babo**, **baboş**, **babu**, **babuş**, **bıba**, **bıbe**, **boba**, **bobilı**, **bobuş**: baba (Urfa: DS I, 452), **bacıcı**: kız kardeşine düşkün, onu koruyan erkek çocuk (Düzce: DS I, 457), **beyde**: beybaba (Denizli: DS I, 647), **böle**, **bola**, **bullā**, **bülem**: amcaoğlu (Konya: DS I, 767), **buba**, **buva**: baba (Afyon: DS I, 774), **çiçe**, **cice**: amca (Sivas: DS II, 958), **çeçe**, **cebe**, **cece**, **çecey**, **çeçe**: ağabey, **baba**, **dede** (Erzurum, Giresun: DS II, 1102), **dada**, **dad**, **dadak**, **dadaş**, **dadat**, **dağdaç**: büyük kardeş, ağabey (Artvin, Erzurum: DS II, 1316), **dadaş**: baba, erkek kardeş (Erzurum: DS II, 1319), **dayni**, **dayyı**: dayı (Hatay: DS II, 1390), **dede**: genç baba, ağabey (Denizli: DS II, 1397), **dipdede**: en büyük dede (Gümüşhane: DS II, 1510), **ebice**: kardeşlik, amca (Çorum: DS III, 1656), **ece**, **ede**: baba (Ordu), amca (Isparta: DS III, 1659), **ede**, **ece**, **ecem**, **eci**, **ecim**, **eçe**, **edi**, **edigey**, **edocom**, **efe**, **efi**, **eğim**, **eğē**, **eke**, **eppen**, **etde**: büyük kardeş, ağabey (İzmir, Edirne, Isparta: DS III, 1663), **emilik**: üvey amca (Artvin: DS III, 1736), **emite**: amca, amcaoğlu (Erzincan, DS III, 1738), **emmideş**, **emice**, **emideş**, **emmete**, **emmidaş**, **emmioğlu**, **emmiuşağı**: amcaoğlu (Afyon, Eskişehir, Tokat: DS III, 1741), **eti**: baba (Trabzon), küçük kardeş (Tekirdağ: DS III, 1798), **eycebaba**: büyük baba (Sakarya: DS III, 1819), **eye**: baba (Gümüşhane: DS III, 1819), **gaga**, **gacı**, **gada**, **gağa**, **gıga**, **gıka**, **gocu**, **guccā**: ağabey (Uşak, Isparta), küçük kardeş (Sinop: DS III, 1891), **gakko**: erkek kardeş (Elazığ: DS III, 1896), **gaş**: erkek ya da kız

kardeş (Ankara: DS III, 1933), **gekke**: baba (Sivas: DS III, 1971), **gücca**: ağabey (Yozgat: DS III, 2207), **halpe**: ağabey (Erzincan: DS III, 2261), **ici**: baba (Giresun, Gümüşhane: DS IV, 2504), **imize**: baba (Sivas: DS IV, 2537), **ize**: ağabey (Giresun: DS IV, 2576), **kada, kaç, kadak, kadaş, kadik, kadiko, kağa**: ağabey (Gümüşhane, Erzincan: DS IV, 2588), **kağa, kada**: baba (Ağrı: DS IV, 2594), **kaka, kakko, kako**: erkek kardeş (Burdur: DS IV, 2600), **kaka, kakko**: baba (Malatya: DS IV, 2605), **kıcım**: ağabeyim (Denizli: DS IV, 2784), **kocababa, koçba**: büyük amca (Isparta: DS IV, 2891), **kurtdede**: dedenin babası (Trabzon: DS IV, 3011), **küçükbu-ba**: babanın küçük kardeşi, küçük amca (Denizli: DS IV, 3025), **lele**: baba (Kars: DS IV, 3072), **leleş**: ağabey (Kars: DS IV, 3072), **minna, minna**: ağabey (Yozgat: DS IV, 3186), **oğulbalı**: erkek çocuktan olan torun (Kahramanmaraş: DS V, 3272), **ök**: anne ve baba (Kars: DS V, 3326), **paşa, paşaağa, paşşa**: büyük kardeş, ağabey (Antalya: DS V, 3407), **abây**: ağabey (Afyon: DS VI, 4406), **aka**: ağabey (Manisa: DS VI, 4412), **babalık**: kayınbaba (Burdur: DS VI, 4440), **bilader**: erkek kardeş (Ankara: DS VI, 4461), **buba**: baba (Ankara: DS VI, 4467), **emmi, emi**: amca (Van: DS VI, 4497), **emoğlu**: amca oğlu (Kars: DS VI, 4497), **gıga**: ağabey (Burdur: DS VI, 4510), **guçça**: ağabey (Kayseri: DS VI, 4514), **küçükkağa**: ağabey (Kayseri: DS VI, 4577), **minna**: ağabey (Kayseri: DS VI, 4597), **munna**: baba (Kayseri: DS VI, 4602).

2.2. Evlilik Yoluyla Oluşan Akrabalık Kelimeleri

Ağa: Kayınbirader, kayınbaba, kaynata (Afyon-Karahisar, Ankara, Artvin: DS I, 79), **ağa begin**: kocam, beyim, eşim (Erzurum: DS I, 79), **ağa, ağababa, ağbaba, aga**: kayınbirader (Merzifon, Ankara), kayınbaba, kaynata (Artvin: DS I, 79), **ağadayı**: kaynananın erkek kardeşi (Isparta: DS I, 81), **atalık**: kayınbaba (Sivas: DS I, 365), **), babalık, babacık, babalıh, babaluğ, bobalık, bubalık, buvalık**: kayınbaba, üvey baba (Afyon, Burdur, İzmir...: DS I, 450), **başgölgesi**: koca, zevce (Artvin: DS I, 558), **celebi, celba, celeba, çelba, çeleba, çelebağa, çelebiağa, çelepağa, çeliba**: kayınbirader: (Konya, Ankara: DS II, 1118), **çıkancu**: eski kayınbirader (Tekirdağ: DS II, 1164), **döğürşü, düğülüşü, düğür, düğürşü,**

düngür, dünürşü, dünüş, dünüşü, düvür, dünür, düñür: evlenenlerin anne ve babaları (Kayseri, Adana: DS II, 1625), **düngür, dünür, düñür, düğür:** damat, enişte (Bayburt: DS II, 1631), **evsabı:** koca (Ankara: DS III, 1814), **gevi, givi:** damat (Artvin: DS III, 2011), **gişi, gissade:** koca, eş (Giresun, Erzincan: DS III, 2085), **göreden, göregân:** damat (Adana: DS III, 2158), **gövü:** damat, güvey (Erzincan: DS III, 2170), **guya:** güveyi, damat (Mersin: DS III, 2203), **güve, göveği, güva, güvegi, güyae, güyo:** damat, güveyi (Ankara: DS III, 2239), **iç evürlük:** iç güveyliği (Sinop: DS IV, 2505), **içgüyo:** iç güveyi (Kastamonu: DS IV, 2506), **ini, inı, inim, iyin:** kayınbirader (Isparta, Burdur: DS IV, 2544), **kainçe:** kayınbirader (Mersin: DS IV, 2599), **kayın:** kayınbaba (Erzincan: DS IV, 2701), **kayınçı, kayınço, kayınçu, kayinci, kayınçe:** kocanın erkek kardeşi, kayınbirader (Isparta: DS IV, 2701), **kayın kuda:** kadın ve erkeğin her birinin ötekine göre akrabaları (Kerkük: DS IV, 2701), **kişi:** evin erkeği, koca, eş (Kütahya: DS IV, 2886), **oğlanevi:** evlenecek erkeğin ailesi (Niğde: DS V, 3270), **oğço:** bir ile iki yaş arasındaki erkek koyun (Trabzon: DS V, 3270), **oğulluk:** üvey oğul (Eskişehir), erkek evlatlık (Kırıkkale), damat (Burdur: DS V, 3272), **öç:** üvey baba (Bursa: DS V, 3311), **giyev:** güvey (Van: DS VI, 4511), **nazlıbey:** kayınbirader (Sivas: DS VI, 4606).

3. Erkeklerin Toplumdaki Statüleriyle İlgili Adlandırmaları

3.1. Olumsuz Adlandırmalar

3.1.1. Ahlak Düşüklüğü Sebebiyle Oluşan Olumsuz Kelimeler

Abazan, abezan: uzun zaman kadın bulamayan adam, cinsî münasebette çok suiistimal yapan adam (Edremit, Silifke... DS I, 13), **alabaş:** ah-lâksız, ara bozucu, döneke, uğursuz adam (Burdur), karısının başkalarıyla ilgisine göz yuman adam (Burdur, Çorum: DS I, 173), **anyos:** ahlaksız, kötü adam: Yozgat: DS I, 282), **avratbaz:** kadın avcısı, zampara (Kars: DS I, 391), **camsımak:** erkek kadına meyletmek (Adana: DS II, 1066), **çelebi:** homoseksüel erkek (Hatay: DS II, 1118), **çırça:** hadım (Kerkük: DS II, 1186), **dambat:** hovarda, kabadayı adam (Amasya: DS II, 1251), **deplek,**

depleh: hovarda (Çorum: DS II, 1430), **fosur:** homoseksüel erkek (Tokat: DS III, 1877), **geygel:** karısı başkasıyla düşüp kalkan adam (Konya: DS III, 2015), **gırık, gırığ, gırıl:** kadının yasaya ve töreye aykırı olarak ilgi kurduğu erkek, sevgili (Isparta: DS III, 2057), **gidi, gıdı, gidiman:** ahlâksız (İzmir: DS III, 2074), **godoş, godaş, godeş, gottaş:** ahlâksız adam (Bursa: DS III, 2092), **gödle:** ahlâksız adam (Samsun: DS III, 2126), **görükçü:** aralarında yolsuz ilgiler bulunan kadın ve erkekten her biri, oynaş (Kayseri: DS III, 2162), **itne:** cinsel sapık (Isparta: DS IV, 2571), **karımsak:** karısının ya da yakını olan bir kadının kötü yolda olmasına göz yuman erkek (Konya: DS IV, 2664), **karnal:** karısını kötü yola iten erkek (İzmir: DS IV, 2667), **kelce:** karısının kötü yolda olmasına göz yuman koca (Tokat: DS IV, 2726), **kondol:** yolsuz birleşmelere aracılık eden erkek (Burdur: DS IV, 2917), **kösnük, kösmük, kösnek, küsnek, küsnük:** cinsel sapık erkek (Gaziantep: DS IV, 2976), **tongur:** ahlâksız erkek (Aydın: DS V, 3961), **üntüz:** yılışık, çapkın erkek (Amasya: DS VI, 4069), **varvarlık:** delikanlılık, gençlik (Isparta: DS VI, 4094), **zile:** eşcinsel erkek (Niğde: DS VI, 4388), **zobu:** kadının uğrun uğrun eve aldığı erkek, hovarda (Niğde: DS VI, 4393), **karıcı:** çapkın erkek (Çorum: DS VI, 4537), **kavat:** karısının hoppalık yapmasına göz yuman koca (Çorum: DS VI, 4540), **kırık:** kadınların evlilik dışı ilgi kurduğu erkek sevgili (Niğde: DS VI, 4557), **kırık, kırığı:** kadının veya erkeğin yasalara ve törelere aykırı olarak ilişki kurduğu erkek veya kadın (Burdur: DS IV, 2824), **puş:** eşcinsel erkek (Çorum: DS VI, 4657).

3.1.2. Toplumda Hoş Karşılanmayan Davranışlar Sebebiyle Oluşan Olumsuz Kelimeler

Akkaya bülbülü: muaşeret adabını bilmeyen, kaba adam (Edirne: DS I, 155), **alacalı beleceli:** ikiyüzlü, dönecek adam (Kastamonu: DS I, 177), **alameşlek:** yüze gülüp, arkadan konuşan adam, ikiyüzlü (Sinop: DS I, 194), **alasarık:** kötü, dönecek adam (Isparta: DS I, 198), **altı parmak:** uğursuz adam (Elbistan: DS I, 232), **avrat abla:** boşboğaz erkek (Niğde: DS I, 390), **avrat ağızlı:** karısının sözüyle hareket eden erkek (Niğde: DS I, 390), **babakudum:** uğursuz adam (Niğde: DS I, 450), **cıldır:** dönecek adam (Amasya: DS II, 909), **cici:** karısının veya yakınlarından birinin kötü yola

sapmasına göz yuman erkek (İstanbul: DS II, 958), **cifne çirk:** ters, aksi adam (Isparta: DS II, 962), **çakmakçı:** konuşan iki kişiyi kızııştırarak birbirine takan adam (Konya: DS II, 1046), **çalkaturacı:** etrafı karıştıran adam (Bursa: DS II, 1058), **çaltaklı, çaltahlı:** dağınık, pis adam (Gaziantep: DS II, 1062), **çangallı: kötü karakterli adam (Ordu: DS II, 1070), çangı: kötü adam (Ankara: DS II, 1070), çapar:** huysuz, ters adam (Konya: DS II, 1074), **çaparaz, çaparo:** zarar verici adam (Tokat: DS II, 1074), **çıtak, caplak:** kaba adam (Konya: DS II, 1192), **çulpa:** tembel adam (Sivas: DS II, 1303), **çülliyen:** yakıp yıkan adam (Gümüşhane: DS II, 1308), **dabuş:** sevilmeyen adam (Konya: DS II, 1316), **dazlak:** kaba adam, terbiyesiz (Samsun: DS II, 1391), **dınaz:** aksi adam (Ankara: DS II, 1462), **dikkulak:** kimsenin sözünü dinlemeyen, arsız adam (Gümüşhane: DS II, 1488), **din-goz, dinkoz:** sinirli ve ham adam (Konya: DS II, 1507), **dişdiş:** asalak, bir yere çağrılmadan giden yüz­süz adam (Kastamonu: DS II, 1520), **ekmeklik:** böl­lüğü yüzünden başkalarına alay konusu olan adam (Hatay: DS III, 1697), **eyhti:** becil, görgüsüz, kimseye iyiliği dokunmayan adam (Gümüşhane: DS III, 1821), **gılıbik, gilibik:** karısının baskısı altında bulunan erkek (Bolu, Niğde: DS III, 2042), **güdük:** hileci adam (Aydın: DS III, 2213), **gümölcü:** bencil adam (İçel: DS III, 2223), **havarı:** ağır başlı olmayan erkek (Kütahya: DS III, 2309), **kalak:** ince sesli, hareketleri kadın gibi olan erkek (Eskişehir: DS IV, 2609), **kambuk:** kılıbık adam (Edirne: DS IV, 2615), **kandal, kandak, kandakçı:** iki yüzlü adam (Burdur: DS IV, 2621), **kandaz:** kurnaz, kandırıcı adam (Ordu: DS IV, 2621), **kemçik:** düzenci, fena adam (Isparta: DS IV, 2738), **kınıkırık:** eski çapkın (Muğla: DS IV, 2811), **kose:** kurnaz ve hileci adam (İçel: DS IV, 2931), **mennikçi:** çapkın erkek (İzmir: DS IV, 3166), **mıh:** karısından dayak yiyen erkek (Çanak­kale: DS IV, 3181), **muçu:** pis adam (Isparta: DS IV, 3216), **mudavak:** çok kaba adam (Kastamonu: DS IV, 3216), **muhan­net:** korkak, kadın yaradılışlı adam (Gümüşhane: DS IV, 3218), şıvga: kabadayı, çapkın (Isparta: DS V, 3776), **tava kapağı:** iki yüzlü adam (Trabzon: DS V, 3847), **yaban:** evine bağlı olmayan adam (Bursa: DS VI, 4113), **kanırık:** inatçı, ters adam (Bulgaristan: DS VI, 4534).

3.2. Olumlu Adlandırmalar

Ağa: ağa, bey, efendi (Erzurum: DSI, 79), **ağafendi:** ağa efendi (Erzurum: DSI, 79), **abalı:** becerikli, yiğit (Hükâm, Oltu: DS I, 8), **acama, acamı:** toy, delikanlı (Kozluca, Gelibolu, Ünye... DS I, 37), **acar, acarı, acevit, acıkara:** cesur, kabadayı, gözüpek, yiğit (Bozdoğan, Çorlu: DS I, 39), **acartav:** insanların en güçlü oldukları delikanlılık ve olgunluk çağı (Mut köyleri: DS I, 41), **agit, ağıo:** kuvvetli kişi, yiğit (Gaziantep: DS I, 77), **ağıt:** yiğit (Gaziantep: DS I, 100), **ceğet, çığıt:** yiğit (Çanakkale: DS II, 875), **çelem:** yiğit (Tokat: DS II, 1119), **çıtak:** iyi giyinmiş yakışıklı delikanlı (Samsun, Niğde: DS II, 1192), **çiyelem:** sevimli, yakışıklı adam (Amasya: DS II, 1250), **dalışman:** cesur, yiğit (Edirne: DS II, 1345), **dayı, dayca, dayıca:** cesur, babayığit (Hatay: DS II, 1388), **delibaş:** yiğit, cesur (Kırıkkale: DS II, 1411), **dığrak:** mert, cesur, kabadayı (Çanakkale: DS II, 1451), **dodoy:** mert adam (Isparta: DS II, 1535), **ervan:** delikanlı (Zonguldak: DS III, 1778), **evren:** boylu boslu, iri yarı, yakışıklı (Uşak, Burdur), kahraman, yiğit (Isparta), bey, ağa, lider (İzmir: DS III, 1813), **fanik:** yakışıklı (Konya: DS III, 1833), **gabadayı:** yakışıklı, delikanlı (Isparta: DS III, 1882), **gatuvez:** güçlü, kuvvetli erkek (Samsun: DS III, 1936), **gazak:** karısına söz geçirebilen, kılıbık olmayan (Burdur: DS III, 1952), **gedimen:** yakışıklı (Konya: DS III, 1967), **goçak, goç:** cesur, yiğit (Kars: DS III, 2090), **gökçül:** delikanlı (Kastamonu: DS III, 2135), **gökçek:** yiğit, cesur (Kars: DS III, 2136), **gönç:** yiğit (Sivas: DS III, 2152), **ıransa:** yakışıklı (Konya: DS IV, 2482), **igid:** yiğit (Kars: DS IV, 2509), **iyit:** yiğit, delikanlı (Kars: DS IV, 2575), **ker:** yakışıklı (Samsun: DS IV, 2752), **kıyak:** yiğit, yürekli (Hatay: DS IV, 2855), **kıyak, kıyburcak, kıyık, kıynaşık:** güzel, biçimli, yakışıklı, düzgün giyimli (Uşak, Afyon: DS IV, 2855), **kırtış:** kır sakallı adam (Konya), yüzü, boynu buruşuk adam (Ankara: DS IV, 2839), **koçyiğit:** güçlü, kuvvetli, babayığit (Kayseri: DS IV, 2897), **kolçak:** yiğit, mert, yürekli (Bolu: DS IV, 2910), **kostak, kosbak, kosga, koska, koskos, kospak, kospis, kostaklı, kostalak, kosur:** yiğit, kabadayı, yürekli (Antalya: DS IV, 2933), **laman:** yakışıklı (Konya: DS IV, 3062), **mih çıkını:** çok sağlam adam (Niğde: DS IV, 3181), **orçum:** sağlam adam (Adana: DS V, 3289), **süre:** yüreklilik,

yiğitlik (Tokat: DS V, 3719), şahbaz, şabbaz, şahpaz, şöhbaz: güçlü, iri-yarı, delikanlı (Muğla: DS V, 3736), şeflek: yakışıklı (İçel: DS V, 3758), şı-ğva: ince, düzgün bedenli delikanlı (Sivas: DS V, 3768), **totuk**: güçlü, yi-ğit (Samsun: DS V, 3976), **töl**: güç, kuvvet, erk (Urfa: DS V, 3981), **ulak**: güçlü, iriyarı adam (İçel: DS VI, 4034), **usul**: yakışıklı (Kayseri: DS VI, 4046), ülgü: yakışıklı kimse (Kahramanmaraş: DS VI, 4065), ünek: ünlü, yiğit (Mersin: DS VI, 4067), **yağız**: yiğit (Sivas: DS VI, 4123), **yağuşlu**: yakışıklı (Gümüşhane: DS VI, 4128), **yalabık**, **yalabuk**, **yalamuk**: güzel, yakışıklı, sevimli (Isparta), tüysüz delikanlı (Bolu: DS VI, 4134), **yavuz**, **yavız**, **yaviz**: yiğit, mert (Ankara: DS VI, 4210), **yeğid**, **yègit**: yiğit (Rize: DS VI, 4225), **yeğın**, **yağın**, **yeğın**: yiğit (Isparta: DS VI, 4225), **zıpır**: delikanlı (İçel: DS VI, 4376), **zırtıl**: iri yapılı adam (Ankara: DS VI, 4382), **zobu**: delikanlı (Niğde: DS VI, 4393), **zorlu**: yakışıklı (Zonguldak: DS VI, 4398), **kahman**: yakışıklı (Konya: DS VI, 4531), **oraman**: yakışıklı (Konya: DS VI, 4616), **salaman**: yakışıklı (Konya: DS VI, 4667), **söyke-li**: iri yarı, yakışıklı (Konya: DS VI, 4708), **tohma**: genç, delikanlı (Isparta: DS VI, 4767), **toylan**: gelişmiş, yakışıklı, gösterişli kız, delikanlı (Tunceli: DS VI, 4773), **yağuşlu**: yakışıklı (Gümüşhane: DS VI, 4811), **zeyli-men**: yakışıklı (Konya: DS VI, 4835).

4. Erkeğe Yönelik Hitap İfadeleri

Ağanun: “ağabey, sahip, efendi” veya “yiğit, adam...” manasında bir hitap ifadesi (Artvin: DS I, 79), **dada**, **dad**, **dadak**, **dadaş**, **dadat**, **dağdaç**: delikanlılara hitap olarak kullanılır (Ardahan: DS II, 1316), **dikme**: iç gü-veysi (**Çanakkale**: DS II, 1489), **efe**: kadın, erkek arasında çağırma ünle-mi (Konya), gelinin kayınbiraderini çağırma için kullandığı **sözcük** (**Muğ-la**: DS III, 1667), **gırdini**: erkekler tarafından hakaret olarak kullanılan söz (Gümüşhane: DS III, 2055), **kendi**: karı ve kocanın birbirinden söz eder-ken kullandıkları takma ad (Muğla: DS IV, 2742), **ayağa**: ağabey anlamın-da seslenme ünlemi (Afyon: DS VI, 4433), **ola**: erkeklere seslenme ünlemi (Kars: DS VI, 4614), **ula**: genellikle erkek çocuklara seslenme, çağırma ün-lemi (Artvin: DS IV, 4785).

4.1. Erkeğin Evliliği İle İlgili Kelimeler

5. Erkeklerin Eşyaları ve Kıyafetleriyle İlgili Adlandırmaları

Abdestlik: Eski din adamlarının en üste giydikleri önü açık boy elbisesi (İstanbul: DS I, 17), **adamlık:** evlerde erkeklerin oturduğu yer, sedir (Isparta: DS I, 63), **anteri, antiri:** erkek gömleği, frenk gömleği, mintan (Çorlu: DS I, 281), **camadanı:** erkeklerin sarık şeklinde başa bağladıkları bir çeşit yemeni (Kerkük: DS II, 853), **cancana:** kırmızı ve yeşil renkli, **güveyi yeleği yapılan ipekli kumaş** (Afyon: DS II, 855), **çatal:** erkeklerin giydikleri topuğa kadar uzun olan iç donu (Denizli: DS II, 1087), **çevrecilik:** genç erkeklerin kullandıkları büyük mendil, çevre (Kayseri: DS II, 1154), **çinte:** köylü erkek ve kadınların giydikleri gömlek (Ankara: DS II, 1230), **dastar, destar:** kışın erkeklerin baş ve kulaklarını sardıkları örtü (Aydın: DS II, 1374), **delme, deltak:** erkeklerin çalışırken giydikleri gömlek, ışlık (İzmir, Bilecik: DS II, 1414), **derme:** erkek ceketi (Edirne: DS II, 1414), **fılar:** ökçesiz erkek ayakkabısı (Çorum: DS III, 1852), **gazbağı, gazbaz, gazbazı:** kısa erkek gömleği (Isparta: DS III, 1952), **haba:** siyah yünden dokunmuş, önü kaytanlı, cepkenimsi kısa erkek ceketi (Afyon, Denizli: DS III, 2245), **hameyli:** genç erkeklerin boyunlarına taktıkları üçgen biçiminde gümüş kolye (Giresun: DS III, 2266), **ışluk:** erkek gömleği (Trabzon: DS IV, 2498), **kapama:** yaşlı erkeklerin giydikleri pamukludan yapılmış kısa ceket (Ankara: DS IV, 2631), **kavuştırma:** erkek gömleği (Muğla, İzmir: DS IV, 2694), **keküle:** erkeklerin, soğuktan korunmak için başlarına taktıkları başlık (Balıkesir: DS IV, 2724), **kukula:** püsküllü erkek başlığı (Rize: DS IV, 2993), **marhama:** erkek ceketi (İstanbul: DS IV, 3130), **pörk:** erkeklerin giydiği bir çeşit başlık, takke, külah (Bitlis: DS V, 3481), **şirbata:** erkeklerin başlarına doladıkları renkli bez (Bursa: DS V, 3785), **şirvete:** büyük erkek mendili (İzmir: DS V, 3791), **uçkurbaşı:** eskiden, erkek uçkurlarının uçlarına işlenen nakış (Niğde: DS VI, 4023), **üçetek:** eskiden erkeklerin, şimdi kimi köylerde kadınların giydiği bir çeşit giysi (Burdur: DS VI, 4058), **yartmak:** erkeklerin giydiği keçe küllah (Eskişehir: DS VI, 4192), **zıbun, zıbın:** üç etekli erkek giysisi (Erzurum: DS VI: 4368), **akdon:** uzun, paçası bağlı, ak erkek donu (Afyon: DS VI, 4413), **söke:** erkek ceketi (İçel: DS VI, 4707), **üçetek:** eskiden erkeklerin, şimdi kimi köylerde kadınların giydiği bir çeşit giysi (Isparta: DS VI, 4793).

6. Erkeklerin Yaptıkları İş ve Meslekleri İle İlgili Adlandırmaları

Afaracı, afarozcu, affaracı: harman yerlerindeki hububat döküntülerini toplayan adam (İzmir, Hatay), bağ, bahçe ve zeytinliklerde kalan döküntüyü toplayan adam (Antakya: DS I, 70), **ahunt:** Acemlerin din adamı, bilgini (Kars: DS I, 135), **alaycı:** gelin getiren erkekler (Manisa: DS I, 203), **arvan:** deveci, develeri götüren adam (Ankara: DS I, 337), **azap, azab, azeb, azap:** bir yıllığına tutulan erkek hizmetçi, uşak (Gelibolu: DS I, 435), **babalık, babacık, babalıh, babaluğ, bobalık, bubalık, buvalık:** düğünde güveyin babasına vekillik eden kimse, sağdıç (Trabzon: DS I, 451), **bağlantı:** çocuğu olmayanların başvurdukları dede (Konya: DS I, 483), **başeski:** kış günleri evlerde yapılan erkek toplantılarında toplantıyı idare eden başkan (Bolu: DS I, 557), **beldevi:** köy ağası, eşraf (Konya: DS I, 615), **cinci, cindar, cinderen:** cinleri toplayıp konuşan, geleceğe dair bilgiler ortaya atan adam (Denizli: DS II, 975), **çalkaturacı:** hayvan sayımı yapan adam. (Bolu: DS II, 1058), **çalparacı:** belediye sulama işine memur edilen adam, su bekçisi (Amasya: DS II, 1061), **çiyci:** üzerine tarhana serilen hasırları örüp satan adam (Maraş: DS II, 1248), **düğünlükçü:** evlenmelerde erkek tarafından kız tarafına gönderilen erkek elçi (Zonguldak: DS II, 1625), **elbeyi:** vali, mıntika kumandanı (Adana: DS III, 1704), **esger, esker:** asker (Isparta: DS III, 1781), **evlekçi:** tarlayı evleklere ayıran işçilerin başında duran adam (Ordu: DS III, 1810), **gabar:** demet yapan adam (Elazığ: DS III, 1884), **garıcı:** kar satan adam (Burdur: DS III, 1922), **gizir, gizirci:** toprak ürünlerinden alınan vergiyi ölçmek için memurların yanında gezen köy adamı (Kayseri: DS III, 2087), **irtmeç:** erkeklerin yün eğirdikleri odundan yapılmış bir araç (Kıbrıs: DS IV, 2554), **kaboş:** erkek ya da kadın hizmetçi (Ordu: DS IV, 2585), **kanevetçi:** su yollarını yapan adam (Bursa: DS IV, 2622), **kodak:** on iki, on beş yaşları arasında çiftçi yamağı erkek çocuk (Erzurum: DS IV, 2898), **koşun:** asker (Kars: DS IV, 2936), **öndel, öncül:** ekin biçenlerin sağında giden ve biçmeyi önde götüren adam (Amasya: DS V, 3338), **yağubbe:** erkeklerin giydiği, yumuşak deri çizme, edik (Adana: DS VI, 4127), **nöker:** erkek hizmetçi, uşak (Kars: DS VI, 4608).

7. Erkeğin Yaşıyla İle İlgili Adlandırmalar

Abdal: yaşlı adam (Varto: DS I, 16), **acı delikanlılık:** erkeklerde 18-22 yaş arasındaki çağ (Mut köyleri: DS I, 45), **aķkanat:** eski askeri örgüte göre muvazzaf, ihtiyat, rediften sonra gelen yaşlılar (Amasya köyleri: DS I, 155), **anaç, anaç, anaş, aneç, aneş:** ihtiyarlamış, kocamış adam (Bilecik: DS I, 245), **bebek:** yetişkin erkek (Çarşamba: DS I, 590), **bere:** erkek çocuk (Artvin: DS I, 632), **bozak:** erkek çocuk (Zonguldak, DS I, 748), **comba:** yiğit, güçlü, kuvvetli erkek çocuk (Amasya: DS II, 996), **çağalamak:** yaşlı adam çocukça hareket etmek (Elbistan: DS II, 1035), **danadöğen:** haylaz delikanlı, genç erkek (Muğla: DS II, 1356), **devamı:** çocukluktan çıkmış kimse, delikanlı (Mersin: DS II, 1439), **dıraz:** delikanlı (Mersin: DS II, 1467), **dili burnuna gelmek:** ergenlik çağına gelmek, buluşa ermek (Niğde: DS II, 1493), **dorlak:** delikanlı, on beş yaşından aşağı kız ve erkek çocuk (Adana: DS II, 1564), **ece, ede:** aksakallı, ihtiyar (İzmir: DS II, 1659), **gede:** erkek çocuğu (Bitlis, Muş: DS III, 1964), **herük:** erkek çocuk (Ordu: DS III, 22348), **hiritik:** yaşlı adam (Malatya: DS III, 2388), **irgin:** genç, delikanlı (Adana: DS IV, 2550), **kabatıraş:** orta yaşlı adam (Antalya: DS IV, 2583), **karakoca:** saçlı, sakalı ağarmayan yaşlı adam (Trabzon: DS IV, 2648), **karısamış:** ergenlik çağına gelmiş delikanlı (Kastamonu: DS IV, 2664), **kazak:** sakal bırakmamış orta yaşlı adam (Çanakkale: DS IV, 2710), **kertlez:** dişi dökülmüş yaşlı adam (Çorum: DS IV, 2758), **kıray:** genç, delikanlı (Tekirdağ: DS IV, 2818), **löklü:** yaşı geçkin adam (Ankara: DS IV, 3092), **merik:** yaşlı adam (Sivas: DS IV, 3170), **mozuk:** yaşlı adam (Denizli: DS IV, 3214), **tülek:** çok genç, delikanlı (Antalya: DS V, 4009), **zıplak:** on beş yaşındaki erkek çocuk (İçel: DS VI, 4377), **zombal:** yaşlanıp yakışıklılığını yitirmiş erkek (Kayseri: DS IV, 4394), **şalakman:** delikanlı, genç (Konya: DS VI, 4721).

8. Unvan ve Unvan Niteleyicileri

8.1. Erillik Bildiren Unvan ve Unvan Niteleyicileri

Ā: tarlası çok olan kimse, ağa (Burdur: DS VI, 4405), **abraş, abaş, ap-raş:** çilli ve çopur yüzlü, sarı saçlı, açık renk gözlü adam (Isparta, İzmir, Çanakkale...), **yüzü, vücudu alaca benekli, lekeli hayvan veya adam.**

(İzmir, İstanbul, Trabzon: DS I, 28), **abrozavanlı**: temiz ve süslü gezen adam (Artvin: DS I, 31), **abuk**: sersem, kötü adam (Boyabat: DS I, 32), **abuzayık**: dangalak, kalın kafalı adam (Aşağılıca: DS I, 35), **ada leyleği**: çok uzun boylu adam (Isparta: DS I, 62), **afofcu**: kendine acındıran adam (Kütahya: DS I, 73), **ağca bey**: teni beyaz adam; kansız, renksiz adam (Sivas: DS I, 86), **ahı baba**, **ahu baba**: sevimli ihtiyar adam (Afyon: DS I, 129), **ahu**: ak sakallı, saygı değer yaşlı adam (Manisa: DS I, 134), **aktraş**: saç, sakalı ağarmış adam (Elbistan: DS I, 163), **alagır**: saçları yeni ağarmaya başlamış, kuvvetli adam (Afyon: DS I, 187), **alaşo**: herkesçe beğenilen, hoş görülen yakışıklı kimse (Rize: DS I, 199), **alaşar**: yüzü beyaz lekeli adam (Ankara, Konya: DSI, 200), **alıklı melefe**: çok eski ve kat kat giymiş adam (Niğde: DS I, 217), **alılıkız**: eli ev işine yatkın, kadın işi yapabilen erkek (Kastamonu: DSI, 217), **arbaş**: mavi gözlü, sarı saçlı adam (İçel: DS I, 301), **arbi**: arkalı, kuvvetli adam (Adana: DS I, 302), **aşbak**: keyifli adam (Yozgat köyleri: DS I, 351), **aşkar**, **aşgar**: sarı saçlı adam (İçel: DS I, 358), **aşna**: kadın tarafından sevilen erkek, dost, sevgili (Niğde: DS I, 361), ayı balağı: iri hantal adam (Niğde: DS I, 416), **babacan**, **babaç**, **babacan**, **babış**, **babış**: güçlü kuvvetli, cesur, yiğit, iri yapılı (İzmir: DS I, 447), **bambarran**: elinden iş gelmeyen adam, lüzumsuz adam (Hatay: DS I, 513), **beribenzer**: yakışıklı (Burdur: DS I, 634), **bıçkın**, **bıçğın**: cesur, kabadayı, hovarda, serseri (İstanbul: DS I, 658), **bıyıklıfadime**: kadın yaradılışlı erkek (Niğde: DS I, 673), **bocurgat**: iriyarı adam (Bursa: DS VI, 716), **böğü**: sözü geçen adam (Çanakkale: DS I, 758), **bucirik**: cılız adam (Rize: DS I, 776), **bucud**: kısa boylu adam (Çorum: DS I, 777), **cara**: boğazı uzun adam (Sivas: DS II, 859), **cığalak**: zayıf adam (Tokat: DS II, 899), **cılasın**, **cilasın**: erkek ve kız güzeli (Muğla: DS II, 907), **cıynaz**: çok ince, kuru adam (Kayseri: DS II, 945), **cicavat**, **cincalap**: zeki fakat vücutça normal olmayan adam (Urfa: DS II, 957), **cici**: sünnet edilen çocuğu tutan adam (Konya: DS II, 958), **cin çalığı**: çarpık yürüyen adam (Yozgat: DS II, 976), **cineviz**, **cinibiz**, **cinibüzük**, **cinivit**, **ciniviz**: kısa boylu fakat çok akıllı adam (Gaziantep: DS II, 978), **cinevüz ahlılı**: ince görüşlü, her şeyi bilen adam (Gümüşhane: DS II, 978), **cinkafa**: çabuk kızan adam (Konya: DS II, 981), **cinnas**, **cinkaz**, **cinok**: kötülük düşünen adam (Konya: DS II, 982), **ciri**: kötü adam (Kars: DS II, 985), **civelek**:

köyün bütün işlerine karışan adam (Adana: DS II, 988), **civlaz**: ince uzun boylu adam (Ankara: DS II, 990), **çolak**: bir kolu kesilmiş adam (Trabzon: DS II, 995), **cüleke, cüley, cüllüz, cülük**: cılız adam (**İçel: DS II, 1026**), **cümcüm**: kurnaz, akıllı ve kısa boylu adam (Burdur: DS II, 1027), **cünbilli**: gözü akan adam (**İstanbul: DS II, 1027**), **cüncük**: küçük adam (**Gaziantep: DS II, 1027**), **çalparalı**: dalgın adam (Isparta: DS II, 1061), **çandur**: çok uzun boylu adam (Muğla: DS II, 1069), **çemrek**: kolları ve bacakları sıvalı adam (Tokat, Amasya: DS II, 1131), **çildir, çildir bacak**: ince uzun boylu, zayıf adam (Tunceli: DS II, 1214), **çitirik**: çok sık hastalanan adam (Ankara: DS II, 1245), **çontar**: çolak adam (Mersin: DS II, 1268), **çonyarması**: iri yarı, kaba saba adam (Sivas: DS II, 1269), **cut**: sık dişli adam (**Kastamonu: DS II, 1305**), **danagöz**: iri, patlak gözlü adam (Burdur: DS II, 1356), **dandini**: şakın adam (Burdur: DS II, 1358), **dan-galak**: iri yarı adam (Konya: DS II, 1358), **davdar**: deli adam (Konya: DS II, 1379), **desi**: boynu kısa adam (Sivas: DS II, 1436), **dıkık**: çok kısa boylu adam (Muğla: DS II, 1455), **dırtıra**: çok uzun boylu adam (Van: DS II, 1472), **dızgır**: iri yarı adam (Balıkesir: DS II, 1476), **dikköz**: yaşlı olmakla birlikte gücü kuvveti yerinde, dinç adam (Erzincan: DS II, 1488), **diriş**: ince, uzun boylu adam (Erzincan: DS II, 1517), **dolaman**: şişman adam (Muğla: DS II, 1543), **doran**: boylu boslu adam, yiğit adam (Yozgat: DS II, 1563), **efci**: kadın gibi iş gören erkeklere verilen ad (Kars: DS III, 1667), **elbaşı**: bir soyun başı ya da aşiret beyi (Kayseri: DS III, 1703), **engez**: kendi yararını düşünen adam (Konya: DS III, 1753), **ernük**: erkek çocuklarda yenecek herhangi bir şeye karşı uyanan arzu, imrenme (Erzincan: DS III, 1776), **esirmek**: kızgın erkek deve kükremek (Konya: DS III, 1783), **eşir**: obur adam (Erzincan: DS III, 1792), **eşkün**: bir işi yapmaya pek gönüllü olan adam (Giresun: DS III, 1794), **evcil**: evine düşkün adam (Denizli: DS III, 1801), **eyveten**: çok aceleci adam (Gümüşhane: DS III, 1827), **gızali**: köse, ince sesli erkek (Niğde: DS III, 2069), **gij**: çabuk kızan adam (Kars: DS III, 2075), **giyov**: evli erkek (Konya: DS III, 2086), **goca gevelek**: dişsiz adam (Gümüşhane: DS III, 2089), **golluk**: salak adam (Ordu: DS III, 2098), **govroş**: çok kaba adam (Trabzon: DS III, 2110), **goydar**: delidolu adam (Artvin: DS III, 2111), **gozalak**: iri gözlü adam (Erzincan: DS III, 2112), **göcür**: inatçı adam, düşüncesiz adam (Adana: DS III, 2120),

gudumsuz: uğursuz adam (Gümüşhane), kıskanç adam (İçel), açgözlü, obur adam (İçel: DS III, 2188), **guncu, guncur:** inatçı adam (Adana: DS III, 2195), **gurzula:** öfkeli adam (Rize: DS III, 2202), **güblek: göbekli adam (Amasya: DS III, 2206), güdül:** açıkgoz, becerikli ve ufak yapılı adam (Bolu: DS III, 2214), **gümük:** burunsuz adam (Ankara: DS III, 2223), **güplek:** şiş karınlı, sıska adam (Amasya: DS III, 2233), **gürük:** fıtıklı adam (Kastamonu: DS III, 2238), **hadira:** çok uzun boylu adam (Konya: DS III, 2250), **halavurt:** kaba adam (Çankırı: DS III, 2257), **halpaç:** büyük ağızlı adam (Ordu: DS III, 2261), **harum:** kaygısız adam (Giresun: DS III, 2297), **herek:** çirkin uzun boylu adam (Sivas, Muğla: DS III, 2343), **hışır, hırıç, hoşirik, hoşur:** iri, şişman ve kuvvetli adam (Denizli), sert karakterli ve kaba adam (Bolu, İstanbul: DS III, 2376), **hoslak, holasa, holasak:** işsiz adam (Çankırı: DS III, 2415), **hotaman:** şişman, güzel, sevimli adam (Kastamonu: DS III, 2419), **ivez:** ince sesli kadın veya erkek (Adana: DS IV, 2572), **kabara:** seyrek sakallı adam (Yozgat: DS IV, 2582), **kabında kurumuş:** kansız, cansız adam (Sivas: DS IV, 2584), **kandik:** işe yaramaz adam (Erzincan: DS IV, 2622), **kapçıklı:** sünnet olmamış erkek (Balıkesir: DS IV, 2633), **karacüllen:** orta boylu, esmer adam (Konya: DS IV, 2641), **karadon:** çocuğu olmayan kadın ya da erkek (Tokat: DS IV, 2643), **karakada:** kötü adam (Konya: DS IV, 2646), **kareş:** teni beyaz, kaşı, gözü ve saçı kara olan güzel kadın ya da erkek (İstanbul: DS IV, 2658), **karnapa:** şişman adam (Niğde: DS IV, 2667), **karuk:** çok uzun boylu adam (Ordu: DS IV, 2673), **katuvaz:** inatçı, kaba adam (Samsun, Amasya: DS IV, 2686), **kavsak, kavsara:** kaba, sevimsiz adam (Kütahya: DS IV, 2692), **kelteneke:** eski ve kötü giyimli adam (Ordu: DS IV, 2737), **kertüklü:** sünnetli erkek (Gümüşhane: DS IV, 2760), **kestek:** kısa boylu adam (Tokat, Bitlis: DS IV, 2769), **kevker:** ağzı çarpık adam (Konya: DS IV, 2777), **kimirtlek:** tuhaf adam (Kayseri: DS IV, 2873), **kişi:** yabancı erkek (Afyon: DS IV, 2886), **koçak, kocak, koçağ, koçağ, koçbaşı:** kabadayı, yiğit, yürekli (İzmir, Tokat: DS IV, 2894), **kovak:** yiğit, yürekli, korkusuz (Bursa: DS IV, 2939), **kür:** inatçı, hırslı adam (Amasya: DS IV, 3043), **löf:** kaba adam (Tekirdağ: DS IV, 3090), **löklü:** iri yapılı adam (Ankara: DS IV, 3092), **lögürdek:** iri yapılı, kaba saba adam (Kütahya: DS IV, 3093), **meşmeş:** kadın yaradılışlı erkek (Nevşehir: DS IV, 3174), **mındıl:** küçük, ufak

tefek adam (Erzurum: DS IV, 3186), **nuhu**: iri yarı adam (Çanakkale: DS IV, 3257), **oturaklı**: iri yarı adam (Hatay: DS V, 3299), öğ: ağa, efendi (Kayseri: DS V, 3315), öreke: uzun boylu adam (Niğde: DS V, 3347), **saymanta**: kaba saba patavatsız adam (Denizli: DS V, 3562), **tuytuklu**: çok kıllı adam (Sivas: DS V, 4004), **yancı**: nişan töreninde kız evine götürülen armağanları korumak için yanında giden delikanlı (Kars: DS VI, 4164), **yetişik**: delikanlı (Yozgat: DS VI, 4260), **zartalaklı**, **zartaklı**, **zartanaklı**, **zartaraklı**, **zartaralaklı**: cesur, yiğit, erdemli (Adana: DS VI, 4353), **zırdık gibi**: uzun boylu, kuru adam (Adana: DS VI, 4378), **zırık**: kaba adam (Nevşehir: DS VI, 4379), **zombur**: iriyarı adam (Sivas: DS VI, 4395), **zungur**: çok uzun boylu adam (Denizli: DS VI, 4403), **zülahi**: ince uzun adam (İzmir: DS VI, 4403).

9. Erkeklerle Ait Eylemler

Baba yolluğu: düğünde oğlan evinin, kızın babasına aldığı hediye (Tokat: DS I, 451), **bıyık yastığı**: bıyığı çoğaltmak için, eskiden, uç taraflarının altına sakaldan eklenen kısım (Niğde: DS I, 673), **güvey seyranı**: güveyin arkadaşlarıyla kırdaki gezmesi (Hatay: DS III, 2241), **kütük atmak**: köy delikanlıları ilk kez oğlu olan babayı kutlamak ve armağan almak amacıyla kapısının önünde 15-20 el silâh atmak (Isparta: DS IV, 3056), **koçor**: köy delikanlılarının alınları üzerine bıraktıkları saç (Artvin: DS IV, 2896).

10. Erkekler Tarafından Oynanan Oyunlar

akdara: erkeklerin oynadığı bir oyun (İstanbul: DS I, 146), **cız**: erkek çocukların oynadıkları bir oyun (İçel: DS II, 946), **diringi**: erkekler tarafından oynanan bir kişilik halk oyunu (Kars: DS II, 1517), **durna**: erkekler tarafından ve yalnız olarak oynanan bir halk oyunu (Kars: DS II, 1606), **enzeli**: kadın ve erkek tarafından karşılıklı oynanan bir halk oyunu (Kars: DS III, 1762).

11. Erkeklerle Ait Mekanlar

ergiş odası: erkeklerle ait olan oda (Erzincan: DS III, 1768).

12. Erillik Bildiren Hayvan Adları

Açal: yeni doğmuş erkek buzağı (Rize: DS I, 57), **adal:** erkek dana (Rize: DS I, 62), **ahda: iğdiş edilmiş erkek hayvan (İğdır: DS I, 127), alaşa:** beygir, erkek at, iğdiş olmayan huysuz at (Kars: DS I, 199), **anırgan, ańır-gan, anırkan:** çok anıran, azgın erkek eşek (Isparta: DS I, 270), **ańırgan:** çok anıran, azgın erkek eşek (Afyon: DS VI, 4421), **arınık: iğdiş edilmiş hayvan (Konya: DS I, 321), aygur:** erkek at (Ankara: DS VI, 4436), **azap:** erkek keklığın bir yaşını geçmiş olanı (Muğla: DS I, 435), **azılı:** kart erkek yaban domuzu (Denizli: DS I, 439), **azman, azmantı:** iğdiş edildiği, enendiği halde erkekliğini kaybetmiyen keçi, koç, boğa; enenmiş, iğdiş edilmiş koç, keçi (Muğla, DS I, 442), **baba:** erkek hindi (Niğde: DS I, 447), **babaç:** kümes hayvanlarının erkeği, erkek kuş (Denizli: DS I, 448), **babaç:** erkek kuş (Kayseri: DS VI, 4440), **badak, badanak, baduk, bedek, bıdık, bodak, bodi, bodik, boduk, botak, botlak, böcük, bödek, budik, buduk:** tek husyeli hayvan, iyi burulmamış, dışisine yanaşamayan hayvan (Afyon: DS I, 460), **badat:** erkeklik bezi tek olan keçi (Muğla: DS I, 464), **bambal:** erkek bal arısı (Edirne: DS I, 513), **bazbaz:** erkek doğan yavrusu (Niğde: DS I, 586), **biserek:** at ve eşeğin erkeği (Konya: DS I, 639), **beylik:** tosun, burulmuş erkek dana (Burdur: DS I, 648), **bodat:** bal yapan erkek arı (Isparta: DS I, 717), **bolat:** erkek arı (Isparta, Tokat: DS I, 734), **bora:** erkek deve (Kırım göçmenleri: DS I, 737), **boruzan:** erkek arı (İçel: DS I, 741), **buğu:** erkek deve (Denizli: DS I, 781), **buğur:** erkek deve (Isparta: DS I, 781), **burcu:** dört beş yaşında erkek deve (Antalya: DS I, 795), **burgaç, burguç, burkuç, burkuk, burma, burmuk:** yumurtası burularak erkekliği giderilmiş koç, teke vb. hayvan (Isparta, Niğde: DS I, 796), **bükme:** iğdiş hayvan (Amasya: DS I, 818), **cet:** bir yaşında horoz (Bitlis: DS II, 886), **cıgal:** boynuzları uzun ve iri öküz (Kars: DS II, 899), **comba, camba, cambuz, cameş, cenik, conba, conga, coruĥ, cömbek:** iki ile dört yaş arasında erkek manda (İstanbul, Erbaa: DS II, 996), **condul, çondul:** bacakları kısa olan adam (Kayseri ve köyleri: DS II, 998), **cönge, cönege:** tosun, erkek dana (Amasya, Trabzon: DS II, 1006), **cöre:** erkek atmaca (Ordu: DS II, 1007), **cura, cure:** erkek atmaca (Adana: DS II, 1018), **cül-cül:** eti yenecek yaşa gelmiş horoz (Sivas: DS II, 1026), **çağırgan:** iyi

enenmemiş hayvan (Ankara: DS II, 1036), çalgıç: erkek yaban domuzu (İstanbul, Sinop: DS II, 1051), çalguç, çalgıç: azgın erkek domuz (Amasya: DS II, 1053), çal horozu: alacalı horoz, iri ibikli horoz (Samsun: DS II, 1053), çangal, cañgal, çangata, çankal: cılız, arık, büyük boynuzlu öküz; çift sürmekten bezmiş öküz (Burdur: DS II, 1070), çabiç, cebiç, cebis, cebiş, cemiş, cibiş, cibişce, çebil, cebiş, çeliç, çemiç, çemiş, çepiş, çibiş, çiğleme, çileme: bir yaşındaki erkek keçi (Denizli, Maraş, İstanbul...: DS II, 1099), çorpa: yeni yetişen erkek horoz (Kars: DS II, 1273), çoturuk: dişleri düzgün olmayan adam (Adana, DS II, 1275), çuçali: sünnet olmamış erkek (Artvin: DS II, 1300), **değişmen**: bir yaşında erkek oğlak (İçel: DS II, 1407), **divrin**: bir yaşını geçmiş erkek keçi yavrusu (Trabzon: DS II, 1528), **dübür**: iki yaşında erkek keçi (Kars: DS II, 1616), **ehte**: iğdiş edilmiş at (Bitlis: DS III, 1691), **elkoyun**: çobanların gece yatarken bağladıkları erkek koyun, önden giden erkek koyun (Denizli: DS III, 1719), **ememe**: küçük yaşta erkeklik bezi burulmuş hayvan (Isparta, Manisa: DS III, 1732), **enek**: iğdiş edilmiş, burulmuş koyun, keçi, at gibi hayvanlar (Burdur, DS III, 1748), **enelmek**: iğdiş olmak (Malatya: DS III, 1750), **enenik, eneme, enenük, enet**: iğdiş edilmiş hayvan (Konya: DS III, 1750), **enetmek**: hayvanları iğdiş ettirmek (Denizli: DS III, 1751), **ergeç, erkeç**: erkek deve (Adana: DS III, 1767), **erkeç**: erkek keçi (Çorum: DS VI, 4499), **erimçe**: erkek ördeğin kuyruğu arasından yukarı doğru kıvrılmış olan tüyü (Mersin: DS III, 1770), **erkeç, ergeç, erkeş**: iğdiş edilmiş, üç yaşından büyük erkek keçi (Afyon: DS III, 1773), **eveç**: bir yaşında erkek koyun (Trabzon: DS III, 1803), **fangıra**: eşek arısının beyi (Manisa: DS III, 1833), **gağrık**: erkek kekliğin çıkardığı kalın ve acı sesi anlatır (İçel: DS III, 1894), **gambeş**: erkek manda (Kars: DS III, 1907), **gart, gartlaç**: üç yaşını geçmiş erkek koyun (Konya: DS III, 1931), **gazak tülek**: dört yaşında erkek keklik (Denizli: DS III, 1952), **gıjdik**: iki, üç yaşındaki tosun (Sivas: DS III, 2037), **gırman**: iri erkek manda (Artvin: DS III, 2062), **gızan**: dişisini isteyen erkek köpek, kedi (Kahramanmaraş: DS III, 2069), **gizir**: burulmuş iki, üç yaşındaki tosun (Kütahya: DS III, 2087), **godaz**: horoz (Eskişehir: DS III, 2091), **goska**: erkek kaz (İstanbul: DS III, 2107), **gölük, golük, görük**: kısa boylu öküz (Sivas: DS III, 2146), **görüt**: bir yaşında erkek oğlak (Sivas: DS III, 2164), **gügürdeğe gelmek**: erkek kedi eş aramak (Ankara: DS

III, 2216), **haradan**: erkek arı (Adana: DS III, 2282), **hartkakan, hartlagan**: yabanî horoz (Balıkesir: DS III, 2296), **hek**: azılı erkek domuz (İçel: DS III, 2329), **hevır**: burulmuş erkek keçi, iki yaşındaki erkek keçi (Bitlis: DS III, 2351), **hezik**: iyi enenmemiş koç (Erzurum: DS III, 2356), **hobu**: bir yaşını geçmiş erkek hindi (Kastamonu: DS III, 2390), **hopa**: damızlık erkek deve (Muğla: DS III, 2404), **hordan**: erkek arı (Isparta: DS III, 2410), **hotoz**: erkek hindi (Zonguldak: DS III, 2420), **höğçe, höğüç**: iki, üç yaşındaki erkek koyun (Bitlis: DS III, 2428), **höveç**: yaşına girmiş enenmemiş erkek koyun (Kastamonu: DS III, 2439), **iğdiç**: erkek at (Artvin: DS IV, 2510), **imlik**: erkek piliç (Konya: DS IV, 2537), **ineltmek**: erkek hayvanı burmak (Gaziantep: DS IV, 2542), **inemek**: erkek hayvanı enemek (Denizli: DS IV, 2542), **ırkeç**: yaşlı erkek keçi (Ankara: DS IV, 2553), **kaban**: azılı erkek domuz (Tokat: DS IV, 2582), **kağırık**: erkek kekliğin karşısındaki susturmak için çıkardığı ses (İçel: DS IV, 2596), **kart**: üç-dört yaşında enenmemiş erkek koyun, keçi (İzmir: DS IV, 2670), **kartal**: yaşlı erkek manda (Amasya, Kars: DS IV, 2670), **kayalık, kayalak**: iki, üç yaşında erkek deve (Adana: DS IV, 2697), **kel**: erkek manda (Van: DS IV, 2725), **kesegen, keseğen**: erkek domuz (Artvin: DS IV, 2762), **kevik, kevük**: koç (Erzurum: DS IV, 2777), **köremez**: keçinin erkeği, teke (Kahramanmaraş: DS IV, 2966), **körit**: iki yaşında erkek keçi (Artvin: DS IV, 2966), **körüt**: bir yaşından üç yaşına kadar olan erkek keçi (Artvin: DS IV, 2970), **kılkəsik**: bir yaşında erkek keçi (Afyon: DS IV, 2799), **kısma**: boynuzları başa yapışık gibi olan koç, teke (Bolu: DS IV, 2844), **kırğa**: erkek piliç (Eskişehir: DS IV, 2822), **kırvan**: erkek manda (Van: DS IV, 2840), **kodalak**: erkek hindi (Çankırı: DS IV, 2898), **kodaz**: horoz (Eskişehir: DS IV, 2899), **kokaribik, kokaryürülük**: yaban horozu (Çanakkale: DS IV, 2905), **korit, korıt**: bir yaşına kadar olan erkek keçi (Samsun, Gümüşhane: DS IV, 2926), **kotak, kotlak, kotur**: erkek kedi (İzmir: DS IV, 2936), **koto**: yeni doğmuş erkek keçi, oğlak (Artvin: DS IV, 2938), **loklok**: erkek hindi (Kastamonu: DS IV, 3085), **lök, lok, lökü**: erkek deve (Isparta: DS IV, 3090), **marzıman, marzuman**: erkek eşek (Kayseri: DS IV, 3131), **matok**: erkek kedi (Konya: DS IV, 3137), **mazmak**: kart erkek koyun (Kahramanmaraş: DS IV, 3146), **mazman, maz**: dört-beş yaşındaki erkek koyun (Ankara, Adana), erkekliği giderilmiş beş yaşındaki koyun ya da keçi (Konya: DS IV,

3147), **mıza:** erkek eşek (Çankırı: DS IV, 3195), **mirmir:** eti pis kokan erkek keçi (Van: DS IV, 3204), **mortonoz:** erkek beygir (Burdur: DS IV, 3211), **motorok:** erkek kedi (Kırıkkale: DS IV, 3212), **mozuk:** erkek buzağı (Adana: DS IV, 3214), **muza:** erkek eşek (Çorum: DS IV, 3227), **ofutmak:** erkek eşek dışisini görünce oyun yapıp kaçmak (İçel: DS V, 3268), **ordam:** erkek bal arısı (Isparta: DS V, 3289), **oveç:** enenmiş koç (Amasya: DS V, 3301), ögeç, oğgeç, öveç, ögeş, ökeç, öneç, önneş, öveys: bir yaşından dört yaşına kadar erkek koyun, koç (Zonguldak), iki yaşına kadar erkek keçi (Burdur), enenmiş erkek koyun ya da keçi (Konya: DS V, 3316), öygür: damızlık erkek at (Bayburt: DS V, 3367), **peserek:** güreşçi erkek deve (Uşak: DS V, 3436), **pırç:** enenmemiş erkek keçi (İstanbul: DS V, 3443), **puları:** erkek arı (Kars: DS V, 3486), şışek, şışak, şışey, şışşek, şüşek: bir-iki yaşında erkek koyun (Denizli: DS V, 3789), **taklak:** dişisi kaybolmuş ya da yumurtaya yatmış erkek keklik (Denizli: DS V, 3812), **tığa:** yaşından küçük duran beş, altı yaşındaki erkek sığır (Konya: DS V, 3910), **toğa:** erkek oğlak (Erzincan: DS V, 3945), **tohli:** erkek buzağı (Rize: DS V, 3947), **tohumkörüdü:** enenmemiş bir yaşındaki deve (Muğla: DS V, 3948), **tomtom:** erkek hindi (Çanak-kale: DS V, 3960), **toskur:** erkek hindi (Bursa: DS V, 3974), **tüle:** erkek keklik (Muğla: DS V, 4009), **yalıñ:** erkek domuz (Kastamonu: DS VI, 4147), **yağrınli:** iri yarı dev yapılı erkek (Kütühya: DS VI, 4126), **yeşilbaş, yeşibaş, yeşil, yeşim:** erkek ördek (Elbistan: DS VI, 4257), **yeye:** erkek domuz (Kütahya: DS VI, 4262), **yinice:** iki yaşında erkek keçi (Ankara: DS VI, 4280), **zırık:** erkek eşek (Ankara: DS VI, 4379), **mavri:** erkek turaç, bir çeşit sülün (İçel: DS VI, 4590), öveç: iki üç yaşındaki erkek koyun (Burdur: DS VI, 4631), **seyis:** iki, üç yaşında enenmiş erkek keçi (Denizli), iki, üç yaşında, enenmiş erkek keçi (Afyon), iki, üç yaşında, enenmiş, tohumluk erkek keçi, koç (Kars: DS VI, 4688), **tana:** iki yaşında erkek dana (Konya: DS VI, 4738), **tege:** teke, erkek keçi (Kerkük: DS VI, 4748), **tekiş:** erkek oğlak (Kayseri: DS VI, 4749), **tomtom:** erkek hindi (Balıkesir: DS VI, 4770), **toslak:** erkek hindi (Ankara: DS VI, 4770), **tüle:** erkek keklik (İçel: DS VI, 4779), **tülü:** erkek deve (Aydın: DS VI, 4779), **zer:** erkek eşekleri anırtmak için kullanılan ünlem (Burdur: DS VI, 4835).

13. Erillik Bildiren Bitki Adları

Aygır incir: erkek incir (Bursa: DS I, 414), **ilikçe, ilikçe:** aşılacak için dişi incir ağacına asılan erkek incir (Antalya: DS IV, 2525), **iliske:** erkek incir ağacının meyvesi (Antalya: DS IV, 2527), **mazı:** erkek incir (Antalya: DS IV, 3146), **tum:** erkek incir (Hatay: DS V, 3991), **üğürtmek:** soğanın erkeği, tohum veren sapı (Adana: DS VI, 4063).

Sonuç

Kadın ve erkeğin toplum içindeki rolleri erillik ve dişlilik olarak iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Diller, toplumlarının değerlerini ve gerçekliklerini yansıttıkları için, aslında dillerin yapısı; sözcükler, atasözleri, edebi eserler, deyimler incelenerek, toplumun kadın erkek ilişkileri ve kadını ve erkeği koyduğu yerler hakkında çok kapsamlı bilgilere sahip olunabilir. Bu bağlamda Anadolu ağızlarının söz varlığı incelendiğinde eril adlandırma ile ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Anadolu ağızlarında eril söylemin çok güçlü olduğu görülmektedir. Bu durum Türkçede bazı kelimelerin dil bilgisel açıdan olmasa da sözlüksel ve anlamsal bakımdan cinsiyeti ifade ettiğini göstermektedir.

Ağızlarda 944 tane eril adlandırma tespit edilmiştir. Tespit edilen kelimelerin sadece erkek varlıklar için kullanıldığı eril nesne ve varlıklara işaret ettiği görülmektedir. Türkçede genel anlamda dil bilgisel cinsiyet kategorisi yoktur. Buna rağmen yalnızca ağızlarda dahi bu kadar yüksek sayıda eril adlandırmanın olması Türklerin ataerkil yapıya sahip toplum yapısının dile ve söz varlığına yansımaları olarak düşünülebilir.

Derleme Sözlüğü'nden taranmak suretiyle tespit edilen kelimelerden birçoğunun akrabalık adları ve unvanlardan oluştuğunu görmekteyiz. Söz varlığında 246 akrabalık, 99 olumsuz, 100 olumlu unvan ve 172 tane niteleyici sözcük kullanıldığı tespit edilmiştir. Yine söz varlığı içerisinde yalnızca eril söylemde kullanılan 36 tane kıyafet, 14 tane hitap, 36 tane yaş, 43 tane ise meslek bildiren eril adlandırma kullanıldığı görülmüştür. Bunların yanı sıra bir cinsiyet kategorisi olarak yalnızca erkekler tarafından yapılan 5

eylem, yine yalnızca erkekler tarafından oynanan 5 oyun ve sadece erkeklerin kullandıkları 1 mekân ismi tespit edilmiştir.

Anadolu ağızları söz varlığı incelendiğinde eril söylemin hayvan ve bitki isimlerinde de kullanıldığı görülmektedir. 139 tane hayvan, 7 tane bitki isminin eril adlandırma ile nitelendirilmiştir.

Bu sınıflandırma sonucunda eril söylemin Türkçedeki yeri tespit edilmiştir. Anadolu ağızlarındaki eril adlandırmalar ile erkeğin toplum, aile ve birey olarak varlığının dilimize nasıl yansıdığı ortaya konulmuştur. Toplumda erkeğin çocukluğunun, yaşlılığının evliliğinin, olumlu ya da olumsuz davranış biçimlerinin isimlendirilmesinde Türkçenin anlatım gücünün yanı sıra her coğrafi bölgenin dinî, sosyo-kültürel, ekonomik, psikolojik ve sosyolojik alt yapısının bu adlandırmada etkili olduğu görülmüştür.

Kaynakça

- Aksan, Doğan. (1999). *Anlambilim*. Ankara: Engin Yayınları.
- Çağatay, Saadet. (1962). “Türkçede Kadın İçin Kullanılan Sözcükler”, *TDAY Belleten* 1962, Ankara: 13-49.
- Güden, Menekşe Pınar. (2006). *Dilde Cinsiyet Ayrımcılığı: Türkçe’nin İçerdiği Eril ve Dişil İfadeler Bakımından İncelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul.
- Illich, İvan. (1996). *Gender*, (Çev. Ahmet Fethi). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Şahin, Yılmaz, Zennube. (2017). “Marie Luise Kaschnitz’in “Lange Schatten” Adlı Öyküsünde Benlik Sorunu”. *International Journal of Social Sciences and Education Research*. 3(3), 957-965.
- Şahin, Yılmaz, Zennube. (2017). “Zoë Jenny’in “Das Blütenstaubzimmer” Romanında Jo Ve Lucy Figürlerinin Ruh Dünyası”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 58, 1-13.
- Şahin, Yılmaz, Zennube. (2022). “Bir Kadının Herkese Rağmen Dik Duruşunun Öyküsü: Peter Handke; Solak Kadın”. *Kesit Akademi Dergisi*. 8(33), 40-51.
- Şimşek, Şenel. (2006). *Kadınlararası Konuma Sürecinde Toplumsal Cinsiyetin Dil Üzerinden Sergilenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü I (A-B)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü II (C-D)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü III (E-H)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü IV (I-N)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü V (O-T)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2009). *Derleme Sözlüğü VI (U-Z/ Ekler)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçar, Melike. (2013). “Anadolu Ağzlarında Kadının Söz Varlığına Dair Bir Tasnif Denemesi”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 8/9 Summer. 2465-2485. Ankara.
- Yaylalı, Yasemin. (2023). “Golî Terakkî’nin İkinci Şans Hikâyesinde Çocuk Bakıcıların Meslek Ahlakı Analizi”. *Edebiyat ve İnsan(lık)*. 367-392. Nisan. Eskişehir.
- Yunc, Kerim. (1980). “Dilimizdeki Cansız, Soyut ve Somut Kavramlarda Erkeklik ve Dişilik”, *Türk Folkloru*. C. 1, S. 6, İstanbul: 6.

ÜÇ KADIN YAZAR VE YAPITLARINDA KIZ ÇOCUKLARI PROFİLİ



Zennube ŞAHİN YILMAZ*

Giriş

Eski çağlardan günümüze kadar kadın kavramı, farklı dillerde, kültürlerde ve toplumlar da çeşitli kavramsal nitelemelerle var olmuştur. (Kotan, 2023; 263) Ancak özde gerçek anlamı değişmemiştir. Sadece kadınlara olan bakış açısı, toplumdan topluma, kültürden kültüre değişiklik göstermiştir. Ancak kadın, hangi toplumda olursa olsun özgürleşme hareketlerinden önce de sonra da iş hayatında yer alıyorsa ve çocuk sahibiye, çocuklu bir kadın olarak hep birtakım sıkıntılar yaşamak zorunda kalmış ve belki de en önemlisi annelik görevini yerine getirirken çevresinden dolayı binlerce sorunla karşılaşmıştır. (Yaylalı, 2023; 371) Kadınların eksik olduğu gerekçesiyle kadınlar adına hep düşünülmüş ve kadınlar, ‘ikinci cins’ olarak görülerek erkekler tarafından sürekli ezilmişlerdir. Onların ait olduğu tek alanın annelik, eş ve ev olduğu düşünülmüştür. Sheila Rowbotham’ın 1973 tarihinde yayınlanan “Tarihte Gizlenen: Kadınların 300 Yıllık Ezilmişliği ve Buna Karşı Mücadele” adlı eseri kadınlara dair yapılan araştırmaların canlanmasına öncülük etmiştir. Kadın, çağlar boyunca neredeyse her millette ezilen tarafta ve öteki konumunda yer almıştır. Ancak 1960’lı yıllardan itibaren kadının özgürlük hareketiyle birlikte

* Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Mail; zshahin@atauni.edu.tr, Erzurum. ORCID; 0000-0001-9482-7567.

kadınlar için yeni bir dönemin kapısı aralanmış yine de tam açılmamıştır. (Akyıldız Ercan, 2014; 11-24)

20. yüzyılın daha çok ikinci yarısında feminist odaklı bir araştırma yönelimi gelişmiştir. Toplumun tüm alanlarında kadınların eşitliğini sağlamak amaçlı gelişen bu yönelimde, tüm farklılıklarına rağmen feminist araştırma yaklaşımlarının bir araya geldiği nokta, bir toplumdaki ataerkil yapıları ortaya çıkarmak ve içinde yer alan kadın veya ‘dişi’ konumunu analiz etmek ve bu yapıları en azından değiştirmeye çalışmaktır. (Rippl, 1995; 230-231) Feminizmin cinsiyet ayrımcılığına karşı çıkan bir kuram olduğu düşünüldüğünde cinsiyetler arasında eşitsizliği kaldırmak için mücadele eden ve bunu da çeşitli metinler aracılığıyla yapan bir akım olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Yok sayılan ve ezilen kadınların sesi olma yönünde gelişen feminist akım, kadının nesne olarak algılanmasına karşı çıkar. Feminist kuramcılar, ana hatlarıyla kadının ikinci cins olarak görülmesine karşı çıkarlar. Erkek egemen ideolojilerin ürettiği kadının ikinciliği, feminist kuramcılar, araştırmacılar ve yazarlar tarafından feminist edebiyat eleştirisi bağlamında eleştirilmiş ve Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Luce Irigaray gibi feminist öncülerin eserlerinde somutlaşmıştır. (Önder, 2021; 318-323)

19. ve 20. yüzyılda, kadınların oy hakkı, eğitim ve iş hayatı gibi haklarını talep ettiği, ilk kadın hareketi (First Wave Feminism) olarak adlandırılan dönemin ardından ikinci kadın hareketi (Second Wave Feminism) başlamıştır. İlk kadın hareketinin teorik noktası ve aynı zamanda ikinci kadın hareketine geçiş noktası olarak kabul edilen Simone de Beauvoir’un ünlü cümlesi “Kadın olarak doğulmaz, kadın yapılır” ve 1949’da yayımlanan “The Second Sex” adlı yapıtı olmuştur. İlk kadın hareketinin öncüleri ve önemli temsilcileri arasında İngiltere’de Mary Wollstonecraft (1759-1797), Olive Schreiner (1865-1920) ve Virginia Woolf (1882-1941), Almanya’da ise Luise Otto-Peters, (1819-1895) yer alır. Literatürde ikinci kadın hareketinin başlangıcının önde gelen temsilcileri, farklı araştırma tasarımları geliştiren ve akademik olarak kabul gören isimler arasında Kate Millett (1934-), Elaine Showalter (1941), Nancy Chodorow (1944-), Sandra M. Gilbert (1936-) ve Susan Gubar (1944-) bulunmaktadır. İtalya ve Almanya’da da kadınların baskısı, cinsel sömürü veya kürtaj

konularıyla ilgilenen feminist gruplar ortaya çıkmıştır. Almanya’da bu gruplar, 1968 öğrenci hareketinden kaynağını almıştır. Ancak, Almanya’da kadın ve cinsiyet araştırmalarını veya feminist edebiyat bilimini kürsü düzeyinde kurumsallaştırmak ilk etapta pek başarılı olmamıştır. Mayıs 1968 olaylarından etkilenenler arasında, teori odaklı Fransız feminizminin temsilcileri olan Hélène Cixous (1937-), Luce Irigaray (1930-) ve Julia Kristeva (1941-) gibi isimler bulunmaktadır. Bu temsilciler, psikanalizle eleştirel bir tartışma yürüterek “felsefenin feministleştirilmesi” ni denemiş ve bu yaklaşımı akademik tartışmalara sokmuşlardır. Ancak, Fransa’da da kadın ve cinsiyet çalışmaları için kürsüler 21. yüzyıla kadar nadir olarak görülmüştür. Özellikle Sigrid Weigel (1950-), Marianne Schuller (1945-2023) ve Inge Stephan (1944-) (Hamburg Okulu), Almanca konuşulan feminist edebiyat biliminde kadın araştırmalarından cinsiyet araştırmalarına bir geçişin gerekliliğini savunmuşlardır. (Babka, 2004; 190-222)

Feminist akımın ülkelerin kültürel, sosyolojik, ekonomik ve toplumsal alt yapılarıyla da yakından ilgili olduğu düşünüldüğünde söz konusu akımın önemli bir araştırma alanına hitap ettiği de görülmektedir. Alman edebiyatına baktığımızda özellikle son dönemlerde feminist kadın yazarları ve eserlerinin gündemde olduğunu görmekteyiz. Sadece Alman edebiyatında değil, İsviçre ve Avusturya edebiyatında da feminizmin taşıyıcıları olarak karşımıza çıkan birçok isim söz konusudur. Bu çalışmada da Alman – Avusturya – İsviçre edebiyatından seçilen birer kadın yazarın eseri kadın, anne, çocuk ilişkisi bağlamında incelenmiştir.

Marie Luise Kaschnitz: Lange Schatten

Savaş sonrası Alman edebiyatının en önemli temsilcilerinden biri olarak görülen Marie Luise Kaschnitz, 20. Yüzyıl Alman edebiyatını ve kültürünü yansıtan yönü ile dikkat çekmiştir. Yazar, Alman kültürünü ve toplumunu yapıtlarında yansıtırken kendi hayatından kesitler sunmayı da göz ardı etmemiştir. Bu bağlamda Kaschnitz, kendisini edebi bir otobiyografi yazarı olarak tanımlamaktadır. (Göttsche, 2001; 1-7) Marie Luise Kaschnitz, her iki savaşı yaşayan bir kadın yazar olarak metinlerinde daha çok savaş dönemi ve sonrasını, Nasyonal Sosyalist etkileri, kadını, çocukları ve aile birliğini

konu edinir. Yapıtlarında kendi hayatından da yer yer kesitler sunan yazarı metinleri aracılığıyla da tanımak olanaklıdır. (Kaminski, 2009; 75-90) Dönemsel ve toplumsal olaylara kayıtsız kalmayan Kaschnitz, güncel konuları ele almayı tercih eder. Şiirleriyle de oldukça popüler olan yazar, döneme dair eleştirilerini ve dönemle olan tartışmasını şiirlerinde de kaleme alır. Kaschnitz, Alman savaş sonrası şiiri için temsilci bir şair olarak birçok açıdan kabul edilebilir. Klasik ve yenilikçi öğeleri birleştirir, geleneksel dili ile güncel toplumsal konuları ele alır. Memleket, doğa, Yunan ve Roma mitolojisi gibi klasik-romantik konuları ele alır. (Fenner, 2015; 31-32)

Kaschnitz, “Lange Schatten” adlı öyküsünde Rosie adındaki bir kız çocuğunun ailesi ile olan ilişkisini aktarırken bu ilişki aracılığıyla onun ruhsal durumunu da açığa çıkarır. “Sıkıcı, her şey sıkıcı, (..)” (Kaschnitz, 341) cümlesi ile başlayan öyküde ben anlatıcı olan kız çocuğunun içinde bulunduğu durum, hemen öykünün başında sinyal verir. Ben anlatıcı Rosie, annesi ve babasıyla yeterince zaman geçirememesinden hatta yüzmeye gidememesinden kız kardeşini sorumlu tutar. Yalnız olduğunda kendisini özgür hissederek ve mutlu olur. Annesinden ve babasından ilgi görmeyen Rosie, bir tepki olarak kendisini onlara ait görmek istemez. Bu yüzden aidiyet sorunu yaşayan Rosie, sadece kendisine ait olan bir dünya kurmak ister. Çocuklarına ayak bağı muamelesinde bulunan anne ve baba, Rosie’nin bir kız çocuğu olarak olumsuz bir tabloda büyümesine neden olurlar. Rosie, kendisine ait olan şeyler için de olumsuz bir tablo çizer; “Benim siyah uyuz olmuş kedi, benim ölü kuşum, iğrenç, karıncalar tarafından yenilmiş, ama kesinlikle elime almalıyım, benim.” (Kaschnitz, 342) Kediye, kuşa ve karıncalara dair benim nitelemesinde bulunması ve hepsine olumsuz anlam yüklemesi, aslında onun hayata karşı olumsuz bakış açısından kaynaklanır.

Ailesi ile bir arada olmaktan kesinlikle mutlu olmayan Rosie’nin bir aileye ait olmanın kendisinde yarattığı olumsuz duyguları ve düşünceleri şu şekilde aktarılmıştır; “Bir aileye sahip olmak korkunç, başka insanlar da aileden yakınıyorlar, Rosie bunu oldukça açık bir biçimde görüyor, örneğin; bronzlaşmış altın kolyeli adam, güneş şemsiyesi altında yatmak yerine barda oturur ya da motorlu botu ile delice heyecanlara, son derece hızlı, daima yalnız gider. Aile bir eziyet, neden insan yetişkin olarak dünyaya

gelemez ve hemen kendi yolunda gidemez.” (Kaschnitz, 341) Mutsuzluğu tamamen ailesinin ilgisizliğinden kaynaklanan Rosie’nin çok yalnız olması oldukça dikkat çekicidir. Çocuğun ebeveynlerine yabancılaşması ve aynı şekilde onlardan psikolojik şiddet görmesi, aile içinde yaşanan mutsuz olaylarla birleşerek bir çocuğun çocuksu dünyasının daha doğmadan ölmesine neden olmaktadır. (Kaygın, 2021; 293) Nitekim öyküdeki kız çocuğunda da aynı durumlar söz konusudur.

Başka aileler ile kendi ailesini kıyaslayan Rosie, başka ailelerin de çocuklarına karşı ilgisiz olduklarını görünce bu duruma hiç şaşırmaz. Kendi ailesinin Rosie’ye değer vermemesi, bu küçük kız çocuğunda bir değer sorununa dönüşür. Bu değer görmeme ve kendisini değersiz hissetme, onda bir kişilik bozukluğuna dönüşür. Çocukluk yıllarını ruhsal olarak sağlıklı geçirmeyen bir kız çocuğunun içinde bulunduğu bu sevgisizlik onun daha sonraki hayatı için olumsuz bir tablo oluşturmaktadır.

Rosie, yalnız gezerken ailesi olmadan ne kadar özgür ve mutlu olduğu hisseder. Kimseye ait olmadan yaşama duygusu, onun hoşuna gider. Onlara dair hatırladığı bir anısında yine onlara dair olumsuz bir izlenim görülür; “Rosie, bir keresinde ebeveynlerini ve kız kardeşini gerçekten unuttu, hem kendisini bir kişi olarak hem de isim ve yaş olarak, öğrenci Rosie Walter, lisenin 7. Sınıfında, daha çok çaba sarf etmeliydi, (...)” (Kaschnitz, 346) Rosie’nin onları yok sayma isteği, ebeveynlerinin aklından çıkmasına yol açar.

Rosie, ailesinden habersiz tek başına yürürken bir genç çocuk ile karşılaşır. Genç çocuğun birden deniz kenarında soyunması ve tamamen çıplak kalması, Rosie’yi korkutur. Bu durumdan kurtulmak için birden babasının ona verdiği bir öğüdü hatırlar. “Hayvanlar karşı insan kendisini koruyabilir, Rosie’nin zayıf göğüslü babası bunu bir kere yaptı, ama Rosie, o zaman küçüktü, bunu unutmuştu ama şimdi tekrar aklına geldi. Hayır, çocuk, taş yok, insanlar sabit bir biçimde köpeklerin gözüne bakmalı, gözüne tam dik, görüyor musun, titriyor, yere basar, kaçır.” (Kaschnitz, 350) Rosie, babasının tavsiye ettiği gibi genç çocuğa dik dik bakar. Bu dik bakışın ardından çocuk hemen kıyafetlerini giyer. Rosie, ailesinden kurtulmaya ve onları yok saymaya çalışırken babasının tavsiyesi ile korktuğu bir durumdan kendisini sakınmış olur. Burada

Rosie'nin içinde bulunduğu durum çelişkilidir. Çünkü Rosie, yok saymaya çalıştığı birinin tavsiyesine uymaktadır. Rosie, ailesinden uzakta bir öğleden sonra geçirirken öykünün sonunda yeniden ailesinin olduğu yere geri döner.

Ingeborg Bachmann; Malina

Orta Avrupa'da, tarihsel ve siyasi nedenlerden dolayı, Avusturya devletinin, müziğinin, mimarisinin ve sanatının varlığını kimse sorgulamamıştır. Avusturya edebiyatı kavramı ise uluslararası kültürel tartışmalarda yakın zamana kadar neredeyse yer almamıştır. Ancak, 20. yüzyılın 60'lı yıllarında, Avusturya edebiyatı, zengin geleneği ve kültürel kimliği ile yabancı edebiyatçılar, eleştirmenler ve okuyucuların dikkatini çekmeye başlamıştır. Polonyalılar, Macarlar, Çekler ve Güney Slavlar gibi, Avusturya ile ortak bir tarih ve Orta Avrupa kültürü bağı olanlar, bağımsız bir Avusturya edebiyatının varlığını kabul etmişlerdir. Orta Avrupa'daki uzmanlaşmış araştırma gruplarının olduğu çeşitli üniversitelerde, Avusturya edebiyatını öğretmek için adım atılmıştır. Doğu Avrupadaki yayınevleri, Avusturyalı yazarların antolojilerini, şiir kitaplarını ve romanlarını yayınlamak konusunda birbiriyle yarışmışlar ve zamanla, Orta Avrupa edebiyat tarihçileri, önde gelen Avusturyalı yazarların eserleri hakkında deneme ve bilimsel kitaplar yayınlamaya başlamışlardır. Arthur Schnitzler, Robert Musil ve Ingeborg Bachmann bu isimlerden birkaçıdır. (Kaszynski, 2012; 11)

1926'da Klagenfurt'ta doğan ve 1973'te Roma'da vefat eden Avusturya edebiyatının önemli kadın yazarlarından olan Ingeborg Bachmann, savaş sonrası yazında feminist akımın öncülerinden birisi olarak görülmektedir. Bachmann ayrıca, 20. yüzyılın en önemli Almanca yazar şair ve yazarlarından birisi olarak kabul edilir. (Holzapfel, 2013; 21) Bachmann, Ilse Eichinger, Erich Fried, Hans Leber ve Thomas Bernhard gibi savaş sonrası dönemin genç yazarları grubuna dahil edilir. Genel olarak bakıldığında bu yazarların eserleri, muhafazakar Avusturya ideolojisini eleştiren bir yön taşır. (Skrgec, 2023; 136)

Ingeborg Bachmann, Viyana'da öğrenim gördüğü süre içerisinde Ludwig Wittgenstein'in fikirlerinden ve eserlerinden etkilenmiş ve bu etki, neredeyse onun hayatı boyunca devam etmiştir. Wittgenstein'in dil teorisine ilgi

duyan Bachmann, yapıtlarında bu felsefi etkiyi ‘dil’ üzerinden göstermeye çalışmıştır. Dil ile oldukça uğraşan yazar, dili önemli ve aynı zamanda incelenmesi gereken bir edebi unsur olarak ele almıştır. (Erkurt, 2020; 181-182)

Feminist akımın temsilcilerinden birisi olarak görülen Bachmann, ana hatlarıyla erkeğin baskın olduğu ilişkiler yaratır ve bu ilişkilerin yükünü taşımak zorunda kalan kadın figürlerin sosyal ve ruhsal yapılarını ele alır. Kadının toplumsal konumunu da en az ruhsal dünyası kadar ayrıntılı kaleme alan yazar, kadını romanın merkezine yerleştirerek kendi hayatın da kesitler sunar. Bu bağlamda Bachmann yapıtları ana hatlarıyla az ya da çok biyografik veriler içermektedir. (Arak, 2007; 198)

Çalışmamızda incelediğimiz Malina adlı romanında yazar, oldukça farklı ve duygusal bir dünyanın kapılarını açar. Bu duygusal dünya okurla ben anlatıcı aracılığıyla buluşur. Malina romanı, ben anlatıcının hem ruhsal dünyasının hem de toplumsal konumunun oldukça ayrıntılı bir biçimde kaleme alındığı bir roman kurgusu sergiler. Romanın ben anlatıcısı, çok da sağlıklı bir aile ortamında büyümeyen ve bunun olumsuz etkilerini hayatı boyunca yaşamak zorunda kalan bir figür olarak karşımıza çıkar. Anne figürü, kızıyla herhangi bir ilgisi olmayan bir anne profili çizmektedir. Annesi ve babası sürekli kavga eden anlatıcı, babasının annesine şiddet uygulamasına şahit olur. Babası başka bir kadınla ayrı eve çıkar ve kızıyla ilgilenmez. Anlatıcı, babasıyla ilgili bir anısını hatırlamaya çalıştığında mutlu bir anı bulamaz. Anlatıcının babasına dair izlenimi alıntıda net bir biçimde görülmektedir; “(...) Karadeniz’in önündeyim ve Tuna’nın Karadeniz’e akmak zorunda olduğunu biliyorum. Ben de onun gibi akacağım (...) Babam nehrin ağzında saklanmış, yorgun ifadeli sarkık gözleriyle, bana geçit vermeyecek dev bir timsaha dönüşmüş. (...) Babam bazen gözlerini biraz açıyor, sanki yalnızca orada öyle tembel tembel yatıyormuş, beklediği hiçbir şey yokmuş gibi görünüyor, (...).” (Bachmann, 2004; 203) Babasını dev bir timsaha benzeten ben anlatıcı, aslında bu cümleleriyle babası ile arasındaki mesafeye ve sevgisizliğe göndermede bulunur.

Baba figürü, anlatıcının hayatında oldukça olumsuz bir tablo içinde somutlaşır. Anlatıcının babasından sonra hayatındaki diğer erkek figür Ivan ile olan ilişkisi de aynı babası ile olan ilişkisi gibi sıkıntılıdır. Viyana’da bir Macar

sokağında kalan anlatıcı, Ivan ve Malina ile olan sıkıntılı ilişkisini şu cümleleriyle somutlaştırır; “Ivan ve ben: bir noktada birleşen dünya. Malina ve ben, ikimiz bir olduğumuz için aykırılaştan dünya.” (Bachmann, 2004; 117)

Anlatıcı, oldukça duygusal ve şüpheci bir yapıya sahiptir. Onun bu yapısı, hayatını hem olumsuz etkilemekte hem de onu yormaktadır. Anlatıcı, Ivan’ı hayatının anlamı olarak görür. Ivan onun hayatının merkezidir.

Parola, Ivan. Ve hep, hep Ivan. (...) ben Ivan’ın yanından bir santim bile ayrılmayacağım, küçük pusulalarımızı imzalarken kullandığımız, birbiriyle özdeş olan, net bir tınıyla yankılanan ilk harflerimizi bir uyum içerisine sokacağım, üst süte yazacağım ve biz, adlarımız arasındaki bu birleşmeyi gerçekleştirdikten sonra, ilk sözcüklerin yardımıyla bu dünyayı yeniden onurlandırmaya dikkatle başlayabiliriz. (Bachmann, 2004; 34-35)

Anlatıcı, Ivana bağımlılık derecesinde aşıktır. Onu göremediği anlarda sesini duymak için çırpınır. Ivan’ın onu aramasını bekler saatlerce, günlerce. Telefonun önünde diz çöküp yere kapanırken kendisini bir Müslümanın seccadesine kapanmasına benzetir; “(...) tıpkı seccadesine kapanan bir Müslüman gibi, nasıl telefonun önünde, alnım parkeye yapışık, yere çöktüğümü o da asla görmemeli.” (Bachmann, 2004; 44) Ivan ve anlatıcı, Ivan’ın zamanı olduğunda buluşurlar. Onun dışında sadece telefon görüşmeleri yaparlar. Ancak anlatıcının sürekli büyük bir heyecan içinde Ivan’ın aramasını beklemesi, onu hayatından alıkoymaktadır. Anlatıcının Ivan’ı beklemekten başka bir hayatı kesinlikle yoktur. Ivan ile konuşmadıklarında kimseyle görüşmek istemez ve yemek yemeyi bile unuttur. İlişkilerinde Ivan aktif anlatıcı ise oldukça pasif bir roledir. İlişkiyi belirleyen kişi Ivan’dır. Ivan, kendi kişisel hayatından ve prensiplerinden vazgeçmeyen yapısı ile dikkat çekerken, anlatıcı hayatını Ivan’a göre şekillendirmesiyle dikkat çeker. Anlatıcı, Ivan’ın isteklerini yerine getirir, ancak Ivan anlatıcıyla isteklerini asla sormaz. Erkek egemen bir ilişki söz konusudur. Ivan ne istiyorsa anlatıcı onu yerine getirmek için büyük bir çaba sarf eder. “Aşırı zor, aşırı uzak, aşırı yorucu diyebileceğim hiçbir şey yok, yeter ki Ivanlı bir yaşam parçası kapabileyim, (...)” (Bachmann, 2004; 79) Ivan ile bir paylaşım yakalayabilmek anlatıcının hayatının temel amacıdır. Ivan’ın mutlu olması, onun için her şeyden önemlidir, kendisinden bile. Satranç oynamayı sevmese bile Ivan

istediği için oynar ve bundan rahatsız olmaz. Onun için önemli olan Ivan'ı mutlu etmektir; "Ivan'ın canı benimle cümleler kurmak istemiyorsa, o zaman kendisinin ya da benim olan satranç takımını çıkarıyor, kendi evinde ya da benim evimde ve beni oynamaya zorluyor." (Bachmann, 2004; 47) Anlatıcı, sadece Ivan için yaşayan bir kadın profili çizmektedir.

Anlatıcı, hem Ivan ile hem de Malina ile istediği bir ilişki içinde değildir. Ivan'a tutku ile bağlıken Ivan'dan aynı karşılığı görmemektedir. Malina ise anlatıcının Ivan ile olan ilişkisini bilir, ancak buna tepki göstermez. Anlatıcının Malina'ya karşı duygusal bir bağı yoktur. Malina, anlatıcı için daha çok bir arkadaş havasındadır. Anlatıcı, Malina ile olan ilişkisinde günlük hayatın içinde birbirlerini görmezden geldiklerini düşünür; "(...) sanki evin içinde sürekli birbirimizin yanından geçiyormuşuz gibi; sanki günlük hayatımızın içerisinde birbirimizi görmezlikten, duymazlıktan gelmemiz olasıymış gibi." (Bachmann, 2004; 26) Anlatıcı ve Malina arasındaki ilişkide belirgin olan şey, oldukça sıradan ve olması gerekiyormuş gibi bir izlenim uyandıran bir ilişkinin varlığıdır.

Malina romanında kadın, mutsuz olan ve kendisi için yaşamayan, başkalarının mutluluğunu daha çok önemseyen bir rolde yer almaktadır. Erkek egemen toplumun erkek egemen ilişkilerine iyi bir örnek teşkil eden bu romanda kadın, var oluşunu düşüren ve erkeği yücelten bir yöne sahiptir. Bu bağlamda, kadının rolü Bachmann tarafından olumsuz bir çizgide somutlaştırılmıştır.

Zoe Jenny; Das Blütenstaubzimmer

İsviçre edebiyatı, 19. yüzyılda Wilhelm ve 20. yüzyılda Hitler dönemlerinde milliyetçi bir edebiyat anlayışı sergiler. Yerel konuların yoğunluğu ve özellikle İsviçre doğasının işlendiği köy romanlarının ağır bastığı bu dönemlerde daha çok ulusal bilincin güçlendirilmesi amacıyla yapıtlar kaleme alınmıştır. Bu bağlamda İsviçre edebiyatı, güdümlü bir yapı sergilemiş ve bu edebiyatta ulusalcı olmayan, birlik ve beraberlik ruhunu taşımayan edebiyat ürünleri dışlandığı için kısır bir döngü hakim olmuştur. Ancak savaş sonrasında Max Frisch ve Friedrich Dürrenmatt gibi önemli İsviçreli yazarlar, gerçekçi bir

bakış açısı ile eleştirel metinler kaleme almaya başlamışlardır. İsviçre edebiyatında özellikle düzyazı türünde eserler kaleme alınmasının arkasında, bu gerçekçi bakış açısının büyük bir etkisi bulunmaktadır. (Ecevit, 1990; 83-84)

İsviçre, Almanca, Fransızca, Flemenkçe gibi dillerin konuşulduğu farklı dillerin ve dolayısıyla kültürlerin yer aldığı bir ülke olarak farklı edebiyatlarından da etkilenmiştir. Ancak İsviçre edebiyatı, Alman, Fransız ve Roman olmak üzere bu milletlerin edebiyatlarından farklılık göstermektedir. Almanca konuşulan İsviçre'deki edebiyat, Avusturya'daki gibi daha çok coğrafi bir sınıflandırmadır ve bağımsız bir edebi alan olarak görülmemektedir. Bu nedenle, İsviçreli yazarlar Alman kültür alanına ve dolayısıyla Alman edebiyatına yakınlık göstermektedir. Almanca konuşulan İsviçre edebiyatı uluslararası Alman dil ve edebiyat alanının gölgesinde kalmış olmasına rağmen, Almanca konuşulan bölgede tanınan birçok özel eser vardır. Carl Spitteler ve Hermann Hesse gibi iki İsviçreli şair-yazar, Nobel Edebiyat Ödülünü kazanmıştır. Ayrıca, 19. yüzyıldan Johanna Spyri'nin Heidi kitapları, Agatha Christie'nin eserleri tüm zamanların en çok satan kitapları arasında yer almıştır. Kimlik, yabancılık ve memleket gibi konuların ele alındığı yapıtlar çoğunlukta olsa da son dönemlerde İsviçre edebiyatı ayrı bir kulvara oturmuş ve özellikle 20. yüzyıldan sonra popüler olmaya başlamıştır. (Wagner, 2007; 16-18)

Özellikle 1945 yılından sonra İsviçre'nin durumu Almanya veya Avusturyadakinden tamamen farklı olmuş ve İsviçre savaşta tarafsız kalmıştır. Komşu ülkeler gibi geçmişle yüzleşmek zorunda kalmayan İsviçre, coğrafi konumundan dolayı savaş sonrası sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Friedrich Dürrenmatt ve Max Frisch, Almanya'nın II. Dünya Savaşı'na kadar olan siyasi gelişmelerini takip etmişler ve 1950'lerin sonlarında politik olarak etkili yapıtlar kaleme almışlardır. Memleket konusuna yoğun bir eğilim göstermişlerdir. 20. yüzyılın yazar kuşağı genel olarak üç nesle ayrılmıştır. İlk, en yaşlı nesil İsviçre'nin milliyetçilikle dayatılan izolasyonunda yapıtlar kaleme almışlardır. Eserlerinde sıkışıklık ve vatanseverlik hissiyle ilgilenmişlerdir. Robert Walser gibi kendi iç dünyasına yönelen ve Frisch ve Dürrenmatt gibi toplum ve politika ağırlıklı yapıtlar kaleme alan yazarlar ikinci nesil ve üçüncü nesil ise çağdaş yazarlar olarak kabul edilir. Çağdaş yazarların doğal olarak değişen zamanla birlikte ifade biçimleri ve konuları çeşitlenmiştir.

Otobiyografik ve düzyazı ön plana çıkmıştır. Önemli yazarlar arasında Eugen Gomringer, Peter Bichsel, Franz Hohler, Kurt Marti, Lukas Bärfuss, Thomas Hürlimann, Christian Kracht, Jürg Laederach, Adolf Muschg, Paul Nizon, Peter Stamm, Martin Suter, Peter Weber, Markus Werner veya Urs Widmer gibi isimler bulunmaktadır. Son otuz yılda ise, İsviçreli kadın yazarlarda ve yapıtlarda büyük bir artış görülmüştür. Birçok kadın yazar otobiyografik yazmayı tercih etmiş ve kendi deneyimlerini eserlerine dahil etmişlerdir. Aynı zamanda feminist bir bakış açısını savunmuşlardır. Gertrud Leutenegger, Verena Stefan, Margit Baur ve Zoë Jenny gibi isimler, İsviçreli önemli kadın yazarlar arasındadır. (Kapitel 9 Schweizer Literatur, 7-11)

Çalışmamızda ise İsviçre edebiyatından seçtiğimiz son dönemlerin popüler kadın yazarlarından birisi olan Zoe Jenny, Postmodern genç kuşağın en tanınmış kadın temsilcilerinden birisi olarak kabul edilir. 23 yaşında yayımladığı “Das Blütenstaubzimmer” adlı romanı, onun popüler bir yazar olmasında önemli bir rol oynar. Roman, kısa bir süre içinde en çok satanlar arasında yer almış ve aynı zamanda okurlar ve eleştirmenler tarafından olumlu karşılanmıştır. Yazarın yapıtları, medyanın, teknolojinin ve reklamın yoğun kullanıldığı dönemde onun popülerliğine büyük bir katkı sağlamıştır. Zoë Jenny, sadece İsviçreli gençlerin güncel sorunlarıyla ilgilenen yazarlardan değildir. Postmodern romanlarında, seyahatleri ve Avrupa’da yaşadığı sürede kazandığı çok kültürlü deneyimleri yansıtılmaktadır. (Šebestová, 149)

Zoë Jenny, sekiz yıl boyunca Londra’da yaşamış ve Berlin, New York, İtalya ve Bali’de de bulunmuştur. Viyana yakınlarında hayatına devam eden yazar, sık sık doğdu şehir olan Basel’de bulunmasını şu şekilde açıklar; “Salı günü Viyana’dan Basel SBB Tren İstasyonu’na geldim ve şehri otelime kadar yürüdüm. Her taş, her köşe, her sokak benim için bir anı ifade ediyor, ayrıca Ren’in kokusu ve sesleri de. Basel, çocukluğumdan beri bağlı olduğum şehir, benim anılarımın şehri.” (Basler Zeitung, 2002; 17) Basel’in etkisini üzerinden hiç atamayan Jenny, yazdıklarında da bu etkiyi hissettirmektedir. Hatta kendisine yazma konseptini nasıl oluşturduğu sorulduğunda şu şekilde cevap verir; “Ben karakterlerimin kısa biyografilerini tasarlarım. Ancak yazarken sık sık bunlardan saparım.” (Basler Zeitung, 2002; 17)

Jenny, “Das Blütenstaubzimmer” adlı romanında küçük bir kız çocuğunu anlatıcı olarak seçmiş ve bu çocuğun bakış açısından roman kurgusunu şekillendirmiştir. Yazarın annesinin ve babasının ayrı olması, romanın hem ben anlatıcısı hem de ana figürü olan çocuğa yüklediği önemli bir otobiyografik özelliktir. Jo adındaki bu küçük kız çocuğu babası ile yaşamaktadır; “Annem birkaç cadde ilerde başka bir eve taşındığında ben babamla kaldım.” (Jenny, 1997; 5) Jo, babası gece saatlere kadar çalıştığı içi genelde geceleri yalnız kalır ve korkar. Bu korkusunu yenmek için kitap okur. “Okuduğum sürece beni koruyan ve çevreleyen sözcüklerden oluşan bir duvar” (Jenny, 1997; 42). Jo, bu cümlesiyle kitapların onun hayatındaki işlevini açıkça göstermiş olur. Diğer çocuklar gibi sevgi dolu bir aile ortamında büyümediğinin de farkında olan Jo, bu bağlamda kendisini mahallede gördüğü diğer çocuklarla kıyaslar; “Penceremden komşuların yerde dizlerinin üzerinde kıpır kıpır kıpırdayan çocuklarını gördüm, (...) bütün günümü çamaşır odasında çamaşır kurutma makinasının üzerine oturup geçirirken, babam sürekli onlarla oyna dedi, (...)” (Jenny, 1997; 9)

Jenny, Jo figürünü babası ile yakın bir ilişkide verirken kız çocuğu ve anne arasındaki ilişkiyi de oldukça uzak bir tabloda şekillendirmiştir. Anne Lucy, bir anne olarak sorumluluklarını yerine getirmeyen, kızını düşünmeyen ve sadece kendi hayatına odaklı yaşayan ben-merkezci bir görüntü çizmektedir. Lucy, kızı Jo’yu terk etmiştir ve sevgilisi ile birlikte yaşayan bir kadın profili çizmektedir. Lucy, Jo’yu önemsemeyen ve düşünmeyen yapıyla, Jo’nun hayatında oldukça olumsuz izler bırakan bir anne tipindedir.

Lucy, sevgilisi Alois’in ölümünün ardından Alois’in atölyesine kapatır kendisini. Lucy, günlerce o atölyede kalır ve Jo ile hiçbir iletişim kurmaz. Jo, sürekli onunla iletişim kurmaya çalışsa da annesi asla ona cevap vermez ve atölyeden dışarı hiç çıkmaz. Jo, atölyenin camını kırarak annesini oradan çıkarmayı başarır. Lucy, çiçek tozu odasıyla dolu olan bu atölyede ölmek istemiş, ancak onun için hayatında hiçbir önem taşımayan kızı Jo, onu kurtarmıştır;

Lucy’i çiçek tozlu odadan sürükleyerek çıkardığımdan beri çok az hafta geçti. Bazen beni dışarıdaki gürültü uyandırır ve Lucy’in sabah karanlığından her şey henüz sessizken bahçede çiçeklerin baş kısmını parmaklarının arasına aldığını ve kokladığını izlerdim. (...) bu süre zarfında o, benim

sorularımın hiçbirine cevap vermedi, tek kelime konuşmadı. Alois’in boş atölyesinin yerini bütün bu çiçek tozlarıyla kapladığında kendisini oraya kitler. (Jenny, 1997; 22-23)

Alois’in ölümü Lucy’nin hayatını hatta Jo’nun da hayatını olumsuz bir şekilde etkiler. Çünkü bu ölümün ardından Lucy, kendisini iyi hissedemez ve bu durumun sonuçları Jo’ya yansır. Lucy’nin psikolojisi bozulur ve zaten kızına karşı ilgisiz bir anne olan Lucy, bu kez daha da sorumsuz ve kızını önemsemez bir hal alır. Genel olarak içine kapanık olan Lucy’nin hayata karşı bir duvar örerek ve kendisini her şeye kapatarak bir yaşam biçimi seçmesi, onun depresif ruh halinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Zayıf karakterli bir yapıda donatılan Lucy, oldukça yalnız bir kadındır ve hayatında değer verdiği tek kişi olan Alois’in ölümü onu derinden sarsmıştır.

Jo ve annesi sürekli bir araya gelmeyen ve birlikte çok fazla vakit geçirmeyen bir anne kızı sembolize etmektedirler. Lucy, sadece haftada bir gün Jo’yu okuldan almaya gelir. Jo, annesiyle beraber bir şeyler yapmak isterken, Lucy’in kızına ayırdığı zaman oldukça sınırlıdır. Lucy, kızına iyi örnek olan bir anne değildir. Birlikte gittikleri bir mağazada Lucy, kıyafetlerin parasını ödemediği çantasına doldurur ve bunu yapmaktan inanılmaz mutlu olur. Jo da annesinin bu mutluluğunu görünce onu üzmemek istemediği için susar.

Lucy, birden ortadan kaybolan ve aylarca görünmeyen bir kadın olarak, Jo’nun hayatında derin bir olumsuz iz bırakır. Hatta bir keresinde on iki yıl boyunca ortaya çıkmayan Lucy, Jo’nun onu çok özlemesiyle ve ona telefon açmasıyla yeniden görünür olur. Aralarında geçen konuşmada Lucy’in yaklaşımı oldukça uzaktır; “On iki yıldan sonra basit bir şekilde paldır küldür içeri gitmek istediğimi söyledim, ama o on iki yıldan dolayı güldü ve bana birçok kez inanılmaz bir biçimde gerçekten o kadar olup olmadığını sordu. “ (Jenny, 1997; 31) Annesi on iki yıl geçtiğini duyduğunda büyük bir kahkaha atar. Kızını on iki yıldır görmediğinin farkında bile değildir.

Birlikte olduklarında geceleri sürekli dışarı çıkan Lucy, eve döndüğünde Jo’nun yattığı odaya asla uğramaz. Jo ise kendisinin uyumadığını göstermek için mutfığa gidip gürültü yapar, ancak Lucy yine umursamaz. Jo da bunun üzerine şu şekilde düşünür; “Gelmeyecek olan birisini beklemek gülünç.”

(Jenny, 1997; 71) Jo, annesi ile sürekli bir diyalog kurmaya çalışsa da annesi tarafından hep reddedilen bir çocuk olur; “Dinle Jo, ... önümüzdeki yaşayacağım otuz yıl dul bir kadını oynamayı düşünmüyorum. Bu öyküden bıktığımı sana söyledim... Beni görmek istediğin için buraya geldin. Kimse Alois’ın böyle korkunç bir kaza geçireceğini bilemezdi. Sondayım. Bunu biliyorsun. Jo, Bana yardım etmeyi denedin. Ama senin yardımına ihtiyacım yok, anlıyor musun? (Jenny, 1997; 34) Lucy’in bu cümleleri, Jo’yu çok üzer, ancak Jo, yine de vazgeçmek istemez. Annesine sürpriz bir doğum günü hazırlar. Annesinin yeni sevgilisi Vito ile seyahate çıktığını öğrenince bu sürpriz doğum günü de büyük bir hayal kırıklığına dönüşür. O sırada babasının da Anna adında bir kadınla evlenmesi ve bir kız çocuklarının olması Jo’yu hayat karşısında oldukça mutsuz ve güçsüz bir kız çocuğuna dönüştürür.

Jenny’in yapıtında şekillendirdiği kadın figürler sadece Lucy örneğinde değil aynı zamanda Jo’nun babasının sevgilisi Ellianne figüründe de olumsuz bir nitelik taşır. Ellianne, yalnız, düzensiz bir hayat yaşayan, mutsuz ve aynı zamanda alkol bağımlısı olan bir kadındır. Eliane’nin hayata bakışı şu cümlelerde somutluk kazanır; “(...) –İnsan nerede?- , - Hiçlikte- dedi Eliane ciddi bir şekilde” (Jenny, 1997; 12) Hiçlik ifadesi, figürün hayata bakışını somutlaştırırken aynı zamanda hayattaki amaçsızlığına da göndermede bulunur. Eliane’nin aniden İspanya’ya kaçması ile Jo, bir nebze rahatlar.

Jo’nun arkadaşı Rea da romanda olumsuz bir aile içinde karakterize edilen bir figürdür. Oldukça sevgisiz bir aile içinde büyümek zorunda kalan hatta ailesiz büyümek zorunda kalan Rea, bu sevgi açlığından dolayı yanlış arkadaşlıklar kurmuş ve yanlış ilişkiler yaşamıştır. Romanda ele alınan figürler, oldukça olumsuz bir tablo içinde sergilenmişlerdir. Jo, oradan oraya savrulan bir kız çocuğu olarak mutsuz bir hayatın içinde kaybolmaya mahkum edilmiştir.

Değerlendirme

Alman - Avusturya – İsviçre edebiyatından seçtiğimiz kadın yazarların kaleme aldığı eserlerine dikkat edildiğinde aslında hepsinin ortak noktasında yetişkin ya da çocuk fark etmez dişil karakterlerin yer aldığı

görülmektedir. Bu dişil karakterler, her bir eserde farklı dünyaların içinde bulunsalar da sevgisizlik, değersizlik ve bir yere ait olamama duygusu hepsinin ortak özelliğidir.

Kaschnitz, kaleme aldığı “Lange Schatten” adlı öyküsünde küçük bir kız çocuğunu ana figür yaparak onun gözlemlerini ve yaşadıklarını olumsuz bir aile tablosu içerisinde vurgulamıştır. Yazar, kendi ailesinde gördüklerini bu kez öyküdeki kız çocuğuna yaşatarak aslında öyküsüne otobiyografik bir yön kazandırmıştır. Ailenin tutumu ve Rosie’nin onlara karşı gösterdiği sessiz tepkisi, kız çocuğunun daha sonraki hayatına olumsuz bir adım olmuştur. Sevgisiz bir aile içinde büyümek zorunda kalan bir kız çocuğu ve kızıyla yeterince ilgilenmeyen ve onda değer probleminin oluşmasına neden olan anne figürü, neredeyse kız çocuğunun hayatında hiç yoktur ve bu var olmama durumu, kız çocuğunun hayatında derin bir yaraya dönüşmüş ve Rosie, çocukluğunu hiçbir şekilde yaşayamamıştır. Rosie’nin ebeveynleriyle olan ilişkisi aslında ilişkisizliği onda aidiyet ve değerli olma duygusunun eksikliğine neden olmuştur.

Ingeborg Bachmann’ın Malina adlı eserinde ise Ivan ve Malina arasında gidip gelen bir kadın figür karşımıza çıkmaktadır. Ben anlatıcı aracılığıyla aktarılan romanda ben anlatıcı, hem olayları yaşayan hem de aktaran kişidir. Ivan’a büyük bir tutku ile bağlı olan ben anlatıcı, Ivan için kendi hayatından vazgeçen ve Ivan’ı mutlu etmek için yaşayan bir kadın profili çizmektedir. Malina romanı kadının saplantılı sevgisinden dolayı bir erkeğin buyruğunda nasıl yaşadığını somutlaştıran önemli bir yapıttır. Ben anlatıcının Ivan ve Malina ile olan ilişkileri, aslında daha küçük bir kız çocuğuyken sevgisiz bir ailede büyümesinin olumsuz etkilerinden birisidir. Ben anlatıcının babası, başka bir kadınla ayrı bir eve taşındığı için ben anlatıcı, annesiyle birlikte kalmış, ancak sıcak ve sevgi dolu bir çocukluk dönemi geçirememiştir. Babası evden ayrılmadan önce de sürekli annesinin ve babasının kavgasına şahit olmak zorunda kalmıştır. Bu durum da onda birikerek ona mutsuz bir hayatın kapısını açmıştır.

Zoe Jenny’in “Das Blütenstaubzimmer” adlı romanında ise Jo adlı küçük bir kız çocuğunun aileden kaynaklı büyük bir sevgi boşluğu içinde nasıl büyüdüğüne odaklanılır. Jo’nun kendini bulma çabası, yine Jo’nun

kendi bakış açısından verilir. Annenin kızına sevgisiz yaklaşması ve kendi hayatını önemseyerek kızını bırakıp başka erkeklerle gitmesi Jo'nun hayatında derin bir yara olmuştur. Annesi gittiği için babasının yanında kalmak zorunda kalan Jo, zamanla babasının hayatına başka bir kadının girmesi ile babası ile kurduğu ilişkiden de yoksun kalmıştır. Bir aileye sahip olma duygusunu yaşayamayan Jo, bu yüzden hayatında yanlış kişilerle bir araya gelecek yanlış ilişkiler kurmuştur.

İncelediğimiz üç yapıta baktığımızda genel olarak ana figürler, mutsuz çocukluk dönemlerinden geçmiş üç dişi karakterdir. Bu üç karakterin de çocukluk dönemlerinde sevgisiz, mutsuz, huzursuz ve aidiyet duygusundan yoksun kalmaları dikkat çekicidir. Rosie, ben anlatıcı ve Jo figürleri, çocukluk dönemlerinde yalnız kalmak zorunda bırakılmışlardır. Rosie ve Jo figürleri birer çocuk olarak anne ve baba etkisinden kopuk yaşamak zorunda kalan ve ebeveynlerinden destek görmeyen kız çocuklarıdır. Rosie'nin annesi ve babası yanında olmasına rağmen onlarla uzak bir ilişki içindedir. Onlardan sevgi ve değer görmeyen bir kız çocuğudur. Jo ise annesi ve babasıyla yakın bir ilişki kurmak istemesine rağmen annesinin ve babasının umurunda olmayan bir kız çocuğudur. O da Rosie gibi sevgisiz, değer görmeden ve aidiyet duygusundan yoksun bir çocukluk dönemi geçirmektedir. Bu iki kız çocuğunun henüz çocukluk – gençlik dönemlerine şahit olurken, Malina romanındaki ben anlatıcının çocukluk dönemi geriye dönüşlerle verilmiş ve yetişkinlik döneminde yaşadıkları yoğun bir biçimde aktarılmıştır. Ben anlatıcı, diğer Jo ve Rosie gibi sevgisiz bir aile içinde büyümek zorunda kalmış ve bu durum da onun yetişkinlik dönemini olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Çocukluk döneminin daha sonraki yaşlarda neden olduğu sorunlar vurgulanmıştır. Saplantılı bir ilişki içinde olan ben anlatıcı, erkek egemen bir dünyanın içinde neredeyse yok olmuş ve karşısındaki erkek için yaşamıştır. Bu üç karaktere baktığımızda üçünün de çocukluk dönemlerinde mutsuz bir aile içinde büyümek zorunda kalmaları, onların en önemli ortak noktaları hatta hayatlarının nereye gideceğini belirleyen temel belirleyen birer dönem olduğu oldukça net bir biçimde görülmektedir. Bu figürler, daha sonraki hayatlarında erkekler tarafında ezilen, baskı gören, kendileri için yaşamayan mutsuz birer kadına dönüşecek potansiyele sahip karakterde şekillendirilmişlerdir. Onların mutsuz

çocukluk dönemleri, mutsuz yetişkinlik dönemine ve olgunlaşmayan mutsuz yetişkin kadın olmak zorunda kalma durumuna neden olmuştur. Rosie ve Jo'nun hayatındaki sorumsuz ve çocuğuna önem vermeyen anne modeli, Malina'da ailesini terk eden baba rolü ile verilmiştir.

Bu üç kadın yazar, farklı dünyalar, farklı konular kaleme alarak temelde ise aynı kaderi yaşamak zorunda kalan üç dişil karakter yaratmışlardır. Bu üç dişil karakter, kadının ister çocuk yaşta ister ileriki yaşlarda yaşadıklarının temelini aile ortamından ve erkek egemen bakış açısından kaynaklandığını göstermişlerdir. Ebeveynler arasındaki ilişkinin kız çocukları üzerindeki etkileri ve bu etkilerin neden olacağı sorunları somutlaştırmışlardır. Kaschnitz, Bachmann ve Jenny, yapıtlarının temelinde yer alan kız çocuklarının gelecekteki kadın rolüne göndermede bulunmuşlardır.

Kaynakça

- Akyıldız Ercan, C. (2014). *Cinsiyetin Toplumsal Rol'deki Yeri – Elfriede Jelinek'in Seçilmiş Romanlarında Kadınlık*, Çizgi Kitapevi, Konya.
- Arak, H. (2007). "Die Stileigenschaften In Ingeborg Bachmanns Roman Malina", Erciyes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 21(1). s. 197-209.
- Babka, A. (2004). *Anfänge und Hintergründe feministischer Literaturtheorie*, in; Martin Sexl (Hrsg.): *Einführung in die Literaturtheorie*, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Wien.
- Bachmann, I. (2000). Malina. Ahmet Cemal (Çev.). Yapı kredi Yayınları.
- Ecevit, Y. (1990). "Çağdaş İsviçre - Alman Edebiyatına Genel Bir Bakış", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, Cilt: 34 Sayı: 1-2, 81–88.
- Erkurt, G. Ş., (2020). "Ingeborg Bachmann'ın Şiirlerinde Heidegger ve Wittgenstein Felsefelerinin İzlekleri", Temaşa Felsefe Dergisi 14: 176-200.
- Fenner, A. M. (2015). Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik Zur Emotionsgestaltung bei Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs. Göttingen: Georg-August-Universität.
- Furrer, M. (2022) «Ich bin ein Bücherjunkie», Basler Zeitung, Kultur & Gesellschaft, https://kunsthautbaselland.ch/bilder/ausstellungen/Seite_17_BAZ_Basler_Zeitung_main_Edition_2022-03-31.pdf, Donnerstag, 31. März 2022, Erişim Tarihi; 11.03.2024

- Göttsche, D. (Hrsg.) (2001). *Für eine aufmerksamere und nachdenklichere Welt, Beiträge zu Marie Luise Kaschnitz*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar.
- Holzapfel, O. (2013). “Ingeborg Bachmann: ‘Sieben Jahre später’ – die Kraft der Konnotation”, *Diyalog* 2013: 20-23.
- Jenny, Z. (1997). *Das Blütenstaubzimmer*, Frankfurter Verlagsanstalt, Frankfurt.
- Kaschnitz, M. L., “Lange Schatten”, içinde; Ranicki, M. R. (1994). *Deutsche Erzähler des 20. Jahrhunderts von Joseph Roth bis Hermann Burger*. Zürich: Manesse Verlag.
- Kaszynski, S. H., (2012). *Kurze Geschichte der österreichischen Literatur, Studien zur Germanistik, Skandinavistik und Übersetzungskultur*, Herausgegeben von Stefan H. Kaszynski, Andrzej Katny und Maria Krysztofiak, Peter Lang Verlag.
- Kaygın, Ş. (2021). “Hans Ulrich Treichel Kaybolan: Anne-Çocuk- Yabancılaşması Ekseninde Çocuğa Yönelik Psikolojik Şiddet”, 290-304. içinde; Edebiyat ve Gündem, Funda Kıziler Emer- İnci Aras (Ed.), Nisan Kitabevi, Eskişehir 2021.
- Kotan, H. (2023). *Muha, Miftahu'l-Edeb* (İnceleme - Metin – Dizin), Fenomen Yayıncılık, Erzurum
- Önder, A. (2021). *Feminist Kuram*, içinde; Ulaş Bingöl - Enser Yılmaz (Ed.), Edebiyat Yazıları II, Eleştiri Kuramları ve Metin Tahlilleri, DBY Yayınları, İstanbul.
- Pormeister, E., Graubner, H. (Hrsg.) (2007). *Humaniora: Germanistica 4, Tradition und Modern in der Literatur der Schweiz im 20. Jahrhundert*, Ivana Wagner; Nur das gesprochene Wort gilt. Beiträge zur Internationalen Konferenz zurdeutschsprachigen Literatur der Schweiz 26. bis 27, Konferenzbeiträge, Tartu University Press.
- Rippl, G. (1995). *Feministische Literaturwissenschaft*. In: Pechlivanos, M., Rieger, S., Struck, W., Weitz, M. (eds) Einführung in die Literaturwissenschaft. J.B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03544-8_20
- Šebestová, I., “Postmoderne Merkmale in der Schweizer Literatur am Beispiel Zoë Jennys Roman ‚Das Blütenstaubzimmer‘”, 147-154.
- Skrđić, M. (2023). “Der habsburgische Mythos bei Ingeborg Bachmann”, *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*; 49: 133-148.
- Yaylalı, Y., (2023). Gölî Terakkî'nin İkinci Şans Hikâyesinde Çocuk Bakıcılarının Meslek Ahlakı Analizi, 367-393. İçinde; Edebiyat ve İnsan(Lık), Prof. Dr. Funda Kıziler Emer - Doç. Dr. İnci Aras (Ed.), Ankara Özgür Matbaacılık, Eskişehir.
- Williams, A., Wahlström Henriksson, H., Fahlgren, M. (2023). *Narratives of Motherhood and Mothering in Fiction and Life Writing*, Springer International Publishing, Switzerland. Kapitel 9 Schweizer Literatur, Universiteit Leiden.

SA'DÎ ŞİRÂZÎ'NİN GAZELLERİNDE LAFZÎ VE MANEVÎ SANATLAR



Şeyda ARISOY*
Veyis DEĞİRMENÇAY**

İran'ın seçkin şair ve yazarlarından Sa'dî-yi Şîrâzî, ünlü eserleri Bostan ve Gülistan'ın yanı sıra gazellerini de edebî sanatlarla süslemiştir. Sa'dî'nin dili sade ve akıcıdır; şiirleri, ilk bakışta kolay görünmekle birlikte benzerinin söylenmesi çok zor olan söz, mısra, beyitlerle doludur.

Sa'dî; birçok şehir ve ülke gezmiş, âlim, fazıl, fakih, müderris ve devlet adamlarıyla görüşmüş, onlarla müzakereler yapmış ayrıca farklı din ve mezhepten birçok insanla tanışmış, onlarla birlikte bulunmuş; dillerini, inançlarını ve sözlerini öğrenmiş; bu seyahatlerden elde ettiği birikim ve tecrübeleriyle eserlerini kaleme almıştır.

Bu çalışmada Sa'dî'nin gazellerinde kullandığı edebî sanatlar işlenmiştir. İlk önce şiirlerde mevcut sanatların tanımı yapılmış, daha sonra örnek beyitler ve Türkçe çevirileri verilip ilgili sanatlar anlatılmıştır. Burada, önce

* Dr., Arş. Gör. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi (seyda.arisoy@atauni.edu.tr). ORCID ID: 0000-0002-2888-2258

Not: Bu çalışma, Prof. Dr. Veyis Değirmençay danışmanlığında tarafımızdan hazırlanıp savunulan “Sa'dî-yi Şîrâzî'nin Gazelleri ve İncelemesi” (Atatürk Üniversitesi, SBE, Erzurum 2023) adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi (veyis0065@hotmail.com). ORCID ID: 0000-0001-8214-5526

bedî' ilminin lafzî ve manevî sanatları anlatılmış, daha sonra ise beyan ilmindeki sanatlar işlenmiştir.

Giriş

Edebî sanatlar, şiirin ifade gücüne katkı sağlayarak, eserin okuyucuda daha kalıcı bir iz bırakmasını sağlar. Şairlerin ustalıklı kullandığı bu sanatsal yöntemler, şiire hem estetik hem de duygusal bir derinlik katar.

Fars edebiyatında edebî sanatlar bedî' ve beyan olmak üzere ikiye ayrılır. Edebî sözü güzelleştiren veya söze güzellik katan şeylere muhassinat veya bedî' sanatlar denir. Bedî' ilmi, lafzî ve mânevî sanatlar olmak üzere ikiye ayrılır. Cinâs, tersî', secî', muvazene, iştikak, kalb, tevşih vb. lafzî sanatlar; mürâât-i nazîr, hüsn-i ta'lîl, mübalağa, iham, mutabaka, cem', tefrik, taksim vb. manevî sanatlardır. Lafzî sanatlar, sözün süsünün veya güzelliğinin kelimeye bağlı olmasıdır. Eğer kelimeler, anlam korunarak değiştirilecek olursa o güzellik yok olur. Manevî sanatlar ise sözün süsünün ve güzelliğinin anlama bağlı olmasıdır. Eğer kelimeler, anlam korunarak değiştirilecek olursa, yine o güzellik kalır. Bir manayı veya bir maksadı değişik yollarla ifade etmenin usul ve kaidelerini konu alan beyan ilminde ise teşbih, istiare, mecaz ve kinaye olmak üzere dört sanat vardır.

Kelime ve lafızlardan oluşan söz sanatları her şair ve yazarın göz ardı edilemeyecek maharet ve kendine has tekniğidir. Şairler, bu sanatsal teknikleri ustalıklı kullanarak eserlerine kalıcı bir güzellik ve çekicilik katmışlardır.

Fars edebiyatının usta şairlerinden Sa'dî-yi Şîrâzî de gazellerinde bu maharetini ustaca sergilemiştir. Sa'dî'nin gazellerinde teşbih, mecaz ve kinayenin yanında lafzî ve manevî sanatlar kullanmadığı beyitler neredeyse yok gibidir. Sa'dî'nin dili sade ve akıcıdır; şiirleri, ilk bakışta kolay görünmekle birlikte benzerinin söylenmesi çok zor olan söz, mısra, beyitlerle doludur.

Sa'dî, şair ve yazar olmakla birlikte, bir seyyah gibi uzun seyahatlerde bulunmuş ve bu seyahatleri neticesinde farklı sınıflardan insanlarla tanışmış, onlarla birlikte yaşamış; onların dilini, inançlarını ve sözlerini öğrenmiş; davranış ve eylemlerini gözlemlemiş; bu seyahatlerden elde ettiği birikim ve tecrübelerle eserler vücuda getirmiştir.

Sa'dî-i Şîrâzî

Ebû Muhammed Sa'dî Muşerrifuddîn (Şerefuddîn) Muslih b. Abdillâh b. Muşerrif-i Şîrâzî, 610-615 (1213-1218) yılları arasında Şîraz'da doğmuştur. Daha çok mahlası Sa'dî ile tanınmıştır.¹

İlköğrenimi Şîraz'da tamamladıktan sonra 619 (1222) veya 622 (1225) yıllarında Bağdat'a gitmiş ve Nizamiye Medresesi'nde ünlü hocalardan dersler almıştır.²

Bağdat'ta öğrenimini tamamladıktan sonra çeşitli Suriye, Anadolu, Hicaz, Lübnan, Mısır, Merâkeş, Azerbaycan, Belh, Gazne, Pencâb, Gucerât, Delhi, Trablusşam ve Halep gibi birçok şehir ve ülke gezmiş; oradaki insanlarla, hocalarla ve ileri gelenlerle tanışmış, sohbetler etmiştir. Bir ara frenklerin eline esir düşmüş, bir Halepli tarafından esaretten kurtarılmış, Haleb'e geldikten sonra, bu zatın kızıyla evlenmiştir.³

654 (1256) veya 655 (1257) yılında Şîraz'a dönmüş, Salgurlu Atabek Ebû Bekir b. Sa'd b. Zengî'nin şehzadesi Sa'd b. Ebû Bekir b. Sa'd'ın yakınları arasına girmiş ve bu hükümdar tarafından son derece iyi karşılanmıştır. Sa'dî, bu hükümdar adına 655'te (1257) Bostan adlı eserini, bir yıl sonra da Gülistan adlı eserini yazmıştır.⁴

Hac farızası için Mekke'ye gitmiş ve dönüşünde Tebriz'e uğramıştır. Orada Alâeddin Atâ Melik Cüveynî ve kardeşi Şemseddin Cüveynî tarafından iyi karşılanmıştır. Moğol hükümdarı Abaka Han ile görüşmüş ve onları öven şiirler yazmıştır. Hayatını insanlara bir şeyler öğretmekle, halka hizmetle geçirmiştir.⁵ 27 Zilhicce 691'de (9 Aralık 1292) Şîraz'da vefat etmiştir.⁶

¹ Tahsin Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, İstanbul 1966, X, 36-37; Mustafa Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 405.

² Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, X, 37; Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, XXXV, 405-406.

³ Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, X, 37.

⁴ Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, X, 37.

⁵ Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, X, 37; Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, XXXV, 406.

⁶ Yazıcı, "Sa'dî", *İA*, X, 37-38; Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, XXXV, 406.

Sa'dî'nin şöhreti kendi topraklarında sınırlı kalmamış, Anadolu'dan Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış, Doğu ve Batı edebiyat dünyasında da önemli izler bırakmıştır.⁷

Sa'dî'nin Bostan, Gazeliyyât, Tercîât, Mülemmeât, Rubâiyyât, Mesneviyyât ve Müfredât-ı Fârsî, Kıasâyid-i Fârsî, Merâsî ve Kasâyid, Gazeliyyât, Kıtaât ve Müfredât-i Arabî gibi manzum eserleri; Gülistân, Nasîhatü'l-mülûk, Risâle-i 'Aql u 'İşk, Der Terbiyet-i Yekî ez Mulûk (Risâle-i Enkiyânû), Mecâlis-i Pencgâne, Risâle-i Selâse (Takrîrât-ı Selâse, Se Risâle) ve Takrîr-i Dîbâçe gibi mensur eserleri vardır. Bunlar, Külliyyat adıyla birçok kez yayımlanmıştır.⁸

Sa'dî, gazellerinde aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere bedî' ve beyan ilminin birçok sanatına yer vermiş ve bunlarda da son derece başarılı olmuştur.

Lafzî Sanatlar/ صنایع لفظی

Mulemma'/ ملّمع

Bir mısraı Farsça diğer mısraı başka bir dilde yazılan şiir türüdür. Fars edebiyatında genellikle kullanılan diğer dil Arapçadır. Nadiren Farsçanın lehçelerinde de yazıldığı görülür.⁹

هیچ هشیار ملامت نکند مستی ما را قُلْ لِصَاحِبِ تَرَكَ النَّاسُ مِنَ الْوَجْدِ شَكَارَى¹⁰

*Kınamaz bizim sarboşluğumuzu akli başında kimse
Uyanık kişiye söyle; bıraksın sarboş insanları kendi haline*

Ayrıca Sa'dî'nin külliyyatında yer alan 521.ve 594. gazeller tamamen mulemma' bir gazeldir. Matla beyti şöyledir:

⁷ Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, XXXV, 406.

⁸ Çiçekler, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, XXXV, 406-407.

⁹ Kâmil Ahmedneîd, *Funûn-i Edebî*, İntişârât-i Pâyâ, Tahran 1372 hş., 67.

¹⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 489.

سَلِ الْمَصَانِعَ رَكْبًا تَهَيِّمُ فِي الْفَلَوَاتِ تو قدرِ آبِ چه دانی که در کنارِ فراتی؟¹¹

Su kuyularını, çöllerde dolaşan kervancılara sor sen
Suyun kıymetini ne bilirsin çünkü Fırat kıyısındasın sen?

موازنه یا مماثله / Muvâzene (Mümâsele)

Nazım ya da nesir karinelerinde, baştan sona her biri kendi karinesiyle vezinde aynı, kafiye farklı olan kelimeler getirilerek yapılan sec‘-i mütevâzinin bir türüdür.¹²

شوق را بر صبر قوت غالب است عقل را با عشق دعوی باطل است¹³

Şevkin sabra karşı gücü üstündür.
Aklın aşkla iddiası boşunadır.

زنهار از این امید درازت که در دل است هیهات از این خیال محالت که در سر است¹⁴

Sakın bu büyük ümit olmasın gönlünde!
Yazık bu imkânsız hayal varsa düşüncende!

ترصیع / Tersî‘(murassa‘)

Nazım ya da nesir karinelerinde, her kelimenin kendi karinesiyle vezin ve kafiye bakımından uygun olmasıdır.¹⁵

نه وسمست آن به دلبندی خضییست نه سرمست آن به جادویی کحیلت¹⁶

Rastık değil, o gönül çalan kınalı kaştır.
Sürme değil, o sibirle sürmelenmiş gözündür.

¹¹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî, 780.

¹² Celâluddîn Humâî, *Funûn-i Belâgat ve Sınâ‘ât-ı Edebî*, Ahurâ Neşriyât, Tahran 1389 hş., 41.

¹³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî, 528.

¹⁴ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî, 523.

¹⁵ Veyis Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), Aktif Yayınevi, Ankara 2014, 66.

¹⁶ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî, 529.

از رای تو سر نمی‌توان تافت وز روی تو در نمی‌توان بست¹⁷

*Başkaldırılmaz senin görüşüne
Kapatılmaz kapı senin yüzüne*

İzdivâc (Tazmînü'l-müzdevic) / ازدواج (تضمین المزدوج)

Bir nazım veya nesirde secili kelimelerin peş peşe veya birbirine yakın getirilmesidir.¹⁸

سعدیا عاشق صادق ز بلا نگریزد سست عهدان ارادت ز ملامت برمند¹⁹

*Ey Sa'dî! Sadık âşık kaçmaz beladan
Dostluk sözünde durmayanlar korkar kınanmaktan*

همه جان خواهد از عشاق مشتاق ندارد سنگ کوچک در ترازو²⁰

*Tutkun âşıklardan canlarını ister hep
Çünkü olmaz terazide küçük taş*

Tecnîs veya Cinâs / تجنیس یا جناس

Nazımda ve nesirde imla ve telaffuz bakımından tamamen ya da kısmen birbirine benzeyen ve anlamları farklı kelimeler kullanılarak yapılan sanata tecnis denir. Bu sanatın farklı türleri vardır:²¹

Cinâs-ı tâm / جناس تام

Kelimelerin yazılış ve okunuş bakımından birbirine tam olarak uyuşmasıdır.²²

¹⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 508.

¹⁸ Humâî, 47; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 67.

¹⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 672.

²⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 757.

²¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 68.

²² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 68.

دل می برد این خط نگارین گویی خط روی دلستان است²³

*Gönlü çalıyor bu güzel hat
Adeta dilberin yüzünün hatı.*

Birinci mısradaki خط kelimesi yazı, nakış anlamına; ikinci mısradaki خط ise yüzdeki ayva tüyü anlamına gelmektedir.

روز هجرانت بدانستم قدر شب وصل عجب ار قدر نبود آن شب و نادان بودم²⁴

*Vuslat gecesinin kıymetini ayrılık gününde anladım.
Eğer o gece Kadir değülse cabilliğime şaşarım.*

Birinci mısradaki قدر kelimesi değer, kıymet anlamında; ikinci mısradaki قدر ise Kadir gecesini işaret etmektedir.

کس اندر عهد ما مانند وی نیست ولی ترسم به عهد ما نپاید²⁵

*Yok onun gibi biri bizim çağımızda
Ama korkarım sözüümüze etmez vefa*

Birinci mısradaki عهد kelimesi dönem, çağ anlamına; ikinci mısradaki عهد ise söz anlamına gelmektedir.

جناس ناقص/ Cinâs-ı nâkıs

Cinaslı kelimelerin hareke açısından birbirinden farklı olmasıdır.²⁶

مهر مهر از درون ما نرود ای برادر که نقش بر حجر است²⁷

*Çıkmaş sevgi mührü yüreğimizden
Ey kardeş! Nakış taşa işlenmiştir.*

²³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 531.

²⁴ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 700.

²⁵ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 639.

²⁶ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 69.

²⁷ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 524.

هزار بارش از این پند بیشتر دادم که گرد بیهده کم گرد و بیشتر می‌گشت²⁸

Binlerce kez ona bu öğüdü verdim:

Boş işlerin etrafında az dolaş diye ama çok dolaşıyordu.

هزار جهد بکردم که سر عشق بپوشم نبود بر سر آتش میسرم که نجوشم²⁹

Bin kez çabaladım aşk sırrını gizlemeye

Mümkün değil kaynamamam ateşin üzerinde

جناس زائد / Cinâs-ı zâid

Aynı tür iki kelimeden birinin diğerinden bir harf fazla olmasıdır.³⁰

بی روی چو ماه آن نگارین رخساره من به خون نگار است³¹

Ay gibi yüzü olmadan o güzelin,

Kanla süslenir yüzüm benim.

شراب از دست خوبان سلسیلیست و گر خود خون میخواران سیلیست³²

Şarap Selsebil gelir güzellerin elinden.

Hatta mubahtır o, sarboşların kanı olsa bile.

نمی‌شاید گرفتن چشمه چشم که دریای درون می‌آورد جوش³³

Yaraşmaz kapatmak göz çeşmesini

Çünkü coşup kaynamakta gönül denizi.

²⁸ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 562.

²⁹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 713.

³⁰ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 70.

³¹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 525.

³² Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 529.

³³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 674.

Cinâs-ı mürekkeb/ جناس مرکب

Cinaslı kelimelerden birinin tek diğeri iki kelimedenden oluştuğu cinas türüdür. Birlik cinasta her iki kelime hareke bakımından aynı yazılmışsa buna cinâs-ı makrûn denir.³⁴

گر به مراد من روی و نروی تو حاکمی من به خلاف رای تو گر نفسی زنم زنم³⁵

İster muradımca yürü ister yürüme sen bilirsin

*Arzum dışında alırsam bir nefes, kadını**m** ben*

Beytin ikinci mısraındaki ilk نفس زدن، نفس fiilinin mastarının geniş zamanı olup ikincisi ise م+زن terkiibinden oluşmuştur.

Eğer cinaslı kelimeler hareke bakımından farklı yazılmışsa buna da cinâs-ı mefruk denir.

چون من به نفس خویشان این کار می‌کنم بر فعل دیگران به چه انکار می‌کنم³⁶

Bu işi ben kendim yaparken

*Başkalarının yaptığı**nı** nasıl inkâr ederim?*

یاران همه با یار و من خسته طلبکار هر کس به سر آبی و سعدی به سرابی³⁷

Sengililer hep sevgilileriyle, bense yorgun ve arzulu

Herkes bir su başında, Sa'dî ise bir serapta

Cinâs-ı mutarraf/ جناس مطرف

Cinaslı kelimelerin sadece son harflerinin farklı olduğu cinas türüdür.³⁸

³⁴ Halîl Tecvîl, *Cinâs der Pehne-yi Edeb-i Fârsî*, Tahran 1371 hş., 39.

³⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 717.

³⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 724.

³⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 724.

³⁸ Ahmednejâd, 120.

تا روان دارد روان دارم حدیثش بر زبان سنگدل گوید که یاد یار سیمین تن مکن³⁹

*Ömrüm **oldukça**, dilimde **olacak** onun sözü*
*Taş kalpli diyor ki **hatırlama** gümüş tenli **sevgiliyi***

من همان روز که روی تو بدیدم گفتم هیچ شک نیست که از روی چنین ناز آید⁴⁰

*Senin **yüzünü** gördüğüm **gün** dedim ben:*
Kuşkusuz naz gelir böyle yüzden

Cinâs-ı muzâri ve Cinâs-ı lâhık / جناس مضارع و جناس لاحق

Yazılış ve okunuş açısından birbirine benzeyen kelimelerin baş veya orta harfinin farklı olmasıdır. Eğer değişik olan iki harfin mahreci birbirine yakınsa cinâs-ı muzâri, uzaksa cinâs-ı lâhık olur.⁴¹

این بوی روح‌پرور از آن خوی دلبر است وین آب زندگانی از آن حوض کوثر است⁴²

*Bu ruh besleyen **koku**, o dilberin **terinden***
Ve bu hayat suyu, o Kevser havuzundan

سخن بیرون مگوی از عشق سعدی سخن عشقست و دیگر قال و قیل است⁴³

Sa'dî! Aşktan başka bir söz söyleme!
*Söz aşktır, başkası **dedikodu**.*

Cinâs-ı hattî / جناس خطی

Okunuş ve yazılış bakımından birbirine benzeyen kelimelerin noktalamada farklı harflerden oluşmasıdır.⁴⁴

³⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 751.

⁴⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 645.

⁴¹ Ahmednejâd, 120.

⁴² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 523.

⁴³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 529.

⁴⁴ Humâî, 56.

مشعله‌ای بر فروز مشغله‌ای پیش گیر تا ببرم از سرم زحمت خواب و خمار⁴⁵

Bir meşale yak, bir işe koyul da
Başımdaki ıyku ve mahmurluktan kurtulayım

گر پند می‌خواهی بده ور بند می‌خواهی بنه دیوانه سر خواهد نهاد آن‌گه نهد از سر هوس⁴⁶

Vereceksen öğüt ver bana, vuracaksan zincir vur bana
Divane önce başını verir, sonra bırakır hevesi

دوری از بط در قدح کن پیش از آنک در خروش آید خروس صبح‌بام⁴⁷

Döndür testiği bir sıra dök kadebe
Seher horozu ötüp sababı ilan etmeden

سعیدیا با تو نگفتم که مرو در پی دل نروم باز گر این بار که رفتم جستم⁴⁸

Demedim mi sana ey Sa'dî, gitme gönlin peşinden!
Kurtulursam bu kez, bir daha gitmem peşinden

جناس مکرر/ Cinâs-ı mükerrer

Yan yana bulunan iki kelimededen birincisinin son kısmıyla ikincisinin okunuş ve yazılış bakımından uyuşmasıdır.⁴⁹

به یک نفس که بر آمیخت یار با اغیار بسی نماند که غیرت وجود من بکشد⁵⁰

Yâr yabancı ile oturdu bir an
Çok geçmeden öldürür kıskançlığı beni

⁴⁵ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 652.

⁴⁶ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 664.

⁴⁷ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 686.

⁴⁸ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 698.

⁴⁹ Humâî, 58.

⁵⁰ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 602.

İştikāk veya İktizâb/ اشتقاق یا اقتضاب

Bir cümlede ya da beyitte aynı kökten veya aynı kökten olmayan, fakat görünüşte aynı köktenmiş gibi birbirine yakın ve benzer olan türemiş kelimelerin kullanıldığı sanattır. Birincisine iştikāk, ikinci kısma şibh-i iştikāk denir.⁵¹

چون می روشن در آبگینه صافی خوی جمیل از جمال روی تو پیدا⁵²

*Şeffaf şişedeki berrak şarap gibisin
Güz el huyun, güzel yüziine yansımış senin*

دیده از دیدار خوبان برگرفتن مشکست هر که ما را این نصیحت می کند بی حاصلست⁵³

*Güzellerin yüzünden gözü almak zordur.
Bize bu öğüdü vermenin bir yararı yoktur.*

Şibh-i iştikaka örnek:

به کام دشمنم ای دوست عاقبت بنشاندی به جای خود که چرا پند دوستان نشنیدم⁵⁴

*Ey sevgili sonunda düşmanımın mutluluğuna fırsat verdin!
Neden kendimin yerime dostların öğüdünü dinlemedim ben.*

Bu beyitte بنشاندی ve نشنیدم kelimeleri aynı köktenmiş gibi gözükütüğünden şibh-i İştikāk sanatı vardır.

Kalb veya maktûb/ قلب یا مقلوب

Sözlükte ters çevirmek anlamında olan kalb ve ters çevrilmiş anlamında olan maktûb bedî ilminde harfleri kısmen veya tamamen birbirinin tersi olan kelimeler ve ibareler kullanmaktır. 4 çeşittir. Sa'dî bunlardan sadece kalb-i ba'z çeşidini kullanmıştır.⁵⁵

⁵¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 75; Ahmedneçâd, 122.

⁵² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 486.

⁵³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 528.

⁵⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 487.

⁵⁵ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 76; Ahmedneçâd, 129.

Kalb-i ba‘z/ قلب بعض

Bir kelimede bulunan harflerin kısmen ters çevrilmesiyle başka kelime elde etmek ve bunları sözde kullanmaktır.⁵⁶

ای پسر دلربا وی قمر دلپذیر از همه باشد گریز وز تو نباشد گزیر⁵⁷

Ey gönül çelen oğul! Ey gönle taht kurmuş ay!
Herkesten kaçılabilir ama senden [kaçmanın] çaresi yok.

به رنج بردن بیهوده گنج نتوان برد که بخت راست فضیلت، نه زور بازو را⁵⁸

Boş yere eziyet çekmeyle hazine elde edilemez.
Zira fazilet şanstadır, bilek gücünde değil.

Reddū's-sadr 'ale'l-'acuz/ ردالصدر علی العجز

Beytin ve cümlelerin başında gelen bir kelimenin aynısının veya benzerinin beytin veya cümlelerin sonunda tekrar getirilmesidir.⁵⁹

یار آن بود که صبر کند بر جفای یار ترک رضای خویش کند در رضای یار⁶⁰

Sevgili sabreder cefasına sevgilinin
Kendi rızasını terk eder rızası için sevgilinin

قیام خواستمت کرد عقل می گوید مکن که شرط ادب نیست پیش سرو قیام⁶¹

Ayağa kalkmak istedim karşında ama akıl diyor ki:
Yapma! Çünkü edepsizliktir servi boyun karşısında ayağa kalkmak.

⁵⁶ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 76.

⁵⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 658.

⁵⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 626.

⁵⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 78.

⁶⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 654.

⁶¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 687.

Reddū'l-'acuz 'ale's-sadr/رد العجز علی الصدر

Beytin sonunda getirilen kelimenin bir sonraki beytin başında tekrar edilmesidir.⁶²

فغان من از دست جور تو نیست که از طالع مادر آورد من⁶³
من اندر خور بندگی نیستم وز اندازه بیرون تو در خورد من

Benim fıganım senin cevrenden değil
Çünkü anadan doğma talibim benim
Ben kulluğa yaraşır biri değilim
Sen benim layığımın çok ötesindesin, üstünsün.

Reddū'l-matla/ردالمطلع

Gazel veya kasidenin matla beytinin birinci veya ikinci mısrasını son beyitte yani makta beytinde tekrar etmektir.⁶⁴

می‌روم وز سر حسرت به قفا می‌نگرم خبر از پای ندارم که زمین می‌سپرم⁶⁵

...

از قفا سیر نگشتم من بدبخت هنوز می‌روم وز سر حسرت به قفا می‌نگرم

Gidiyorum ama senin hasretinle bakıyorum arkama

Yere basan ayağımdan haberim yok [asla]

...

Kötü talihimden arkama bakmaktayım hâlâ

Gidiyorum ama senin hasretinle bakıyorum arkama

⁶² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 80; Humâî, 67.

⁶³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 752.

⁶⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), 81; Humâî, 72.

⁶⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 701-702.

ساقیا می ده که ما دردی کش میخانه‌ایم با خرابات آشناییم از خرد بیگانه‌ایم⁶⁶

...

سعدیا گر باده صافیت باید باز گو ساقیا می ده که ما دردی کش میخانه‌ایم

Ey sâkî, şarap ver zira şarapçısıyız biz meyhanenin

Meyhanenin tanıdığyız, aklın yabancısıyız.

...

Ey Sa'dî, saf şarap istiyorsan, tekrar söylemen gerek:

Ey sâkî, şarap ver zira şarapçısıyız biz meyhanenin

Reddû'l-kafiye / ردالقافیه

Gazel veya kasidenin matla beytinin ilk mısraının kafiyesinin ikinci beytin ikinci mısraında tekrar edilmesidir.⁶⁷

اگر مراد تو ای دوست بی‌مرادی ماست مراد خویش دگر یاره من نخواهم خواست⁶⁸

اگر قبول کنی ور برانی از بر خویش خلاف رای تو کردن خلاف مذهب ماست

Muradın bizim muratsızlığımızsa ey yar

Kendi muradımı istemem ben tekrar

Hużuruna kabul etsen de korsan da

Fikrine ayrı düşmek uygun düşmez mezhebimize

عشق ورزیدم و عقلم به ملامت برخاست کان که عاشق شد از او حکم سلامت برخاست⁶⁹

هر که با شاهد گلروی به خلوت بنشست نتواند ز سر راه ملامت برخاست

Âşık olunca, akıl kınamaya başladı beni

Çünkü âşık olan terk eder sağlığı esenliği.

Gül yüzlü güzel ile balvete oturan

Yolunda başında olan kınayamadı beni

⁶⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 871.

⁶⁷ Humâî, 72; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 82.

⁶⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 509.

⁶⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 513.

İ'nât veya Lüzûm mâ-lâ yelzem/ اعنات یا لزوم مالایلزم

Revi harfinden önceki harf veya harekenin veya her ikisinin de aynı ol-
masıdır; buna iltizam da denir.⁷⁰

71 به شرط آن که نگوییم از آن چه رفت حکایت قضای عشق در آمد بدوخت چشم درایت که عشق تا به چه حد است و حسن تا به چه غایت که چشم سعی ضعیف است بی چراغ هدایت هزار باره که رفتن به دیگری به حمایت فراق روی تو چندین بس است حد جنایت کجا برم گله از دست پادشاه ولایت به هیچ سورتی اندر نباشد این همه آیت مگر هم آینه گوید چنان که هست حکایت هنوز وصف جمالت نمی رسد به نهایت که دردی از سخنانش در او نکرد سرایت	بیا که نوبت صلح است و دوستی و عنایت بر این یکی شده بودم که گرد عشق نگردم ملاحت من مسکین کسی کند که نداند ز حص من چه گشاید توره به خویشتم دهر مرا به دست تو خوشتر هلاک جان گرامی جنایتی که بکردم اگر درست باشد به هیچ روی نشاید خلاف رای تو کردن به هیچ سورتی اندر نباشد این همه معنی کمال حسن وجودت به وصف راست نیاید مرا سخن به نهایت رسید و فکر به پایان فراقنامه سعدی به هیچ گوش نیامد
---	--

Gel çünkü barış, incelik, sevgi zamanıdır

Eskileri anmamak onun şartıdır

Karar vermiştim artık ben âşk olmayacağım diye

Aşkın kaderi geldi bağladı kudret gözümü benim

Kim kınar durur bilir misin ben zavallıyı?

Bilmeyen aşkın, güzelliğin sınırlarını

Hürsümün elinden bir şey gelmez; göster yolu bana

Çaba gözüm zayıftır hidayet ışıksızlığından

Senin elinden değerli canımı vermem

Bin kez daha iyi başka kapılara sığınmaktan

İşlediğim suç belliyse eğer

Bu kadar uzak kalmam senden yeter ceza için bana

Asla yapamam senin dediğinin tersine bir şey ben

Kime şikâyet ederim bu ülkenin hükümdarını ben?

⁷⁰ Şemsüddin Muhammed b. Kays-ı Râzî, *el-Mu'cem fi Me'â'iri Eş'âri'l-'Acem* (tsh. Muhammed b. Abdulvahhâb-i Kazvînî), Beyrut 1909 232; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 82.

⁷¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 572.

Olma⁷²z ki böylesine anlamlar hiçbir resimde
 Olma⁷²z ki böylesine ayetler hiçbir surede
 Olgun güzelliğin anlatılamaz ki senin
 Bir tek ayna gösterebilir olduğun gibi güzelliğini senin
 Bitti, tükendi sözlerim, kalmadı bir tek düşüncem daha
 Bitmek bilmiyor güzelliklerin senin daha
 Ayrılık hikâyesini duyan herkes Sa'dî'nin
 Yandı, kavruldu ateşiyle onun dertlerinin

Bu gazelin tüm beyitlerindeki kafiye kelimelerinde zorunluğu olmadığı halde elif-i tesis ve dâhil harflerine (ی، ا) riayet edilmiştir.

ای چشم تو دلفریب و جادو	در چشم تو خیره چشم آهو ⁷²
در چشم منی و غایب از چشم	ز آن چشم همی‌کنم به هر سو
صد چشمه ز چشم من گشاید	چون چشم برافکنم بر آن رو
چشمم بستی به زلف دلبنده	هوشم بردی به چشم جادو
هر شب چو چراغ چشم دارم	تا چشم من و چراغ من کو
این چشم و دهان و گردن و گوش	چشمتم مرصاد و دست و بازو
مه گر چه به چشم خلق زیباست	تو خوبتری به چشم و ابرو
با این همه چشم زنگی شب	چشم سیه تو راست هندو
سعدی به دو چشم تو که دارد	چشمی و هزار دانه لولو

Bu gazelin her beytinin her mısraında چشم kelimesi zorunlu olmadığı halde kullanılıp iltizam yapılmıştır.

Ey gözleri büyülü, gönül çelen sen!
 Ceylanın gözü gözlerine hayran senin,
 Gözümdesin her an da göremiyorum
 Bu yüzden her yerde arıyorum seni
 Yüzlerce çeşme akar gözlerimden
 Bir kez bakınca gözlerine
 Bağladın gözlerimi gönül bağlayan zülüflerinle
 Çeldin aklımı sibirli gözlerinle
 Her gece kandil gibi yolda gözlerim benim

⁷² Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 756.

Gözümün ışığı, gönlümün kandili nerede benim?
 Bu göz, bu ağız, bu boyun, bu kulaklarınla
 Tanrım göstermesin; değmesin bir kem göz sana
 Güzel olsa da ay insanların gözlerinde
 Ay'dan daha güzelsin sen kaşlarınla, gözlerinle
 Işıltılı gözleri zenci gibi kapkara gecenin
 Kara gözlerinin birer kölesi senin
 Yemin kara gözlerine senin
 Bir gözü var, bin inci saçar Sa'dî'nin

Zû-kâfiyeteyn/ ذو قافيتين

İltizam sanatının türlerinden olup iki kafiyeeye sahip olan şiire denir.⁷³

حناست آن که ناخن دل‌بند رشته‌ای یا خون بی دلیست که در بند کشته‌ای⁷⁴

Kına mı o güzel tırnaklarındaki senin?
 Yoksa bir aşkın kanı mı zincirinde öldürdüğün?

ای سرو حقیقه معانی جانی و لطیفه جهانی⁷⁵

Ey anlamlar bahçesinin selvisi!
 Cansın, dünyanın güzelisin.

Zû-bahreyn/ ذو بحرین

Bir beytin veya manzumenin iki ya da daha fazla vezinle okunmasıdır.⁷⁶

اول دفتر به نام ایزد دانا صانع پروردگار حی توانا⁷⁷

[Başlarım] kitabın başında Allah'ın adıyla, bilen
 Yaratan, besleyip büyüten diri ve güçlü olan

⁷³ Humâî, 78; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 85.

⁷⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 777.

⁷⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 777.

⁷⁶ Humâî, 80; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 86.

⁷⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 485.

Yukarıdaki beyit hem münserih-i müsemmen-i matvî-yi menhûr (مفتعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) hem de remel-i müsemmen-i mechûf (مفتعلن مفتعلن مفتعلن) bahrinde okunabilir.

ای نفیس خرم باد صبا از بر یار آمده‌ای، مرحبا⁷⁸

Ey saba rüzgârının neşe veren nefesi!

Yârin yanından gelmişsin merhaba!

Yukarıdaki beyit hem seri‘-i müseddes-i matvî-yi mekşûf (مفتعلن مفتعلن فاعلن) hem de remel-i müseddes-i mehzûf (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) bahrinde okunabilir.

Redif/ ردیف

Mısra ya da beyit sonlarında kafiyeiden sonra, aynı anlamda aynen tekrar edilen kelime veya kelimelere denir.⁷⁹

تا کی ای آتش سودا به سرم برخیزی؟ تا کی ای ناله زار از جگرم برخیزی؟⁸⁰

*Ne zamana dek ey serda ateşi **yükseleceksin** başımda sen?*

*Ne zamana dek ey amansız inilti **yükseleceksin** ciğerimden sen?*

سرو سیمینا به صحرا می روی نیک بدعهدی که بی ما می روی⁸¹

*Ey gümüş tenli servim! Ovaya **gidiyorsun**.*

*Çok vefasızsın ki bizsiz **gidiyorsun**.*

Hâcib/ حاجب

Asıl kafiyeiden önce aynı anlamda aynen tekrar edilen kelimelerdir. Başka bir deyişle iki kafiye arasında bulunan ve redife hacib bu tür manzumelere de mahcup denir.⁸²

⁷⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 486.

⁷⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 89.

⁸⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 813.

⁸¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 844.

⁸² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 90.

بگذار تا مقابل روی تو بگذریم دزدیده در شمایل خوب تو بنگریم⁸³

*Bırak da geçelim **senin** güzel yüzünün karşısına*

*Gizli gizli **senin** güzel şemaline bakalım*

دریچه‌ای ز بهشتش به روی بگشایی که بامداد پگاهش تو روی بنمایی⁸⁴

*Onun **yüzüne** karşı cennetten bir kapı açmış olursun,*

*Sen sabahın seherinde ona **yüzünü** gösterirsen.*

Manevî Sanatlar/ صنایع معنوی

Mürâ'ât-i nazîr/ مراعات نظیر

Sözde aynı tür benzerlik ve mülâzemet bildiren kelimelerin bir arada kullanılmasıdır.⁸⁵

ای ساقی از آن پیش که مستم کنی از می من خود ز نظر در قد و بالای تو مستم⁸⁶

*Ey **sâki! Şarap** verip sarhoş etmeden önce beni*

Ben kendim sarhoşum zaten boyunu posunu seyretmekten

Beytte (می، مست، ساقی) kelimeleri arasında tenasüp vardır.

آن بوستان میوه شیرین که دست جهد دشوار می رسد به درخت بلند او⁸⁷

O bir tatlı meyve bahçesi, çaba eli

Zor erişir yüce ağacına onun

Beytte (درخت ve بوستان) kelimeleri arasında tat yönünden (شیرین ve میوه) kelimeleri arasında ise mülâzemet (bir arada bulunma) yönünden tenasüp vardır.

⁸³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 733.

⁸⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 769.

⁸⁵ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 95.

⁸⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 692.

⁸⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 757.

گو به سنانم بدوز یا به خدنگم بزَن گر به شکار آمدهست دولت نخجیر او⁸⁸

Mızrakla vursun, okla yaralasın beni

Avlanmaya çıktığıysa, avının nasibini

Beyitte (سنان، شکار، نخجیر، خدنگ) kelimelerinde tenasüp vardır.

Hüsn-i ta'lîl/حسن تعلیل

Bir olayın meydana gelmesine hayali ve şairane bir sebep getirmektir.⁸⁹

گر شاهدان نه دینی و دین می‌برند و عقل پس زاهدان برای چه خلوت گزیده‌اند⁹⁰

Eğer güzeller dünyayı, dini ve aklı yağmalamıyorlarsa

Öyleyse niçin zahitler çekilirler inzivaya

Şair bu beyitte takva sahiplerinin inzivaya çekilmelerinin nedenini güzel-
lere bakmalarına bağlayarak duruma şairane bir bakış getirir.

به سرو گفت کسی میوه‌ای نمی‌آری جواب داد که آزادگان تهی دستند⁹¹

Serviye dedi bir kimse meyve vermiyor musun?

Cevap verdi ki özgürlerin eli boşdur.

Şair bu beyitte servi ağaçlarının meyvesiz bir ağaç olmasına şairane bir yorum getirir.

نگاه می‌کنم از پیش رایت خورشید که می‌برد به افق پرچم سپاه ظلام⁹²

Bakıyorum; güneş sancağı önden

Sürüyor karanlık ordusunun bayrağını ufuklara

Şair, bu beyitte gecenin gündüze dönüşüne şairane bir bakış açısı getirmişti.

⁸⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 757.

⁸⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 96.

⁹⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 611.

⁹¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 757.

⁹² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 686.

Mübâlağa/مبالغه

Nazımda veya nesirde bir şeyi ve bir kimseyi överken, tanımlarken veya tasvir ederken fazla ya da eksik göstermektir. Üç çeşittir:⁹³

Tebliğ/تبلیغ

Aklen ve âdeten mümkün olan mübalağa sanatıdır.⁹⁴

خون جگرم ز فرقت تو از دیده روانه در کنارست⁹⁵

*Ciğer kanım ayrılığından senin
Kucağıma akmakta gözlerimden*

سروها دیدم در باغ و تأمل کردم قامت نیست که چون تو دلارایی هست⁹⁶

*Bahçede servileri gördüm ve düşündüm
Yok senin alımlılığında bir boylu boslu [bir güzel]!*

İğrâk/اغراق

Aklen mümkün ve âdeten mümkün olmayan mübalağadır.⁹⁷

نه چنان معتقدم کم نظری سیر کند یا چنان تشنه که جیحون بنشاید آم⁹⁸

*Ne bir bakışla sana doycaklardanım ben!
Ne de Ceyhun'la kanacak kadar susuzum ben!*

نه او به چشم ارادت نظر به جانب ما نمی کند که من از ضعف ناپیدم⁹⁹

*O bize istek gözüyle bakmadığından değil
Zayıflığımdan göze görünmüyorum ben*

⁹³ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sinâât-ı Edebî*, 96; Ahmedncjâd, 136.

⁹⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sinâât-ı Edebî*, 97; Ahmedncjâd, 137.

⁹⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 525.

⁹⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 549.

⁹⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sinâât-ı Edebî*, 97.

⁹⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 709.

⁹⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 704.

Gulûv/ غلو

Aklen ve âdeten mümkün olmayan abartma sanatıdır.

گر ماه من برافکند از رخ نقاب را برقع فروهدل به جمال آفتاب را¹⁰⁰

*Eğer benim ayım, yüzünden indirirse peçesini
Güzelliğiyle kapattırır yüzünü güneşin.*

شیری درین قضیت کھتر شدہ ز موری کوهی درین ترازو کمتر شدہ ز کاهی¹⁰¹

*Bir aslan bu vadide daha küçük kaldı bir karıncadan
Bir dağ bu terazide daha hafif kaldı bir samandan*

İhâm/ ایہام

Sözde iki anlamlı bir kelime kullanarak diğer anlamıyla birlikte asıl olarak uzak anlamının kastedilmesidir.¹⁰²

چشمان ترک و ابروان جان را به ناوک میزنند یارب کہ دادست این کمان آن ترک تیرانداز را

*Güzel gözler ve keman kaşlar oka tutar canı
Ya Rab! Bu ok atan **Türk'ün** eline kim vermiş bu yayı*

Bu beytin, ikinci mısraındaki ترک kelimesinde hem güzel anlamına geldiği hem de (Türk) ırkını temsil ettiği için ihâm sanatı mevcuttur.

خانه زندان است و تنهایی ضلال هرکه چون سعدی، گلستانیش نیست¹⁰³

*Evi zindandır, yalnızlığı ise yoldan sapmaktır
Sa'dî gibi bir **Gülistan'ı** olmayanın*

Bu beyitte گلستان kelimesi hem gül bahçesi hem de Sa'dî'nin kitabı Gülistan anlamında kullanılmıştır.

¹⁰⁰ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 490.

¹⁰¹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 490.

¹⁰² Humâî, 269.

¹⁰³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 554.

İhâm-i tenâsüb/ایهام تناسب

Cümlede kelimelerin birbirleriyle söylenmiş anlamda değil de söylenmemiş anlamda ilgili olmasıdır; yani söylenmemiş anlamla diğer kelimeler arasında anlam ilgisi kurulmasıdır.¹⁰⁴

ترک خوبان خطا عین صوابست ولیک چه کند بنده که بر نفس خودش فرمان نیست¹⁰⁵

*Hatâlı güzelleri terk etmek sevaptır lakin
Ne yapşın kulun kendi nefsi ferman dinlemez.*

Beyitteki خطا kelimesi güzellerle birlikte kullanıldığı için beyitte ihâm-ı tenasüp vardır. Bu kelimenin ikinci anlamı ise “hata”dır ve beyitte صواب kelimesinin bulunması bu anlamını da akla getirmektedir.

مجنونم اگر بهای لیلی ملک عرب و عجم ستانم¹⁰⁶

*Ben Mecnun’um, Leyla’nın pahası
Arap ve Acem mülkî olsa da alırım.*

Mecnun kelimesinde لیلی ile birlikte geldiği için ihâm-ı tenasüp sanatı vardır. Hem Mecnun hem de deli anlamında kullanılmıştır.

گفتم که نیاویزم با مار سر زلفت بیچاره فروماندم پیش لب ضحاکت¹⁰⁷

*Dedim dolaşmayayım zülüflü yılanına senin
Çaresiz düştüm Dahhâk dudağına senin*

Bu beyitte ضحاک kelimesi hem gülmek hem de mitolojik karakter Dahhak anlamında kullanılmıştır.

ز ابروی زنگارین کمان گر پرده برداری عیان تا قوس باشد در جهان دیگر نبیند مشتری¹⁰⁸

¹⁰⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 99.

¹⁰⁵ *Kulhyât-i Kâmil-i Eş’âr-i Sa’dî*, 556.

¹⁰⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş’âr-i Sa’dî*, 722.

¹⁰⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş’âr-i Sa’dî*, 566.

¹⁰⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş’âr-i Sa’dî*, 792.

*Kaldırırsan perdeyi kap kara kaşlarından tamamen
Yay var oldukça evrende bir daha Müşteri bulamazsın sen*

Bu beyitte قوس kelimesi hem yay burcu hem okun yayı anlamında; مشتری kelimesi de hem Jüpiter hem de müşteri anlamında kullanılmıştır.

Tezâd (Tıbâk)/طباق تضاد

Sözde birbiriyle zıt anlamlı kelimeler kullanmaktır.¹⁰⁹

ترش بنشین و تیزی کن که ما را تلخ ننماید چه می‌گویی چنین شیرین که شوری در من افکندی¹¹⁰

*Kötü davranırsan da yumuşak davranırsa da acı gelmez bize
Böyle tatlı ne söylüyorsun ki bende fitne çıkarıyorsun.*

Beyitte tatlı ve acı kelimeleri zıt anlamlı kelimelerdir.

Mukâbele/مقابله

Tezat sanatının bir çeşididir; ancak mukabelede nazım ya da nesrin her iki karinesindeki kelimelerin hepsinin veya çoğunun birbirine zıt getirilmesidir.¹¹¹

بی تو گر در جنتم ناخوش شراب سلسبیل با تو گر در دوزخم خرم هوای زمهریر¹¹²

*Sensiz cennette olsam tatsız olur Selsebil şarabı.
Seninle cehennemde olsam güzel gelir Zemheri havası.*

به لطف اگر بخرامد هزار دل ببرد به قهر اگر بستیزد هزار تن بکشد¹¹³

*Lütfuyla salınsa, binlerce yüreği alır götürür.
Kahrıyla bir savaşırsa, binlerce bedeni öldürür.*

¹⁰⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 99.

¹¹⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 791.

¹¹¹ *Humâî*, 170.

¹¹² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 659.

¹¹³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 546.

İstihdâm/استخدام

Nazım veya nesirde birkaç anlamı olan bir kelimeyi, bir cümleyle bir anlamını, diğer cümleyle de başka anlamını verecek şekilde kullanmaktadır. Yahut iki anlamlı bir kelimeyi ilk olarak kendisiyle, ikinci olarak ona ait bir zamirle ifade etmektedir.¹¹⁴

باز آ که در فراق تو چشم امیدوار چون گوش روزه دار بر الله اکبر است¹¹⁵

Geri gel! Çünkü senin ayrılığında ümitli göz,

Allahu ekber'i bekleyen oruçlunun kulağı gibi [*seni beklemekte*].

Bu beyitte, Allahu ekber kelimesi, iki manada kullanılmıştır. Birinci anlamı ezandır. İkinci anlamı ise yüzyıllarca Şîrâz şehrinin giriş kapısına adı verilen Allahu ekber kapısıdır. Kelimenin bu anlamını, ilk mısradaki چشم امیدوار/ümitli göz tamlaması vermektedir.

خیلتاشان جفاکار و محبان ملول خیمه را همچو دل از صحبت ما برکنند¹¹⁶

Cefakâr köleler, gönlü incinmiş sevgililer

Gönülleri gibi söküp gittiler çadırları, bıraktılar bizimle arkadaşlığı

Beyitte, برکنند kelimesi hem çadırların sökülmesi hem de sevgililerin gönülleri sökmesi anlamına gelmektedir.

قاضی شهر عاشقان باید که به یک شاهد اختصار کند¹¹⁷

Lazımdır âşıklar şehrinin hâkimine

Yetinsin bir güzelle (bir şahitle)

Beyitte, قاضی kelimesi kullanıldığı için شاهد kelimesi hem şahit hem de güzel anlamındadır.

¹¹⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 101.

¹¹⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 523.

¹¹⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 613.

¹¹⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 619.

گر چو چنگم بزنی پیش تو سر برنکنم این چنین یار وفادار که بنوازی به¹¹⁸

Çenk gibi dövsen de beni, karşı koymam sana
Böyle vefalı bir yâri okşaman daha iyidir.

Beyitte, چنگم بزنی ifadesi hem çalmak hem vurmak anlamında kullanılmıştır.

İrsâd veya Teshîm/ارصاد یا تسهیم

Sözün başlarının, son kısmını göstereceği yani dinleyicinin sözün sonunu ne olduğunu anlayacağı şekilde düzenlenmesidir. Yani sözün, okuyucunun veya dinleyicinin seci ve kafiye yardımıyla ifadenin sonunun ne olduğunu anlayacağı şekilde getirilmesidir.¹¹⁹

میان را و مویت را اگر صد ره پیمایی میان کمتر از مویی و مویت تا میان باشد¹²⁰

Belini ve saçını yüz keş ölçsen de
Belin kıldan ince, saçınsa uzanır beline

Leff u neşr/لف و نشر

Sözde, önce birkaç kelimeyi zikretmek, sonra onlarla ilgili bulunan kelime veya cümleler getirmektir. Önceki kelimelerden hangisinin sonraki kelime veya cümlelerle ilgili olduğunu belirtilmez; bu okuyucunun veya dinleyicinin zevkine anlayışına bırakılır.¹²¹

Leff ü neşr-i müretteb/لف و نشر مرتب

Önce zikredilen kelime ve terkiplerle, sonradan getirilen ilgili kelime ve terkiplerin aynı sırayı takip etmesidir.¹²²

¹¹⁸ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 762.

¹¹⁹ Humâî, 277; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 101.

¹²⁰ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 595.

¹²¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 102.

¹²² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 102.

روی خوش و آواز خوش دارند هر یک لذتی بنگر که لذت چون بود! محبوب خوش آواز را¹²⁹

*Güzel yüz ve boş ses, tatlıdır her biri
Bak nasıl olur boş sesli güzelin tadı*

Şair, yüzü ve sesi “güzel olmak” hükmünde toplamıştır.

همه آرام گرفتند و شب از نیمه گذشت و آنچه در خواب نشد چشم من و پروین است¹³⁰

*Herkes istirahat çekildi ve gece yarısını geçti.
Uyumayan benim gözüm ve Ülker yıldızı.*

Sa’dî’nin gözü ve Ülker yıldızı uyumamak hükmünde toplanmıştır.

تفریق/ Tefrîk

Cem‘ sanatının zıddıdır; şairi önce iki şey zikreder sonra onların arasında bir yönden farklılık olduğunu belirtir.¹³¹

شهری به گفت و گوی تو در تنگنای شوق شب روز می کنند و تو در خواب صبحگاه¹³²

*Bir şehir senin sözlerinle aşk çıkmazında
Onlar geceyi gündüz ediyorlar sense uykudasın sabaha kadar*

شکایت گفتن سعدی مگر باد است نزدیک که او چون رعد می نالد تو همچون برق می خندی¹³³

*Sa’dî’nin şikâyet etmesi yoksa senin nazârında boş mudur?
Çünkü o gök gürültüsü gibi inler, sense şimşek gibi gülersin.*

تقسیم/ Taksîm

Şair önce birkaç şey zikreder sonra onlarla ilgili olarak başka şeyler

¹²⁹ Kulîyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 491.

¹³⁰ Kulîyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 536.

¹³¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 104.

¹³² Kulîyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 761.

¹³³ Kulîyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 791.

söyler ve bunlardan hangisinin daha önce zikredildikleriyle ilgili olduğunu belirtir. Taksim sanatı da bir farkla leff ü neşr sanatı gibidir. Leff ü neşrde sonra gelenlerin hangisinin önce zikredilenlerle ilgili olduğu belirtilmez ama taksimde belirtilir. Ya daha önce geçen kelimenin kendisi kullanılır ya da onların yerini tutan işaret zamirleri veya sayı sıfatları kullanılır. Bu sanatta leff ü neşr gibi düzenli ve düzensiz olmak üzere ikiye ayrılır:¹³⁴

Taksîm-i müretteb/ تقسیم مرتب

Önce zikredilenlerle sonra getirilenlerin aynı sırayı takip etmesidir.¹³⁵

فرهاد را از آن چه که شیرین ترش کند این را شکیب نیست گر آن را ملالت است¹³⁶

Ne yapsın Ferhat, Şirin'in asık suratına

Bunun sabrı yok, o da her ne kadar üzgün olsa da

Taksîm-i müşevveş/ تقسیم مشوش

Önce zikredilenlerle sonra getirilenlerin farklı sırayı takip etmesidir.¹³⁷

روی و چشمی دارم اندر مهر او کاین گهر می ریزد آن زر می زند¹³⁸

Bir yüzüm, bir gözüm var aşkımdan onun

Bu mücevher akıttıyor, o altın saçıyor.

Cem' bâ Tefrîk/ جمع با تفریق

Cem' sanatının tefrik sanatıyla birlikte yapılmasıdır. Şair önce birkaç şeyi bir hükümde toplar sonra onlar arasına bir yönden farklılık koyar.¹³⁹

¹³⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 105.

¹³⁵ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 105.

¹³⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 518.

¹³⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 106.

¹³⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 617.

¹³⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 106.

شبها من و شمع می گدازیم این است که سوز من نهان است¹⁴⁰

*Geceleri ben ve mum eririz.
Ama benim erimem gizlidir.*

منم امروز و تو انگشت نمای زن و مرد من به شیرین سخنی تو به نکویی مشهور¹⁴¹

*Ben ve sen bugün kadın ve erkeğin parmakla gösterdiğiyiz.
Ben tatlı sözümle sen ise meşhur güzelliğinle*

Cem‘ bâ Taksîm/ جمع با تقسیم

Şair önce birkaç şey zikreder, sonra onlarla ilgili olarak başka şeyler getirir ve bunlardan hangisinin daha önce zikrettikleriyle ilgili olduğunu belirtir.¹⁴²

گر بی وفایی کردم یی رغو به قآن بردمی کان کافر اعدا می کشد وین سنگدل احباب را¹⁴³

*Eğer vefasızlık etseydim, kağana şikâyet ederdim:
O kâfir düşmanları öldürüyor, bu taş kalpli dostları*

Bu beyitte, şair sevgilisini ve kağanı öldürme hükmünde toplamış ve kağanın düşmanları, sevgilinin de dostları öldürdüğünü söyleyerek taksim sanatı yapmıştır.

Tecâhül-i ârif/ تجاهل عارف

Şairin sözde bildiği bir şeyi bilmemezlikten gelmesidir.¹⁴⁴

آن خون کسی ریخته‌ای یا می سرخ است یا توت سیاه است که بر جامه چکیده‌ست¹⁴⁵

¹⁴⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 522.

¹⁴¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 655.

¹⁴² Humâî, 181.

¹⁴³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 490.

¹⁴⁴ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 108.

¹⁴⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa‘dî*, 522.

*Bu döktüğün kan mı yoksa kırmızı şarap mı?
Yabut elbiseye damlayan karadut mu?*

فیح ریحان است یا بوی بهشت خاک شیراز است یا باد ختن¹⁴⁶

*Reyhan esintisi mi, cennet kokusu mu bu?
Şîrâz toprağı mı yoksa Hutun rüzgârı mı bu?*

تا نقش می‌بندد فلک کس را نبوده‌ست این نمک ماهی ندانم یا ملک فرزند آدم یا پری¹⁴⁷

*Felek şekil aldığından beri olmadı kimsede bu tatlılık
Ay mısın bilmiyorum, melek mi, insan mı, peri misin sen?*

A'dâd/ اعداد

Sözde birkaç isim zikretmek sonra her birini bir münasebetle bir kimseye veya bir şeye nispet etmektir.¹⁴⁸

گبر و ترسا و مسلمان هر کسی در دین خویش قبله‌ای دارند و ما زیبا نگار خویش را¹⁴⁹

*Zerdüşti, Hristiyan, Müslüman herkes kendi dininde
Bir kablesi var, bizim de güzel sevgilimiz kable bize*

معلمت همه شوخی و دلبری آموخت جفا و ناز و عتاب و ستمگری آموخت¹⁵⁰

*Öğretmenin sana hep cilveyi, gönül çelmeyi öğretti,
Sitemi, nazı, işkenceyi, ceza etmeyi öğretti.*

Tensîku's-sıfât/ تنسيق الصفات

Sözde bir kimsenin veya bir şeyin sıfatlarını art arda zikretmektedir.¹⁵¹

¹⁴⁶ *Kullîyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 737.

¹⁴⁷ *Kullîyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 792.

¹⁴⁸ Humâî, 291; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 109.

¹⁴⁹ *Kullîyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 492.

¹⁵⁰ *Kullîyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 503.

¹⁵¹ Humâî, 292; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 110.

مرا دلیست گرفتار عشق دلداری سمن بری صنمی گلرخی جفاکاری¹⁵²

Bir gönlüm var tutkun bir güzele
Gümüş tenli, put güzeli, gül yüzlü, sitemkâr

نگارین روی و شیرین خوی و عنبربوی و سیمین تن چه خوش بودی در آغوشم اگر یارای آنستی¹⁵³

Güzel yüz, tatlı huy, amber koku, gümüş ten
Ne güzel olurdu, gücüm olsaydı da kucagımda olsaydı.

İltifât / التفات

Sözde bir konudan başka bir konuya, bir üsluptan başka bir üsluba geçmek veya sözü muhataptan gaibe veya gaipten muhataba ya da muhataptan başka bir muhataba çevirmektir.¹⁵⁴

ز فرقت تو نمی دانم ایچ لذت عمر به چشم های کش دلربای می داند¹⁵⁵

Senin ayrılığından dolayı bilmiyorum hiç [var mı] hayatın tadı?
[Gönlüm] senin gönül alıcı güzel gözlerinde bilir [onu].

ز نیکبختی سعدیست پایند غمت زهی کبوتر مقبل که صید شاهینی¹⁵⁶

Gamına bağlı kalmak, mutluluğudur Sa'dî'nin
Ne şanslı güvercinsin ki avı olmuşsun şahinin

سخنی که با تو دارم به نسیم صبح گفتم دگری نمی شناسم تو بیر که آشنایی¹⁵⁷

Sana söyleyeceklerimi sabah rüzgârına söyledim ben:
"Tanımıyorum başkasını, sen götür çünkü tanıdık-sın sen"

¹⁵² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 805.

¹⁵³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 782.

¹⁵⁴ *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 110.

¹⁵⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 609.

¹⁵⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 726.

¹⁵⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 769.

Tecrîd/ تجرید

Şairin kendisini soyut bir kişi kabul ederek kendisine hitap etmesidir. Buna hitâbu'un nefis yani kendine hitap etmek de denir.¹⁵⁸

سعدی تو مرغ زیرکی خویت به دام آورده‌ام مشکل به دست آرد کسی مانند تو شهباز را¹⁵⁹

Sa'dî, sen akıllı bir kuşsun, tuzağına güzel düşmüşüm
Senin gibi doğanı zordur tuzağa düşürmek

تو عاشقان مسلم ندیده‌ای سعدی که تیغ بر سر و سر بنده‌وار در پیشند¹⁶⁰

Sen gerçek âşıkları görmemişsin Sa'dî!
Başlarında kılıç, eğmişler başlarını kullar gibi.

سعدیا با یار عشق آسان بود عشق باز اکنون که یار از دست رفت¹⁶¹

Sa'dî! Sergiliyle birlikte aşk kolay
Şimdi yeniden âşk ol زیرا sergili elden gitti.

İrsâl-i mesel (Temsîl)/ ارسال مثل (تمثیل)

Nesir ya da nazım da sözü pekiştirmek veya ispat etmek için atasözü veya özlü bir söz getirmektir.¹⁶²

سعدیا این همه فریاد تو بی دردی نیست آتشی هست که دود از سر آن می‌آید¹⁶³

Bütün bu feryatların dertsiz değil ki Sa'dî
Ateş olan yerden duman çıkar.

¹⁵⁸ *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 111.

¹⁵⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 491.

¹⁶⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 618.

¹⁶¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 546.

¹⁶² *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 111.

¹⁶³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 546.

مرا هر آینه خاموش بودن اولی تر که جهل پیش خردمند عذر نادان است¹⁶⁴

Benim susmam daha iyidir mutlaka

Çünkü bilgisizin özü cahilliktir bilgenin yanında.

Telmîh/ تلمیح

Şairin ya da yazarın söz içinde bilinen bir olaya, bir hikâyeye, bir kişiye; ayete, hadise veya meşhur bir şüre; yaygın bir fıkra, nükte, atasözü ve benzeri şeylere işaret etmesidir.¹⁶⁵

گرش بینی و دست از ترنج شناسی روا بود که ملامت کنی زلیخا را¹⁶⁶

Eğer gördüğünde onu, ayırt edersen elinle portakalı,

O zaman revadır kınaman Züleyha'ya.

Bu beyitte, Yusuf peygamberin yüzünün güzelliğini görenlerin elini kestiği Yusuf ve Züleyha kıssasına telmihte bulunulmuştur.

هر آن شب در فراق روی لیلی که بر مجنون رود لیلی طویست¹⁶⁷

Leyla'nın yüzünün ayrılığında geçen her gece

Mecnun için olur upuzun bir gece.

Beyitte Leyla ve Mecnun hikâyesine telmihte bulunulmuştur.

İktibas/ اقتباس

Sözde konuyu ve anlamı pekiştirmek için ayet ve hadislerden alıntı yapmaktır. İktibasta şart ayet ya da hadis olduğu belirtilmeden sözün aynen ya da kısmen getirilmesidir.¹⁶⁸

¹⁶⁴ *Kulhyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 546.

¹⁶⁵ Humâî, 206.

¹⁶⁶ *Kuliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 488.

¹⁶⁷ *Kuliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 546.

¹⁶⁸ Değirmençay, *Fünûn-ı Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 113.

وما ابرئ نفسي و لا ازكيها كه هر چه نقل کنند از بشر در امکان است¹⁶⁹

*Nefsimi beri kılamam, onu temize çıkaramam
Çünkü her ne naklederlerse insandan mümkündür, olabilir.*

Beytin ilk mısraındaki وَمَا أُبْرِئُ نَفْسِي cümlesi Yusuf suresi “Ben nefsimi temize çıkarmam, çünkü Rabbimin merhamet ettiği hariç, nefis aşırı derecede kötülüğü emreder. Şüphesiz Rabbim çok bağışlayandır, çok merhamet edendir.” dedi (12/53)” ayetinden iktibastır.

چون دل بردی دین مبر هوش از من مسکین مبر با مهربانان کین مبر لَا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ الْحَرَمَ¹⁷⁰

*Gönlümü yağmaladın ya artık alıp götürme dinimi, aklımı
Aşıklara düşman olma; “Öldürmeyin Harem’in kuşlarını”*

Bu beyitte Maide Suresi 5/95. ayetten iktibas vardır: “Ey iman edenler! İhramlı iken (karada) av hayvanı öldürmeyin. Kim (ihramlı iken) onu kasten öldürürse (kendisine) bir ceza vardır. (Bu ceza), Kâbe’ye ulaştırılmak üzere, öldürdüğünün dengi olup içinizden iki âdil kimsenin takdir edeceği bir kurbanlık hayvan veya yoksulları yedirmek suretiyle kefarettir yahut onun dengi oruç tutmaktır. (Bu) yaptığı işin kötü sonucunu tatması içindir. Allah, geçmiştekileri affetmiştir. Fakat kim bir daha böyle yaparsa, Allah ondan intikam alır. Allah, mutlak güç sahibidir, intikam sahibidir.”

سعدیا حب وطن گر چه حدیثست صحیح نتوان مرد به سختی که من این جا زادم¹⁷¹

*Ey Sa’dı vatanı sevmek gerçi sahib bir hadistir ama
Ben burada doğdum diye sıkıntı içinde ölinemez.*

(Vatanı sevmek imandandır.) حب الوطن من الايمان ibaresi حب وطن hadis-i şerifinden iktibastır.¹⁷²

¹⁶⁹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 534.

¹⁷⁰ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 684.

¹⁷¹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî, 694.

¹⁷² İsmâil b. Muhammed el-Aclûnî, Keşfu’l-hafâ‘ Muzîl’l-İlbâs, Beyrut 1985, I, 413.

تو باز دعویٰ پرہیز می کنی سعدی کہ دل بہ کس ندم کُلُّ مُدَّعِ کَذَّاب¹⁷³

Ey Sadi, yine aşktan kaçmayı mı iddia edersin?

İddia edip övünen kimseler yalancıdır bilesin.

Sa'dî'nin bu beytinde kullandığı Arapça cümle şerhlerinde hadis olarak verilmiş olsa da hadis kaynaklarında bulanamamıştır. Bu yüzden bu cümlelerin Arapça özlü bir söz olduğunu düşünmekteyiz.

Tazmîn/ تضمین

Şairler şiirlerinde bir mısraı ya da bir, iki beyti başka bir şairin şiirinden alıntılar. Buna tazmin sanatı denir.¹⁷⁴

بازم حفاظ دامن ہمت گرفت و گفت از دوست جز بہ دوست مبر سعدیا پناہ¹⁷⁵

Yine bayâ himmet eteğimi tuttu ve şöyle dedi:

“Ey Sa'dî! Dosttan başkasına sığınma”

Sa'dî ilk mısraını Senâî-i Gaznevî'nin şu şiirinden tazmin etmiştir:

بازم حفاظ دامن ہمت گرفت و گفت ز نہار تا از او بجز او ناوری پناہ¹⁷⁶

Yine bayâ himmet eteğimi tuttu ve şöyle dedi:

Sakın ondan dolayı ondan başkasına sığınmayasın

Ayrıca Sa'dî bazı şiirlerinde Senâî'nin kullandığı vezin ve kafiyeleri kullanmıştır.

Müşâkele/ مشکالہ

Bir lafzı yakınlığına ve aynı tarzda oluşuna bakarak cümlede geçen

¹⁷³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 49.

¹⁷⁴ *Humâî*, 217.

¹⁷⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 761.

¹⁷⁶ *Senâî-yi Gaznevî, Dîvân-ı Ebu'l-Mecîd Mecîd b. Âdem Senâî-yi Gaznevî* (tsh. Muderris-i Razevî), İntişârât-î Senâî, Tahran 1388 hş., 644/7-8.

başka bir lafızla aynı ve benzer tutarak zikretmektir. Başka bir ifadeyle bir şeyi bahsi geçen başka bir şeye ait lafızla anmaktır.¹⁷⁷

چو نیلوفر در آب و مهر در میغ پری رخ در نقاب پریان است¹⁷⁸
ز روی کار من برقع برانداخت به یک بار آن که در برقع نهان است

Sudaki nilüferle sisteki güneş gibi
Peçenin altındaki peri yüzü
Attı benim işimin yüzündeki peçeyi
Bir anda peçeye gizlenen [o sevgili]

برقع ve در نقاب ifadeleri aynı anlamda kullanılan iki farklı şekildir.

Berâ'at-i istihlâl/براعت استهلال

Nazım ya da nesirde okuyucunun, şairin ya da yazarın maksadını anlayabileceği şekilde seçkin ve konuya uygun kelime deyim veya sözlerle güzel bir giriş yapmaktır. Buna hüsn-i matla' ya da hüsn-i ibtida da denir.¹⁷⁹

من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفایی عهد نابستن از آن به که ببندی و نیایی¹⁸⁰
Baştan vefasız ve sevgisiz olduğunu bilemedim ben!
Söz vermemek daha iyi verip de durmayacaksan sen

مشتاقی و صبوری از حد گذشت یارا گر تو شکیب داری طاقت نمآند ما را¹⁸¹
Ey sevgili! Aşıklık ve sabır sınırı aştı
Sabretsen de sen, bizlerin gücü kalmadı.

İstidrâk/استدراک

Övmeyi işaret eden sözlerle veya yermeyi gösteren sözlerle övgü sanatıdır. İki çeşittir:¹⁸²

¹⁷⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 116.

¹⁷⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 533.

¹⁷⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 116; Ebu'l-kâsım Râdfar, *Ferbeng-i Belağî-Edebî*, Tahran 1368 hş., 247.

¹⁸⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 771.

¹⁸¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 489.

¹⁸² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 116.

Te'kidü'l-medh bi-mâ yüşbihü'z-zemm/ تأکید المدح بما يشبه الذم

Birini yeri yormuş gibi görünerek övmektir.

سرو را مانى وليكن سرو را رفتار نه ماه را مانى وليكن ماه را گفتار نيست¹⁸³

Serviye benzersin ama servi hareket bilmez

Aya benzersin ama ay konuşma bilmez.

Beyitte şair, sevgiliyi serviye benzetir ancak servinin yürümediğini, hareket edemediğini söylerken sevgilinin yürüyebildiğini söyleyerek över. Yine ikinci mısradaki sevgiliyi aya benzetir ve onun konuşamadığını söylerken sevgilisinin konuştuğunu, aydan daha üstün olduğunu söyler ve över.

Te'kidü'z-zemm bi-mâ yüşbihü'l-medh/ تأکید الذم بما يشبه المدح

Birini övüyormuş gibi görünerek yermektir.

چه نیکوروى و بدعهدى که شهرى غمت خوردند و کس را غم نخوردی¹⁸⁴

Pek güzel yüzlüsün ama vefasızsın çünkü bir şehir

Senin gamını çekti ama sen kimseninkini çekmedin.

Sevgilinin güzel yüzlü olduğunu söyleyerek övüyormuş gibi görünür ancak vefasızlığını dile getirerek onu yerer.

Suâl ve Cevâb/ سؤال و جواب

Şairin muhatabıyla konuşması veya kendisiyle muhatabı ya da iki kişi arasındaki konuşmayı soru cevap şeklinde yapmasıdır.¹⁸⁵

پیام دادم و گفتم بیا خوشم می‌دار جواب دادی و گفتمی که من خوشم بی تو¹⁸⁶

¹⁸³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 553.

¹⁸⁴ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 788.

¹⁸⁵ Değirmençay, Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî, 120.

¹⁸⁶ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 760.

Haber verdim ve dedim “gel sevindir beni.”

Cevap verdin ve dedin “mutluyum ben sensiz.”

گفتم از جورتم بریزم خون خویش گفت خون خویشتن در گردنت¹⁸⁷
گفتم آتش درزتم آفاق را گفت سعدی درنگیرد با منت

“Dökeyim siteminle kendi kanımı ben” dedim

“Kanın kendi boynuna senin” dedi

“Bütün ufukları ateşe vereyim” dedim

“Ey Sa’dî! Dokunamaz bana ateşin senin” dedi

İbdâ‘/ابداع

Nazım ve nesirde birkaç bedî sanatı bir arada getirmektir.¹⁸⁸

ندانم از سر و پایت کدام خوبتر است چه جای فرق که زیبا ز فرق تا قدمی¹⁸⁹

Bilmem ki başından, ayağından hangisi güzel senin?

Ne fark eder ki baştan ayağı güzelsin sen

Beyitte bulunan sanatlar:

1. Tecâhül-i ârif: (ندانم از سر و پایت کدام خوبتر است)
2. Cinâs-ı tâm: (فرق - فرق)
3. Mûraât-ı Nazîr: (سر و پا)
4. Tezâd: (فرق - قدم)

شراب وصلت اندر ده که جام هجر نوشیدم درخت دوستی بنشان که بیخ صبر برکندم¹⁹⁰

Hicran kadehini içtim artık vuslat şarabını ver bana

Dostluk ağacını dik zîra benim sabrımın kökü kazıldı.

¹⁸⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî*, 567.

¹⁸⁸ Humâî, 313; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 122.

¹⁸⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî*, 823.

¹⁹⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş‘âr-i Sa’dî*, 697.

Beyitte bulunan sanatlar:

1. İham: (Şifa için krem yapılan acı tatlı bir bitki: صبر; sabır)
2. Mürâât-ı Nazîr: (شراب و جام)
3. Tezâd: (وصل - هجر)

Hüsn-i matla'/حسن مطلع

Bkz. Berâ'at-i istihlâl/براعت استهلال

Hüsn-i makta'/حسن مقطع

Gazelin veya kasidenin ya da makale, söylev ve konferansın sonunu dinleyicinin veya okuyucunun hoşuna gidecek şekilde çok güzel ve edebi bir şekilde bitirmektir. Buna hüsn-i intihâ veya hüsn-i hitâm da denir.¹⁹¹

سعدی ز خود برون شو گر مرد راه عشقی کان کس رسید در وی کز خود قدم برون زد¹⁹²

*Sa'dî aşk yolunun adamıysan eğer bırak kendini,
Çünkü ona yetişen kişi kendini terk etti.*

چو فرهاد از جهان بیرون به تلخی می‌رود سعدی ولیکن شور شیرینش بماند تا جهان باشد¹⁹³

*Ferhat gibi dünyadan acı içinde gider Sa'dî
Fakat Şirin'in aşk dünya durdukça onda kalır.*

Haşv-i melîh/حشو ملیح

Nazım veya nesirde söze güzellik katan dua ve hitabeler gibi muteriza cümleler veya zait kelimeler, yerinde ve uygun kinayeler getirmektir.¹⁹⁴

¹⁹¹ Humâî, 319; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 123.

¹⁹² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 590.

¹⁹³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 595.

¹⁹⁴ Şemsüddîn Muhammed b. Kays-i Razi, 327; Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 127.

خلق گویند برو دل به هوای دگری ده نکم خاصه در ایام اتابک دو هوایی¹⁹⁵

Git gönlini başka heveslere sal der halk

Özellikle Atabek zamanında *iki hevese gönül veremem ben*

Beytin ikinci mısraındaki inam در ایام اتابک ibaresi haşv-i melihtir.

بدم گفتمی و خرسندم عفاک الله نکو گفتمی سگم خواندی و خوشنودم جزاک الله کرم کردی¹⁹⁶

Kötü dedin bana ama hoşnudum ben, -Allah affetsin- güzel söyledin sen!

Köpek diye seslendin bana ama mutluyum, -Allah iyiliğini versin- cömertlik yaptın sen!

Beyan/ بیان

Beyan ilmi, şair veya yazarın gerçek anlamında kullanmadığı bir kelimenin veya deyiminin maksadını çeşitli şekillerde ifade edilmesi için kullandığı ilimdir. Beyan ilminin konuları teşbih, mecaz, istiare ve kinayeden ibarettir.¹⁹⁷

Teşbîh/ تشبیه

Bir şeyi bir şeye benzetmektir. Teşbihte benzetilene müşebbeh (مشبه), benzeyene müşebbehün bih (مشبه به), onlar arasındaki ortak sığa benzeme yönü (وجه مشبه) ve benzeme anlamını gösteren kelimeye de benzetme edatı (ادات تشبیه) denir.¹⁹⁸

لبان لعل چون خون کبوتر سواد زلف چون پر پرستو¹⁹⁹

Güvercin kanı gibi kırmız dudakları

Kırlangıç kanadı gibi siyah zülfü

¹⁹⁵ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 772.

¹⁹⁶ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 789.

¹⁹⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 123.

¹⁹⁸ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 138.

¹⁹⁹ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 757.

Bu beyitte:

(مشبه) benzetilen müşebbeh : لعل، زلف

(مشبه به) benzeyen müşebbehün bih : خون کبوتر؛ پر پرستو

(وجه مشبه) benzeme yönü : رنگ

(ادات تشبيه) benzetme edatı : چون

Teşbîh-i hissî ve gayr-i hissî/ تشبيه حسی و غیر حسی

Teşbih, her iki tarafın yani benzeyen ve benzetilenin somut ve soyut olması bakımından 4 çeşittir.²⁰⁰

Teşbîh-i hissî/Somut teşbîh/ تشبيه حسی

Teşbihin her iki tarafının somut yani dış duyularla algılanıp anlaşılır olmasıdır.²⁰¹

گلی چو روی تو گر در چمن به دست آید کمینه دیده سعدیش پیش خار کشم²⁰²

*Çimenlikte yüzün gibi bir gül geçerse elime
Ben bakîr Sa'dî'nin gözünü [sîper] yaparım onun dikenine*

Teşbîh-i gayr-i hissî (aklî)/Soyut teşbîh/ تشبيه غير حسی

Teşbihin her iki tarafının soyut yani mücerred olmasıdır.²⁰³

شکر خوش است ولیکن حلاوتش تو ندانی من این معامله دانم که طعم صبر چشیدم²⁰⁴

*Şeker güzel ama sen bilmezsin onun tadını
Bu alışverişi ben bilirim çünkü sabrın hazzını tattım.*

²⁰⁰ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 139.

²⁰¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 139.

²⁰² *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 713.

²⁰³ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 139.

²⁰⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 713.

Teşbîh-i mahsûs be mâkûl/ تشبيه محسوس به معقول

Teşbihin bir tarafının somut, bir tarafın soyut olmasıdır. Yani benzeyenin somut benzetilenin soyut olmasıdır.²⁰⁵

Şairin gazellerinde bu türe ait örneğe rastlanmamıştır.

Teşbîh-i mâkûl be mahsûs/ تشبيه معقول به محسوس

Teşbihin bir tarafının soyut, bir tarafın somut olmasıdır. Yani benzeyenin soyut benzetilenin somut olmasıdır.²⁰⁶

عقل چون پروانه گردید و نیافت چون تو شمعى در هزاران انجمن²⁰⁷

*Akıl pervane gibi dolaştı ama bulamadı
Senin gibi bir mum binlercesinin arasında*

Vehmî (kuramsal) ve hayâlî teşbih/ تشبيه وهمى و خیالى**Teşbîh-i vehmî/ تشبيه وهمى**

Benzetilenin kuramsal bir varlık olmasıdır. Başka bir ifadeyle benzetilen görünen bir varlık değil şairin veya yazarın hayalimin icat ettiği hayali bir varlıktır.²⁰⁸

حور بهشت خوانمت ماه تمام گویمت کادمی ندیده‌ام چون تو پری به دلبری²⁰⁹

*Cennet hurisi derim sana, dolunay derim sana
Çünkü görmedim senin gibi peri güzelliğinde bir insan*

Teşbîh-i hayâlî/ تشبيه خیالى

Benzetilenin somut iki nesneden oluşan hayalî, sanal bir varlık olmasıdır. Benzetilen iki şeyden oluşur ve her ikisi de görünen, somut

²⁰⁵ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 140.

²⁰⁶ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 140.

²⁰⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 737.

²⁰⁸ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 140.

²⁰⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 798.

varlıklardır; ancak bunlardan oluşan şey, mevcut bir varlık değil, hayalî yani sanal bir varlıktır.²¹⁰

بگذشت و بازم آتش در خرمن سکون زد دریای آتشینم در دیده موج خون زد²¹¹

*Geçti ve yine sessiz harmanımı ateşe verdi
Ateşten deniz, gözümde kan dalgaları çıkardı.*

Teşbîh-i müfred ve mürekkep/ تشبیه مفرد و مرکب

Teşbih, benzeyen ve benzetilenin müfred ve mürekkep yani tekil ve birleşik olması bakımından iki türdür.²¹²

Tekilin tekile benzetilmesi/ تشبیه مفرد به مفرد

Teşbihin her iki tarafının benzeyen ve benzetilenin tekil olmasıdır.

در هیچ بوستان چو تو سروی نیامده‌ست بادم چشم و پسته دهان و شکر سخن²¹³

*Olmadı hiçbir bahçede **senin gibi bir servi**
Badem gözlü, fıstık ağızlı ve tatlı sözlü*

Bileşiğin bileşiğe benzetilmesi/ تشبیه مرکب به مرکب

Teşbihin her iki tarafının benzeyen ve benzetilenin mürekkep olmasıdır.

سرمست درآمد از درم دوست لب خنده زنان چو غنچه در پوست²¹⁴

*Sarhoş girdi kapımdan içeriye sevgili
Gülümseyordu dudakları kabuğunun içindeki gonca gibi*

²¹⁰ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 140.

²¹¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 590.

²¹² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 141.

²¹³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 747.

²¹⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 537.

Teşbîh-i mutlak/ تشبيه مطلق

Benzeyen benzetilen, benzetme edatı ve benzetme yönünden oluşan dört unsurun açık ve belli olduğu kayıt ve şartın bulunmadığı benzetmedir.²¹⁵

ای که مانند تو بلبل به سخندانی نیست نتوان گفت که طوطی به شکرخایی هست²¹⁶

*Ey sevgili senin gibi bülbül yoktur şakıyan
Konuşamaz ki şeker yiyen papağan*

Bu beyitte:

بلبل : benzetilen müşebbeh (مشبه)

تو : benzeyen müşebbehün bih (مشبه به)

سخندانی : benzeme yönü (وجه مشبه)

adats teşbîh (ادات تشبيه) : benzetme edatı

Teşbîh-i meşrût veya mukayyet/ تشبيه مشروط یا مقید

Teşbihte şartın bulunmasıdır.²¹⁷

اگر تو عید همایون به عهد باز آیی بخيلم ار نکم خويشتن به قربانت²¹⁸

*Eğer sen kutlu bayramsan dönersin sözüne
Cimriyim ben eğer kurbanın olmazsam senin*

Teşbîh-i tafzîl/ تشبيه تفضيل

Bir nesneyi başka bir şeye benzetip sonra benzetileni (müşebbeh) benzeyenden (müşebbehün bih) üstün tutmaktadır.²¹⁹

²¹⁵ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 142.

²¹⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 549.

²¹⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 142.

²¹⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 568.

²¹⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 144.

غلام آن لب ضحاک و چشم فتانم که کید سحر به ضحاک و سامری آموخت²²⁰

O gülün dudakla fîtneci gözün kölesiyim ben

Dabbâk²²¹ ile Sâmîrî'ye²²² büyü ve hileyi öğrettiğinden.

Teşbih sanatının yanı sıra leff ü neşr-i müretteb sanatının da görüldüğü bu beyitte, ilk müşebbeh dudak, Dahhâk'a; ikinci müşebbeh göz ise Sâmîrî'ye benzetilerek bu iki sihirbaz karaktere sihir öğrettikleri için bunlardan üstün tutulmuştur.

کدام سرو سهی راست با وجود تو قدر کدام غالیه را پیش خاک پای تو بوست²²³

Hangi salınan servi senin yanında değerli

Hangi güzel koku mahallenin toprağının kokusu gibi

Şair bu beytinde sevgilinin boyunu servi ağacından üstün tutmuş. Onun mahallesinin kokusunu da tüm güzellikler kokulardan üstün tutmuştur.

Teşbîh-i muzmer/ تشبیه مضمّر

Söyleyenin teşbihi açıkça belirtmemesi ancak dinleyicinin veya okuyucunun dikkat etmeden farkına varmayacağı şekilde benzetmede bulunmasıdır.²²⁴

شمعی به پیش روی تو گفتم که برکنم حاجت به شمع نیست که مهتاب خوشترست²²⁵

²²⁰ *Kulhyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 503.

²²¹ Dahhâk, İran mitolojisinde çok güçlü bir devdir. Ehripen insanları yoldan çıkarması için onu üç ağızlı, üç başlı, altı gözlü yaratmıştır (Nimet Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, Kbalcı, İstanbul 2017, 255).

²²² Kur'an'da ve Fars mitolojisinde büyücülüğü, yalancılığı, tanrıtanımazlığı, ünlü buzağısı, buzağıya tapması ve insanları da tapırtması yüzünden Musa tarafından cezalandırılışıyla bilinir (Yıldırım, *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, 675).

²²³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 538.

²²⁴ Değirmençay, *Fünûn-ı Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 144.

²²⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 525.

*Dedim ki yüzüne karşı bir mum yakayım.
Muma ne hacet çünkü ay [yüzün] daha güzel!*

میل ندارم به باغ انس نگیرم به سرو سروی اگر لایقست قد خرامان اوست²²⁶

*Bahçeye gitmek istemiyorum, selviye ilgi duymuyorum
Eğer [ilgi göstermeye] değer bir selvi varsa onun salınan boyudur.*

Teşbîh-i melfûf/ تشبیه ملفوف

Leff u neşr sanatıyla benzerlik gösteren bu teşbih türünde önce birkaç benzeyen ve benzetilen getirilir, sonra düzenli ya da düzensiz olarak benzeyen ve benzetilenler zikredilir.²²⁷

تا شکاری ز کمند سر زلفت نهجد ز ابروان و مژهها تیر و کمان ساخته‌ای²²⁸

*Kaçmasın diye zülfünün kemendinden bir avın
Kaşlarından ve kirpiklerinden oklar ve yaylar yapmışsın*

Teşbîh-i mefrûk/ تشبیه مفروق

Teşbîh-i melfûfun tersidir. Önce birkaç benzeyen ve benzetilen getirmek, sonra her benzetileni kendi benzeyenin yanında getirmektir.²²⁹

از من مطلب صبر جدایی که ندارم سنگیست فراق و دل محنت زده جامی²³⁰

*Benden isteme ayrılığa sabretmemi
Çünkü ayrılık taş gibidir kederli gönlümse kadeh gibi*

İzafe-yi Teşbihî/ اضافه تشبیه

Benzeyen ile benzetilenin birbirine tamlama yapıldığı benzetmedir. Bu durumda benzetme edatı kullanılmaz ve benzetme yönü mahzuttur.

²²⁶ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 541.

²²⁷ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 147.

²²⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 776.

²²⁹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 147.

²³⁰ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 735.

آید هنوزشان ز لبِ لعل بوی شیر شیرین لبان نه شیر که شکر مزیده‌اند²³¹

*Hâlen onların lal dudaklarından süt kokusu gelir,
Bu tatlı dilliler sadece süt içmemiş, sanki şeker de yemişler.*

Beyitte dudak lal taşına benzetilmiştir. Benzeme yönü rengidir fakat telaffuz edilmemiştir. Benzetme edatı kullanılmamıştır. Benzetme tamlama esresi ile sağlanmıştır.

Mecâz/ مجاز

Söyleyenin maksadının kelimenin gerçek anlamında değil, mecazi anlamı olduğunu gösteren lafızdan ibarettir.²³²

هر کس به تعلقی گرفتار صاحب نظران به عشق منظور²³³

*Herkes bir şeye gönül bağlamış
Görüş sabibi akıllıların sevgilinin aşkına*

Bu beyitte منظور kelimesi “sevgili” yerine kullanılan bir mecazdır.

خبر که می‌دهد امشب رقیب مسکین را که سگ به زاویه غار در نمی‌گنجد²³⁴

*Kim haber verecek bu gece zavallı rakibe
Halvet mağarasına köpek sığmaz diye*

Bu beyitte غار kelimesiyle “ashab-i kef” kastedilmiştir. Zikr-i mahal ve irade-i hâl yapılarak mecaz yapılmıştır.

شهری به گفت و گوی تو در تنگنای شوق شب روز می‌کنند و تو در خواب صبحگاه²³⁵

*Bir şehir aşkının heyecanıyla, sözlerinle senin
Geceleri gündüz ederken, sabaha kadar uykudasın sen*

²³¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 611.

²³² Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 147.

²³³ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 656.

²³⁴ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 576.

²³⁵ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 761.

Bu beyitte شهری kelimesiyle “bütün şehrin insanları” kastedilmiştir. Zikr-i mahal ve irade-i hâl yapılarak mecaz yapılmıştır.

Kinâye/کنایه

Sözlükte *kapalı, açık olmayan* anlamına gelen kinaye uzak ve yakın iki anlamı olan bir sözün kapalı ve zihinden uzak anlamı kastedilecek şekilde üstü örtülü söylenmesidir. Kinaye isimden, sıfattan ve fiilden yapılabilir.²³⁶

چشمم بستی به زلف دلبد هوشم بردی به چشم جادو²³⁷

*Bağladın gözlerimi gönül bağlayan zülüflerinle
Çeldin aklımı sihirli gözlerinle*

Bu beyitte چشم بستن aldatmak, kandırmak anlamında kinayedir.

تا گل روی تو در باغ لطافت بشکفت پرده صبر من از دامن گل چاکترست²³⁸

*Gül yüziün letafet bahçesinde açtığından beri
Benim sabır perdem gülin eteğinden daha yırtık*

Beyitte geçen صبر پرده بودن چاک kelime grubu “sabırsız ve takatsiz olmak” anlamında kinayedir.

رفت آن که فقاع از تو گشایند دگر بار ما را بس از این کوزه که بیگانه مکیده ست²³⁹

*Geçti artık övünme vaktin
Bize yabancı meyhanedeki bu testi lazım değil*

Beyitte geçen فقاع گشودن kelime grubu “Övünmek, anlatmak” anlamında kinayedir.

²³⁶ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 164.

²³⁷ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 756.

²³⁸ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 527.

²³⁹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 522.

به دلت، کز دلت به در نکنم سخت‌تر زین مخواه سوگندی²⁴⁰

*Yemin olsun gönlüne, çıkarmam gönlümden seni
Bundan daha ağır yemini isteme*

Beyitte geçen از کردن به در kelime grubu “unutmak” anlamında kinayedir.

İstiâre/استعاره

Kelime anlamı birinden ödünç bir şey almaktır. Terimde ise gerçek anlamı ile mecazi anlamı arasında benzerlik ilgisi olması şartıyla bir kelimeyi gerçek anlamı dışında kullanmaktır. Başka bir deyişle teşbihin iki tarafından birini zikredip diğer tarafı kastetmektir. Bu nedenle istiare de mecazdan bir türdür.²⁴¹

تا تو را دیدم که داری سنبله بر آفتاب آسمان حیران بماند از اشک چون پروین من²⁴²

*Senin sümbülünü güneşin üstünde gördüğümden beri
Gökyüzü bayran kaldı Pervin gibi gözyaşlarıma benim*

Bu beyitte, سنبله /saç, آفتاب/sevgilinin yüzünden istiaredir.

گر ماه من برافکند از رخ نقاب را برقع فروهلد به جمال آفتاب را²⁴³

*Açarsa benim Ay'ım yüzünden peçeyi
Güneş cemaline çeker perdeyi*

Bu beyitte, ماه/ay ve آفتاب /güneş kelimesi ay yüzlü sevgiliden istiaredir.

باور که کند که آدمی را خورشید برآید از گریان²⁴⁴

*İnanmaz hiç kimse insanın yakalarından
Çıkar diye güneş yüzlü ışıltılı sevgili*

²⁴⁰ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 790.

²⁴¹ Değirmençay, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî*, 164.

²⁴² Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 753.

²⁴³ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 490.

²⁴⁴ Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî, 490.

Bu beyitte, خورشید /güneş sevgiliden istiareedir.

گر شمع نباشد شب دلسوختگان را روشن کند این غره غرا که تو داری¹

*Mum yoksa eğer gönlü yanık âşıkların gecesini
Senin bu sahib olduğun beyaz ışık aydınlatır.*

Bu beyitte, غره غرا /beyaz ışık sevgiliden istiareedir. İstiare-i mekniyye'nin sıfat tamlaması şeklidir.

ساقیا می ده که مرغ صبح بام رخ نمود از بیضه زنگارغام¹

*Ver şarabı sâki, çünkü damın sabah kuşu
Yüzünü gösterdi kara yumurtadan*

Beyitte, مرغ صبح بام güneş ve sabahtan istiare; زنگارغام ise gecedan istiareedir.

Kaynaklar

Ahmednejâd, Kâmil, *Funûn-i Edebî*, İntişârât-i Pâyâ, Tahran 1372 hş.

Çiçekler, Mustafa, "Sa'dî-i Şîrâzî", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 405-406.

Degirmençay, Veyis, *Fünûn-i Belâgat ve Sınâât-ı Edebî* (2.Baskı), Aktif Yayınevi, Ankara 2014.

Humâî, Celâluddîn, *Funûn-i Belâgat ve Sınâ'ât-ı Edebî*, Ahurâ Neşriyât, Tahran 1389 hş.

Râdfer, Ebu'l-kâsım, *Ferheng-i Belagi-Edebî*, Tahran 1368 hş.

Senâî-yi Gaznevî, *Dîvan-ı Ebu'l-Mecd Mecdûd b. Âdem Senâî-yi Gaznevî* (tsh. Muderis-i Razevî), İntişârât-ı Senâî, Tahran 1388 hş.

Şemsüddin Muhammed b. Kays-ı Râzî, *el-Mu'cem fî Me'âyiri Eş'âri'l-'Acem* (tsh. Muhammed b. Abdulvahhâb-i Kazvînî), Beyrut 1909.

Teclîl, Halîl, *Cinâs der Pehne-yi Edeb-i Fârsî*, Tahran 1371 hş.

Yazıcı, Tahsin, "Sa'dî", *İA*, İstanbul 1966, X, 36-37.

¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 808.

¹ *Kulliyât-i Kâmil-i Eş'âr-i Sa'dî*, 688.

SENÂÎ-Yİ GAZNEVÎ'NİN GAZELLERİNDE İLAHÎ AŞKIN TEZAHÜRLERİ*



Deniz ERÇAVUŞ**

Özet

VI./XII. yüzyılın İranlı meşhur mutasavvıf şairi Senâî-yi Gaznevî, aşk konusunu eserlerinde derinlemesine işlemiştir. O aşkı yalnızca beşerî aşk olarak değil insanı Allah'a ulaştıran bir araç olarak görür. Bu kavramı hem bireysel hem de evrensel boyutlarıyla ele alırken duygusal yönüyle tasavvufi hikmeti bir araya getirir. Aşk teması onun eserlerinde derin bir manevi mana taşır. Senâî, aşkı evrensel bir hakikat olarak tasavvuf edebiyatına kazandırmıştır. Ona göre aşk sadece bireysel bir duygu değil bütün kâinatın özüdür. Diğer şairlerden farklı bir aşk anlayışına sahip olan Senâî'ye göre aşk bir yaratılış amacıdır ve bütün varlıklar bu aşkın bir tezahürüdür. Senâî-yi Gaznevî, klasik Fars edebiyatının önemli isimlerinden biri olarak, şiirlerinde derin tasavvufi anlamlar ve ilahi aşkın estetik yansımalarına geniş yer vermiştir. Şairin şiirlerinde beşeri aşkın ilahi aşka geçişte bir basamak olarak ele alınışı, insanın ilahi hakikate ulaşma

* Bu çalışma, Prof. Dr. Nimet YILDIRIM danışmanlığında yapılan “Senâî-yi Gaznevî'nin Gazellerinin Tasavvufi Açıdan İncelenmesi” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020).

** Arş. Gör. Dr., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, dercavus@agri.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9946-5200.

yolculuğundaki içsel dönüşümü ve aşkın bir arınma aracı olarak kullanılışı ele alınmıştır. Çalışmada, Senâî'nin tasavvuf düşüncesiyle şekillenen edebî üslubu analiz edilerek, ilahi aşkın gazellerdeki ifade biçimleri ve imgeleri çözümlenmiştir. Bu bağlamda, şairin kullandığı metaforlar, semboller ve dil estetiği üzerinde durulmuş, ilahi aşkın birey ve toplum üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Senâî, gazellerinde özellikle tasavvufî bakış açısıyla, aşk ve akıl arasındaki çelişkiden derin bir şekilde bahseder. Bu çalışmada onun aşk kavramı hakkında görüşlerini bu konuyu yoğun olarak işlediği gazellerinden örnekler vererek açıklamaya çalıştık.

Giriş

Tasavvufta başlangıç döneminde temel ayrılıkların yaşandığı husus aşk sorunuydu. Sünnilik muhabbeti (mahabbeti) yalnızca itaat olarak kabul ediliyordu, Allah'ı sevenin O'na itaat etmesi gerektiğine çünkü gerçek aşkın maşuğa itaat etmek olduğuna inanıyorlardı. Zünnûn, cehennem korkusunu maşuktan ayrılma korkusuyla karşılaştırmış ve bu korkunun, denizlerin içinde kaybolan bir damla kadar önemsiz olduğunu ifade etmiştir. Bu sözleriyle, ilk dönem tasavvufta aşk anlayışının özünü en iyi şekilde ortaya koymuştur. İnsan ile Allah arasındaki karşılıklı aşk düşüncesini ilk kez dile getiren sufi ise Serî es-Sakatî olmuştur. Hücvirî de aynı duyguyu dile getirir. Serî'nin yeğeni Cüneyd-i Bağdadî aşk kavramını keşfetmiş ve “İki kişiden her biri diğerine ‘Ey ben (olan sen)!’ diye hitap etmedikçe, aralarındaki muhabbet sıhhatli olmaz” diyerek bu aşkın nasıl olması gerektiğini vurgulamıştı (Schimmel, 2018).

Kulun Hakk'a olan sevgisi, vecd, sekr (manevi sarhoşluk), tutku ve aşk gibi duyguları harekete geçirir. Bu aşk hali, kulun kendi varlığını ve benliğini, Allah'ın varlığında ve zatında eritmesine yol açar. Bu yok oluş (fenâ), Allah ile sürekli bir varoluş (bekâ) durumuna ulaşmayı sağlar. Bu süreçte kul, geçici bir sarhoşluktan ebedî bir ayıklığa (sahv) ve ezeli-ebedî bir varlık bilincine erişir. Tasavvufta bu, fanilikten kalıcılığa, geçici olandan mutlak olana doğru bir dönüşüm olarak görülür (Dâvûd el-Kayserî, 2015).

İbn Sînâ, *Risâle fî Mâhiyeti'l-Işk* eserinde aşk hakkında şöyle der: her varlık mutlak iyiyi doğal bir aşk ile sever ve ona, zatının bir yansıması olarak

tecelli eden mutlak iyiyi kabul eder. Ancak bu kabul, varlıkların yetenek ve gayelerine göre farklılık gösterir. Gayeleri, bu mutlak iyiliğe yaklaşmak ve onunla birleşmektir. Bu birleşme, mutlak iyiliğin mümkün olan en güçlü şekilde kabul edilmesiyle gerçekleşir ve tasavvufçuların “ittihad” olarak adlandırdığı durum budur. Varlık, bu tecellinin cömertliği sayesinde ona ulaşır ve eşyanın varlığı, bu ilahî tecelliden ibarettir. Bu süreç, aşkın, varlık ile ilahî tecelli arasındaki bağlantıyı kurduğu bir metafizik düzlemde açıklanır (İbn Sînâ, 2017).

İbnü'l-Arabî, ibadetin özünü sevgi olarak tanımlar ve sevgisiz bir ibadetin kabul edilemeyeceğini vurgular. Ona göre sevgi, ibadetin en yüce şeklidir ve aşk makamı, ibadet edilenin yani mâbudun makamıdır. Bu bağlamda İbnü'l-Arabî, “sevgi dini” (*dînü'l-hub*) kavramını geliştirerek, dinin ve kıblenin sevgi olduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî de açık bir şekilde aşk dininden söz etmiş ve aşktan başka bir din ya da mezhep tanımadığını ifade etmiştir. İbnü'l-Arabî'den önce, İbnü'l-Fârız ve Ebû Saîd-i Ebü'l-Hayr gibi büyük mutasavvıflar da aşkı tasavvufun temel unsuru olarak görmüş, peygamberlerini ve kiblelerini aşk olarak tanımlamışlardır. Bu anlayış, tasavvufta sevginin ve aşkın, dini tecrübelerin merkezinde yer aldığı bir düşünce sistemine işaret etmektedir (Uludağ, 1991).

İbnü'l-Arabî'nin tasavvuf anlayışı, her ne kadar aşka ve muhabbete büyük önem verse de ilim ve mârifet odaklı bir yapıya sahiptir. Buna karşılık, Ahmed el-Gazzâlî, Aynülkudât el-Hemedânî, Senâî, Attâr, Rûzbihân-ı Baklî, İbnü'l-Fârız ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî gibi mutasavvıfların düşüncesinde aşk, tasavvufun merkezinde yer alır. Bu mutasavvıflar, varlık ve hakikatle ilgili açıklamalarını aşk temelinde inşa ederek bir tür “aşk metafiziği” geliştirmiştir. Onlara göre, aşk sadece insani bir duygu değil, aynı zamanda varoluşun temel kaynağı ve anlamıdır. Bu yaklaşım, tasavvufi düşüncede aşka dayalı bir yorum çerçevesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Uludağ, 1991).

Sufilerin varmaya çalıştıkları hakikate felsefe ya da akılla değil ancak aşk ve marifetle ulaşılabilir. Gerçek sufiyi kaba zahitten ayıran şey aşktır. Sufiler Allah'ın onları sınaama ve ruhlarını arıtmaları için gönderdiği bütün belalara, ıstıraplara hissettikleri ilahi aşk ile katlanırlar (Schimmel, 2018).

Tasavvuf düşüncesinde aşk, bitmek tükenmek bilmeyen bir karmaşıklık içinde ele alınmış, bu nedenle mutasavvıflar onu tanımlarken farklı terimler ve dereceler kullanmışlardır. Onuncu yüzyıla kadar, tasavvufi aşk ve şevk üzerine tartışmalar daha çok teorik bir zeminde yürütülmüştür. Muhabbet terimi, başlangıçta bazı Sünniler tarafından eleştirilmiştir. Ancak Allah ile kul arasındaki ilişkiyi tanımlamak için “aşk” kelimesi kullanılmaya başlandığında, pek çok sufi de buna karşı çıkmıştır. Bunun sebebi, kelimenin tutkulu ve coşkulu bir anlam taşımasıydı; Allah’ın bu tür bir duyguya sahip olmayacağı ve insanın da Allah’a böyle duygularla yaklaşmasının uygun görülmediği düşünülüyordu. Aşk kelimesini muhtemelen ilk kullanan kişi olan Ebü’l-Hüseyn en-Nûrî, “Muhîb, sevgisinden zevk alır; aşık ise mesafeyi korur” diyerek bu yaklaşımını savunmuştur (Schimmel, 2018). Aşk, “aşırı sevgi, sevginin zirvesi, insanı bütünüyle etkisi altına alan sevgi” anlamlarını taşıırken, sevgi ise “sevmek, dostluk kurmak ve muhabbet” anlamında kullanılmıştır. *Kur’an-ı Kerîm*’de aşk, çoğunlukla muhabbet kavramıyla ifade edilmiştir. (Sosyaldı, 2015).

“Ey iman edenler! Sizden kim dininden dönerse bilsin ki Allah öyle bir kavim getirecektir ki Allah onları sever, onlar da Allah’ı severler”¹ Kur’an-ı Kerîm’de sevmek üzerine olan diğer ayet şöyledir: *De ki: “Eğer Allah’ı seviyorsanız bana uyun ki Allah da sizi sevsin ve günahlarınızı bağışlasın. Allah çok bağışlayıcı, çok esirgeyicidir.”² Kur’an*’da “sevmek” fiilinin öznesi Allah olduğunda, O’nun sevgisi insanları hedef alır. İnsanlar sevdiğinde ise, sevginin hedefi herhangi bir şey olabilir. Sevgiden bahsedilmesinin amacı, insanların Allah’ı ve O’nun sevdiklerini sevmesi gerektiğini vurgulamaktır. İlahi ve insani aşk konusundaki tartışmalar, bu iki ayetle başlar. Her iki ayette de sevgi için “hubb” kelimesi kullanılmıştır. Karşılıklı sevgiden bahseden ilk ayette dört ana tema öne çıkar: Allah’ın sonsuz sevmeye özelliği, Allah’ın sevdiği özel nesne olarak insan, insanın doğuştan gelen sevmeye özelliği ve insanın gerçek sevgi nesnesi olarak Allah. Allah, insanlara olan sonsuz sevgisinden ötürü her şeye “Ol!” der ve bu emirle insanları varlık olarak yaratır, onları

¹ Maide 5/54, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Mâide-suresi/723/54-ayet-tefsiri>

² Âl-i İmrân 3/31, <https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/Âl-i-İmrân-suresi/324/31-ayet-tefsiri>

kendisinin aşıkları haline getirir. Sevgiyle ilgili ikinci ayette ise, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) İslam'daki rolüne dikkat çekilmektedir. Peygamberlerin görevlerinden biri de hidayet rehberliği yapmaktır (Chittick, 2018).

XII. yüzyıla gelindiğinde gazelin gelişimi, tegazzül tarzından farklılaşarak ilahi ve manevi bir boyuta evrilmiştir. Maddi ve dünyevi aşk temaları yerini kutsallıkla özdeşleşmiş bir aşk anlayışına bırakmıştır. Bu dönemde toplumdaki “maşuk” kavramı, sıradan bir sevgiliden çok daha ulvi bir figür olarak algılanmaya başlamış, gazelin merkezine taşınmıştır. Gazelde mutluluk ve kavuşma gibi temalar, hicran ve ayrılık gibi daha derin ve yoğun duygularla yer değiştirmiştir. Tegazzülde ön planda olan “aşık”, gazelde ikinci plana çekilirken, “maşuk” idealize edilmiş bir kahraman olarak öne çıkmıştır. Bununla birlikte, gazelin zahirî anlamının ötesinde, sembolik ve metafizik bir derinlik kazanarak batınî bir mana yüklenmiştir. Bu dönüşüm, gazelin sadece estetik bir form değil, aynı zamanda tasavvufi düşünceyi yansıtan bir anlatım aracı haline gelmesini sağlamıştır. Bu dönüşüm, gazelin maddi âşktan ilahi aşka uzanan bir köprü olarak yorumlanmasını mümkün kılmıştır. Gazelle birlikte aşk anlayışı, daha yüksek bir anlam ve derinlik kazanmıştır (Armutlu, 2020).

Şiirsel saf tecrübe, şairin içsel sezgilerini dil yoluyla ifade etmesini içerirken, tasavvufi saf tecrübe ise arifin ruhani bir sezgiyle meşgul olmasını ifade eder. Tasavvufi bir deneyimi dışa vurabilmek için dilsel bir ifade biçimi gereklidir. Bu bağlamda tasavvufi gazel, her iki tecrübenin birleştiği bir noktada yer alır. Senâî'den önce, bu tür manevi deneyimleri şiirsel bir biçimde ele alan bir şair bulunmamaktadır. Baba Tahir'in şiirlerinde tasavvufi deneyimi yansıtan bir yapı bulunmaz; bu eserler daha çok halk edebiyatına yakın bir üslup taşır. Aynülkudât el-Hemedânî, *Tembîdât*'ında Ahmed Gazâlî'nin bazı beyitlerine yer verse de bunlar şuhudi bir tecrübeyi tam anlamıyla yansıtmaz. Senâî'den önce gazel türünde böyle bir anlatım geleneği yoktu. Ancak Senâî'den sonra Attâr ve Mevlânâ'nın gazellerinde benzer temalar ve tekrar eden mazmunlar gözlemlenmiştir. Bu tarzın öncüsü olarak Senâî kabul edilir. O, hem mesnevilerinde hem de divanında tasavvufi deneyimlerini dile getiren ilk şair olup, sonraki şairlere bu alanda yol göstermiştir (Zerkanî, 1385 hş.).

Farsça gazelin gelişiminde önemli bir dönüşümün öncüsü olarak kabul edilen Senâî'nin gazel anlayışı, içerik ve anlam bakımından iki temel türde incelenebilir. İlk tür, dünyevi ve maddi aşka odaklanarak beşeri duyguları yansıtan geleneksel bir yapı sergiler. Ancak ikinci tür gazeller, tamamen farklı bir yaklaşımla, dünyevi aşkı aşarak ilahi ve tasavvufi boyutlara ulaşır. Bu türde, gazelin anlamsal çerçevesi genişlemiş ve metafizik bir yorum katmanı kazanmıştır. Senâî'nin bu yenilikçi yaklaşımı, gazeli sadece aşkın dünyevi bir ifadesi olmaktan çıkarıp, derin manevi ve irfani bir mesaj taşıyan bir tür haline getirmiştir. Bu değişim, gazelin hem formunu hem de anlamını etkileyerek tasavvufi şiirin önemli bir unsuru olarak yerleşmesine katkıda bulunmuştur (Armutlu, 2020). Bu bağlamda, onun *Divânı*, gazelin tarihsel ve edebi dönüşümünü anlamak için temel bir kaynak teşkil eder.

Senâî-yi Gaznevî tasavvufi düşüncelerini ilk kez ve genel olarak canlı, akıcı gazellerinde ortaya koyar (Schimmel, 2018). Gazellerinde tasavvufi aşkı hem bireysel hem de toplumsal olarak ve farklı boyutlarıyla ele alır. Genellikle aşk bir arayış, teslimiyet ve birleşme hali olarak görülür. Gazellerinde beşerî aşk sıkça işlenir ancak bu aşk dünyevi arzuyu aşıp ilahi aşka yönelme amacındadır. Senâî, gazellerinde aşkı insanı kötülüklerden temizleyip nefsini yıkan onun ruhsal arınmasını ardından da yücelmesini sağlayan bir araç olarak görür. Ayrıca aşk duyulan sevgiliye ulaşmak için sevgi ve sabır gerektiğini vurgular.

Senâî, aşk kavramını en kapsamlı şekilde en önemli mesnevisi *Hadîkatü'l-Hakîka*'da işlemiştir. Ona göre insan Allah'a doğru yöneldiğinde attığı ilk adım aşktır. Allah'ın varlığı, cemali, kudreti ancak aşkla idrak edilebilir. O, tasavvuf edebiyatında aşkı sadece ruhsal bir arayış olarak ele almayıp aynı zamanda evrensel bir gerçeklik olarak işlenmiştir.

Aşk, onun eserlerinde insanın varoluşsal anlamını keşfetmesinin, ilahi hakikate yönelmesinin temelidir. Gazellerinde aşktan duygusal bir anlatımla bahseder *Hadîkatü'l-Hakîka*'da ise aşkı felsefi ve manevi bir yolculuk olarak detaylıca anlatır.

Senâî-yi Gaznevî, aşk konusundaki yaklaşımı diğer mutasavvıflardan ve şairlerden farklıdır. O, aşkın hem işlevi hem de manası üzerinde

yoğunlaşır. Ona göre aşk kâinatın yaratılış sebebi ve düzenleyici gücüdür. Senâî, islam felsefesinde “Ben gizli bir hazine idim; bilinmek istedim, bu yüzden mahlukatı yarattım” kudsi hadisindeki yaratılış felsefesini, aşk üzerinden yeniden yorumlamıştır. O, bu kavramı edebi dille açıklamada öncüdür ve aşkın Allah’ın cemal sıfatının bir yansıması ve insanın bu sıfatı idrak etme çabası olduğu düşüncesindedir.

Aşk ve vecdi ön planda tutan bir tasavvufi anlayışı yaymaya çalışan ve aşk hakkında *Sevânihu’l-uşşâk* adlı eseri kaleme alan Ahmed Gazzâlî’nin görüşleri Senâî’nin aşk ile ilgili görüşleri üzerinde etkili olmuştur (Yıldırım, 2018). Hatta bazı kaynaklarda Senâî Ahmed-i Gazzali’nin talebesi olarak geçer. Lakin bu ihtimal tarihi bakımdan mümkün görünse de bu bilgiyi destekleyen *Tarâiku’l-hakâik* eseri dışında bir kaynak bulunmamaktadır (Baltacı, 2013).

Senâî’nin aşk anlayışı, tasavvuf edebiyatının temellerini oluşturmuştur. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve Ferîdüddin Attâr gibi büyük sufiler Senâî’nin aşk anlayışından derinden etkilenmişlerdir. Mevlânâ’nın aşk anlayışı, Senâî’nin düşüncelerinin bir devamı ve genişlemesi niteliğindedir. Senâî, semboller ve alegoriler kullanarak aşkı soyut bir kavram olmaktan çıkarıp anlaşılır hale getirmiştir. Attâr, kuşlar ve yolculuk metaforlarını kullanarak bu yöntemi daha da geliştirmiştir.

Aşk

Aşk kelimesi Arapça “ışk” kökünden türetilmiştir ve sözlükte “çok yoğun ve aşırı sevgi, bir kişinin kendisini tamamen sevdiğine adanması, sevgilisinden başka hiçbir şeyi görmeyecek kadar ona düşkün olması” şeklinde tanımlanır. İslam edebiyatında aşk, ilahi ve beşeri olmak üzere iki farklı anlamda kullanılır (Ceylan, 2007). Bir kudsi hadiste, “Ben gizli bir hazinedim; bilinmeyi istedim, alemi yarattım” denilerek ilahi aşkın kaynağının Allah’ın kendisini tanıma arzusuna dayandığı belirtilir. Gerçekten Allah’ı seven kişi, O’nun yaratıklarını da sever. Yaratıcıya duyulan sevgi, yaratılmış olanlara duyulan sevgiden farklıdır; bu sevgi, Allah’ın kudretinin, rahmetinin ve lütfunun varlıklarda tezahür etmesinin takdir edilmesidir (Cebecioglu, 2014).

VIII. yüzyıldan sonra ilahi aşk üzerine çeşitli tanımlar yapılmış ve “İnsan gerçekten Tanrı’yı sevebilir mi?” sorusuna cevap aranmaya başlanmıştır. Erken dönemde tasavvuf, Allah’a itaat etmenin sevgiye dayalı bir yönü olduğunu sıkça vurgulamıştır. Allah, kendisine itaat edenleri sever ve bu yüzden aşığın, sevgilisinin kapısından ayrılmaması gerekir. Her şeyin kaynağı gibi, bu aşk da Allah’tan gelir ve insanın yapacağı şey, bu aşka karşılık vermektir (Schimmel, 2018).

Aşk ve muhabbeti, Allah’a tapmak olarak gören tasavvuf anlayışında, “Muhabbetin kemâlinde dinin kemâli vardır” inancı hakimdir. Bu anlayışa göre, aşk, mutlak cemâl ve celâlin kaynağı olan Allah ile O’nun yarattıkları arasındaki ilişkiyi, aşık ve maşuk arasındaki ilişki gibi kabul eder. Tasavvufçular, “Allah’ın aşk ateşi bulunmayan hiçbir varlık yoktur” şeklinde bir inanca sahiptir. Bu anlayışa göre Allah’a ulaşmak ve O’na götüren bütün yollar farz kabul edilir; bu yüzden aşk da Allah’a yönelen herkes için yolun bir gerekliliğidir. Ancak aşkın, zahirci bakış açısına sahip şeriatçılar ve fıkıhçılar arasında sert tartışmalara yol açtığı da bir gerçektir (Settârî, 1374 hş.).

Senâî’nin yaşadığı VI./XII. yüzyılda, aşk ve insanın ona bakış açısında önemli bir değişim yaşanmıştır. İlk dönemde, insanlar aşkı daha çok bedensel bir deneyim olarak görmüş ve ruhun değerini göz ardı etmişlerdir. O dönemin aşığı, genellikle şarap ve maşuktan kendi arzularını tatmin etmeye çalışıyordu. Onların nazarında cennet, aslında bu fani dünyanın bir yansımasıydı. Ancak ikinci dönemde, aşk anlayışı farklı bir yöne evrilmiştir. Bu dönemin insanları, ilk dönemin yalnızca bedene odaklanan görüşlerine karşı çıkarak ruha ve özüne daha fazla önem vermeye başlamışlardır. Aşkın manevi ve ruhani boyutlarına daha fazla ilgi gösterilmiştir. Özetle, ikinci dönem şairleri tasavvufi aşkı yüceltirken, Ferruhî döneminin şairleri cismani aşk ve bedensel arzularla ilgilenmişlerdir (Rizâî, 1394 hş.).

İslami tasavvufta aşk, insanın doğasında var olan bir özellik olarak kabul edilir ve bu, Yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişkiyle ve evrenin yaratılışının bir sonucu olarak görülür. Senâî de bu görüşü benimseyerek, aşkın insanın doğasında mevcut olduğunu ve doğuştan sahip olduğu bir olgu olduğunu ifade etmiştir (Şâkir, Resûl, Perhizkâr, 1394 hş.). Senâî, aşağıdaki

beyitte derin bir ifadeyle tasavvufî aşk anlayışını yansıtır. İnsanın doğuştan getirdiği ilahi aşka olan bağlılığını ve bu bağlılık ile dünyevi bağların arasındakalan ruhsal çatışmayı anlatır. Beyitte geçen “vefa” ve “kölelik” yollarından ayrılmak ifadesi ile insanın dünyevi bağlılıklarını sorgulaması ve aşkın ilahi boyutuna ulaşma arayışı **kastedilir**.

گیرم از راه وفا و بندگی یک سو شویم چون کنیم ای جان بگو این عشق مادرزاد را

Dişyelim ki ayırılırsız vefa ve kölelik yolundan, nasıl yapalım söyle ey can bu doğuştan gelen aşkı. (Senâi-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'nin tasavvufî anlayışında aşk, varoluşun özü ve yaratılışın kaynağıdır. Aşk, onun dini ve tarikatıdır. O, geleneksel ibadetlerin ve tarikat uygulamalarının ötesine geçerek doğrudan Allah'a duyulan sevgiyi yüceltir. Din ve tarikat, insanın ruhani yolculuğunda belirli kurallar ve yapılar sunar; ancak şair, aşkın bu kuralların ötesine geçen bir evrenselliği olduğunu ifade eder.

از کیش و طریقتم چه پرسى عشقست مرا طریقت و کیش

Ne dişe sorarsın dinimi tarikatımı, aşktır benim dinim tarikatım. (Senâi-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Tasavvuf, başlangıçta bir zahitlik hareketi olarak VIII. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır. Sufiliğin ilk aşaması olan zahitlik, sıkı ibadet, takva ve kendini muhafaza etme gibi özellikleriyle dikkat çekerken, Allah'ı tanıma ve O'na ulaşma gibi düşüncelerden yoksundu. Zahitler, inzivaya çekilmiş ve takva sahibi kimseler olmalarına rağmen, aşk ve irfan gibi derin manevi kavramlara yabancıydılar. Onlar, felsefî düşünceler geliştirme, irade gücüyle ahlaki ve manevi olgunluğa erişme, evliyalık ya da keramet gibi kavramlara ilgi duymuyorlardı. Zahitlerin temel amacı, ibadet yoluyla ahiret hayatına ulaşmak ve *Kur'ân*'da vaat edilen cennetin huzur ve mutluluğuna erişmektir. Ancak sufiler, bu yaklaşımı eleştirmiş ve cennet beklentisiyle yapılan ibadeti bir çıkar arayışı olarak değerlendirmişlerdir. Onlara göre hem dünya hem de ahiret için herhangi bir talep veya beklenti içinde olmak doğru değildir; sufînin tek arzusu, yalnızca Allah'a kavuşmak olmalıdır (Rahimov, 2021).

Aşkın Çeşitleri

Tasavvufî anlayışta aşk, mecazi ve hakiki olmak üzere iki temel şekilde değerlendirilir. Mecazi aşk, insanın başka bir insanı ya da yaratılmış varlıkları sevmesi; hakiki aşk ise kulun Allah'a ya da Allah'ın kula duyduğu sevgiyi ifade eder. Aşk, insanı Hakk'a ulaştıran bir vasıta olarak görülür. Mecazi aşk, deneyimlendikten sonra kişiyi hakikate götüren bir yolun başlangıcıdır; çünkü mecazi aşk, hakiki aşka geçişin bir köprüsü sayılır. Dünyadaki güzel varlıklar, Hakk'ın güzelliğinin tecelli ettiği yansımalar olarak kabul edilir. İnsan, bu güzellikleri sevmekle sevgiyi öğrenir ve onların arkasındaki gerçek kaynağın, yani Hakk'ın güzelliği olduğunu idrak ederek hakiki aşka ulaşır (Üstüner, 2007). Senâî de mecazi aşkı bir oyuna benzetmiş ve bu oyunun sınırlarından çıkılarak hakiki aşka erişildiğini ifade etmiştir:

کار دل باز ای نگارینا ز بازی در گذشت شد حقیقت عشق و از حد مجازی در گذشت

Ey sevgili gönülün işi yine oyundan vazgeçti, aşk hakikat oldu ve mecazi sınırı aştı. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'ye göre mecazi aşk, hakiki aşka ulaştırma yönüyle faydalı olsa da aldatıcı bir yanılsama ve sahte bir görüntü olması itibarıyla zarar da barındırır.

آن ناز تکلف بد و آن مهر فسون بود وان عشق مجازی بد و آن سود و زیان بود

O naz gösteriştii ve o sevgi büyüydü, o mecazi aşktı, faydası ve zararı vardı. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Sevgi ve arzu, bir ilgi ve istek sonucunda ortaya çıkar, ardından coşku ve aşk gelir. Ancak bu süreçte arzu, heves ve mecazi aşk, aşkın başlangıç noktasıdır. Senâî, insanları bu tür hevesli aşklardan uzak durmaya çağırmış, çünkü oyun ve arzuların gerçek aşkın yüce mertebesine ulaşmayı engellediğini düşünmüştür (Şâkir, Resûl, Perhizkâr, 1394 hş.):

لهو و هوس را همی عشق شمردند خلق عشق نه آنست چیست آنکه به هنگام توست

Oyun ve hevesi aşkın âdeti saydılar hep, aşk o değildir, nedir, senin zamanında olan o şeydir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'ye göre aşk, aklın kavrayabileceği bir şey değildir çünkü bu yol, yalnızca ayakla gidilebilecek somut bir yol değil, ruhla kat edilen manevi bir yoldur. Aşıklar, “ihlas” ve “yakîn” (kesin bilgi) ile yönlendirilir ve gafletten uzak durmaları öğütlenir. Aşkın ilk adımı, insanın canını, bedenini ve dünyaya ait bağlarını göz ardı etmekten geçer. Şair, “mana ile çamur işini ayır” diyerek, mecazi aşkı insanın bedeniyile özdeşleştirirken, hakiki aşkı ise insanın gönlü ve ruhuyla ilişkilendirir:

راه عشق از روی عقل از بهر آن بس مشکست کان نه راه صورت و پایست کان راه دلست
بر بساط عاشقی از روی اخلاص و یقین چون بیازی جان و تن مقصود آنگه حاصلست
زینهار از روی غفلت این سخن بازی مدان زانکه سر در باختن در عشق اول منزلست
فرق کن در راه معنی کار دل با کار گل کاین که تو مشغول آنی ای پسر کار گلست

Aşk yolu akıl için çok zordur, çünkü o şekil ve ayak yolu değildir, o gönül yoludur.

Aşkılık sofrasında ihlas ve yakîn ile ruhu ve bedeni kaybedince maksat o zaman hâsıl olur.

Sakın gaflet yüzünden bu sözün oyun bilme çünkü başı kaybetmek aşkta ilk menzildir.

Mana yolunda gönül işiyle çamur işini ayır çünkü senin meşgul olduğun bu şey çamur işidir ey oğul. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşkı kazanma arzusuyla mecazi aşkın aldatıcı cazibesine kapılmaktan sakınmak gerekir, zira aşk, herkese uygun olmayan özel ve zorlu bir yoldur:

تا نیفتی بر امید عشق در دام هو کاین ره خاصست واندر وی مجال نیست

Asla düşme aşk ümidiyle bevâ tuzağına çünkü bu özel bir yoldur ve halkın ona gücü yoktur. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşkın Özellikleri

Tasavvufa göre, gerçek varlık yalnızca Allah’a aittir. Evren ve varlıklar ise bağımsız birer varlık olmayıp “vücûd-ı mutlak”ın birer gölgesi ya da o tek varlığın bir aynadaki yansımalarıdır. Mutlak varlık olan Allah, aynı zamanda “hüsn-i mutlak” yani mutlak güzelliğin sahibidir. Güzellik ise gizli

kalmayı istemez; görünmek ve sevilme arzular. Allah, kendi güzelliğini seyrettiğinde, âşık da maşuk da gerçekte kendisi olduğu için, sevilen de seven de O'dur. Bu nedenle, aslında âşık ve maşuk olarak iki ayrı varlık yoktur; aşk, âşık ve maşuk bir bütün olarak Allah'ın kendisidir (Üstüner, 2007).

Âşık, maşuğun yolunda her şeyinden vazgeçip yüce bir makama ulaştığında ve sevgiyle buluşma şerefine nail olduğunda, orada ikilik sona erer. O makamda, aşk, âşık ve maşuk birbirine karışmış ve bir olmuş haldedir (Şâkir, Resûl, Perhizkâr, 1394 hş.):

عشق هم عاشقست و هم معشوق عشق دو رویه نیست یکروییست

Aşk hem âşıktır hem maşuk, aşk ikiyüzlülük değildir tek yüzlülüktür. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşk yolu dertle yoğrulmuş bir yoldur, o yolda kendinden geçme hali vardır, bu yolculuk zorluklarla doludur. Senâî'ye göre aşk acı ve elemle yoğrulmuş bir hâldir; sevenin sürekli bir çaba, sabır ve tahammül içinde bulunmalıdır. Aşk hem yakıcı bir derttir hem de insanı derin bir içsel arayışa sürükleyen bir yolculuktur. Ayrıca aşk, kişinin gönülden talep etmesi gereken bir hâldir. Bu talep, yüzeysel bir arzu değil, derin bir içtenlik ve bağlılık gerektirir. Vecd, tasavvufta, insanın ilahi aşkın etkisiyle kendinden geçme hâlidir. Senâî, aşk yolculuğunun sadece akılla değil, aynı zamanda ruhsal bir coşku ve teslimiyetle yürütülebileceğini ifade eder ve aşkın yalnızca bir his veya duygu değil, çetin bir yolculuk olduğunu ve bu yolculukta vecd gibi yüksek manevî hâllerin şart olduğunu vurgular:

رهیست عشق کشیده میان درد و دریغ طلب در او صفت بی خودی مثال کند

Aşk dert ve ıyval arasında uzanan bir yoldur, onu talep vecd sıfatını emreder. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Âşıklar, gördükleri her şeyde Hakk'ı fark etmiş, gönüllerinde her zaman O'nu hissetmişlerdir. Kendi benliklerinden sıyrılarak sevgiyle bir oldukları mertebeye ulaşmışlardır. Onlara göre, varlık ve ikilik, herhangi bir günahla kıyaslanamayacak kadar büyük bir günah, hatta küfür olarak

görölmüştür. Âşıklar, aşk sayesinde varlık ve maddi engellerin ortadan kalkarak İlahi birliğe ve vuslata ulaşacaklarına inanmışlardır (Üstüner, 2007). Senâî de bu görüşü benimsemiş ve aşk yolunda kibire yer olmadığını ifade etmiştir. “Ben” ya da “biz” demeden, tüm varlığı hakiki aşk uğruna feda etmenin gerektiğini savunmuştur.

خویشتن را در میان نه بی منی در راه عشق زآنکه بس تنگست ره اندر ننگجد ما و من

Aşk yolunda kendini kibirsizce ortaya koy, çünkü yol çok dardır ben ve biz sığmaz. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşk, insanı derinden etkiler, ağlatır ve gözlerinden yaşlar dökülmesine sebep olur. Aşkın en güçlü ifadesi, coşkun bir nehir gibi akan gözyaşlarıdır. Bu gözyaşları, âşığın duygularını sevgiliye ileten bir elçi gibidir. Solgun yüz, zayıflayan beden ve kanlı gözyaşları, aşkın en açık kanıtlarıdır. Gözyaşlarıyla birlikte içteki arzu, tutkular ve Allah dışındaki her şey (masiva) temizlenerek, samimi bir hal ortaya konur. Aşk, gönülde yanan bir ateş, gözlerde akan yaş olarak tezahür eder. Tüm bu belirtiler, mecazi aşka özgü özelliklerdir:

هر کرا در دل خُمار عشق و برنایی بود	کار او در عاشقی زاری و رسوایی بود
این منم زاری که از عشق بتان شیدا شدم	آری اندر عاشقی زاری و شیدایی بود
ای نگارین چند فرمایی شکیبایی مرا	با غم عشقت کجا در دل شکیبایی بود
مر مرا گفتی چرا بر روی من عاشق شدی	عاشقی جانا نه خودکامی و خودرایی بود
شد دلم صفرایی از دست فراق این جمال	آنکه صفرایی نشد در عشق سودایی بود

Her kîmin gönlünde aşk sarboşluğu ve gençlik varsa, onun işi ağlamak ve riisva olmaktır.

Güzellerin aşkından mecnun olmuş ağlayan benim, evet aşıklıkta ağlamak ve riisvalık vardır.

Ey sevgili ne zamana kadar sabırlı olmamı emredeceksin, aşkının gamıyla gönülde sabırlılık nasıl olur.

Niçin bana âşık oldun dedin bana, ey sevgili aşıklık bencillik ve kendini sevmek değildir.

Bu güzelin ayrılığından dolayı gönlümde safra doldu, sarılık olmayan şey aşkta karalık olur. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Hakiki aşkıta ruh, insanla olan bağını keser; bu makamda, âşıklıkta kelimeler ve ifadeler anlamını yitirir. Harf ve söz sona erer, yalnızca isimler ve işaretler kalır. Başka bir deyişle, âşık olan kişi için sözler, harfler ve ifadeler silinir; geriye sadece aşkın izleri ve işaretleri kalır. Âşıklığın getirdiği dert ve sıkıntı, feleğin çözebileceği bir mesele değildir. Bu aşk derdinin şifası ne gökte ne de yerededir; kişinin hakiki sevgiliyi bulabileceği tek yer, kendi iç dünyasıdır. Şair, bunları dile getirdikten sonra gazelin sonunda, sembolik anlamlarla meyhaneyi, sazı, şarkıyı ve şarabı seçerek bu yoldan gitmeyi tavsiye eder:

عاشقی از جان من نیست آدم برید	تا رقم عاشقی در دلم آمد پدید
حرف و بیان شد نھان نام و نشان شد پدید	در صفت عاشقی لفظ و عبارت بسوخت
گشت ز ما منقطع هر که به ما در رسید	قافله اندر گذشت راه ز ما شد نھان
محمل عشق مرا خاک نیارد کشید	مشکل درد مرا چرخ نداند گشاد
راه خرابات گیر رود و سرود و نئید	ای پسر از هر چه هست دست بشوی و برو

Aşıklık işareti gönümde ortaya çıkınca, aşklık ruhumdan insana yakınlığı kesti. Aşıklık sıfatında yandı lafız ve deyiş, son buldu harf ve beyan, ortaya çıktı isim ve işaret.

Kervan geçti yol bize gizlendi, her kim bize ulaşırsa bizden ayrı gezdi.

Derdimin sıkıntısını çözemez felek, aşkımın mahmilini taşıyamaz toprak.

Ey oğul var olan her şeyden elini yıka ve git, meyhane, saz, şarkı ve şarap yolunu tut.

(Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, aşkın doğasına dair önemli bir tasavvufi gerçeği dile getirir. “Aşıklık istersin ve sonra tövbe edersin” diyerek kişinin aşkın getirdiği zorluklardan veya derinlikten korkarak geri çekilme arzusuna kapılmasını anlatır. Ancak şair, devamında “tövbe ve aşk bir araya gelmez doğrusu” diyerek aşkın bir geri dönüş veya pişmanlık duygusuyla bağdaşmadığını vurgular. Tasavvufi bağlamda aşk, bir kez girildiğinde dönüşü olmayan, tüm benliği kapsayan bir yolculuktur. İlahi aşk, insanı kendisinden vazgeçmeye ve bütünüyle sevgiliye yönelmeye zorlar. Bu hâlde tövbe etmek, yani geri dönmek istemek, aşkın ruhuna aykırıdır. Aşk, cesaret, sabır ve kendini bütünüyle adama ister; pişmanlık ve tereddüt bu yola sığmaz. Senâî’ye göre hakiki aşkın aşk yolunda kararlı olması gerekir ve aşk bir kez başladığında pişmanlıkla terk edilemeyecek kadar derin ve dönüştürücü bir hâldir:

عاشقی خواهی و پس توبه کنی توبه و عشق بهم ناید راست

Aşıklık istersin ve sonra tövbe edersin, tövbe ve aşk bir araya gelmez doğrusu. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşk ve Akıl

Allah’a, yani mutlak hakikate ulaşmanın iki temel yolu olduğu kabul edilmiştir: aşk ve akıl. Aşk, mutasavvıfların yolu iken akıl, medrese alimlerinin ve bilginlerin yöntemidir. Ancak tasavvuf anlayışında aşk, akıldan çok daha üstün ve etkilidir; çünkü hakikate ulaşmak ancak aşk sayesinde mümkündür. Aşk, vahdet âlemini idrak edebilirken akıl bunu kavrayamaz; çünkü akıl sınırlı, aşk ise sonsuzdur. Akıl, dünya işlerinde etkili olsa da Allah’a ulaşma yolunda işe yaramaz; Hakk’a ancak aşk ile varılabilir (Üstüner, 2007).

Şiirlerde aşk, âşıkları; akıl ise zahidleri temsil eder. Bu sebeple, aklın temsilcisi sayılan zahidler şiirlerde sık sık eleştirilir. Şairlerin aşk yolunu seçerek kendilerini âşık olarak görmelerinde tasavvufun derin etkisi vardır; çünkü onlar da âşıklar gibi aşka yakın, akıldan uzaktırlar (Üstüner, 2007).

Senâî’ye göre ilahi aşk, insanın hem dünyevi hem de manevi anlamda bir dönüşüm geçirmesine sebep olan yakıcı ve dönüştürücü bir güçtür. Şair, aşağıdaki beyitlerde hayatın kaynağı olan su ile yok edici ve dönüştürücü bir unsur olan ateşi bir arada ele alır. Ölümsüzlük suyundan aşk ateşi yakılır o ateş ile de yine diğer iki zıt unsur iman ve küfür ortadan kalkar. Senâî, cinas sanatından faydalanarak ilahi aşkın özelliklerini sıralar. İlahi aşk ona göre imanı da küfrü de ortadan kaldırır bütün ikilikleri yok eder bütün dünyevi kavramlardan uzaktır. Gerçek âşık aşkı ile iki cihan sınırlarını aşıp bütün beşeri bağlarından kurtulur. Allah aşkı ile insan adeta Yusuf kuyusuna düşer. Bu kuyu bir yandan insanın bütün dünyevi hallerinden soyutlandığı yerken aynı zamanda manevi bir yükselişin başlangıcıdır. Senâî’ye göre ilahi aşk insanın aklıyla biriktirdiği her şeyi yok eder çünkü o akılla anlaşılabilen bir şey değildir ancak gönülle idrak edilebilen bir tecrübedir. İlahi aşkla erişilen bu dönüşüm sürecinde insan kendi varlığından sıyrılıp hakiki varlığa erişir:

ای ز آب زندگانی آتشی افروخته و اندر او ایمان و کفر عاشقان را سوخته
ای تف عشقت به یک ساعت به چاه انداخته هر چه در صد سال عقل ما ز جان اندوخته

Ey hayat sıyundan bir ateş yakmış olan ve o ateşte âşıkların imanını ve küfrünü yakan!
Ey aşkının hararetiyle bir anda her şeyi kuyuya atan, aklımızın yüz yılda canı-
mızdan biriktirdiği her şeyi yok eden! (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşk, akıl içine sığdıramaz; gönülde yalnızca aşk bulunmalıdır. Aşkın olduğu yerde akıl devreden çıkar. Çünkü âşık için, akıl ve gönül huzuru artık mümkün değildir:

عقل با عشق در نمی‌گنجد زین دل خسته رخت برد برون

Sığmaz aşka akıl, bu yorgun gönülden çıktı akıl. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

بر جمال و چهره او عقلها را پیرهن نعره عشق از گریان تا به دامن چاک زد

Onun yüzü ve güzelliğinin aşk narası akılların gömleğini, baştan aşığıya yırttı.
(Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

عاشقی از بند عقل و عافیت جستن بود گر چنینی عاشقی ور نیستی دیوانه‌ای

Aşıklık akıl ve afiyet bağından kurtulmaktır, böyleysen eğer aşıksın değil-
sen eğer delisin. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, aşkı tasavvufî bir perspektiften ele alarak “aşıklık” kavramını aşkın sıradan bir sevgi veya bağlılık olmadığını, ruhun yüksek bir hâline işaret ettiğini vurgular. Ona göre “akıl ve afiyet bağından kurtulmak,” insanın dünyevi kaygılarından, akılcı düşünceyle sınırlı bakış açısından ve kendi rahatına düşkünlüğünden sıyrılmasını ifade eder.

Aşk, ilahi aşk yolcusudur. Bu yolculukta, akıl ve afiyet (sağlık, huzur) birer engel veya bağ gibi görülür, çünkü bunlar insanın manevi yükselişini sınırlar. Aşıklık hâli, aklın sınırlarının ötesine geçmeyi, hakikati hissetme ve yaşama durumudur. Bu yüzden şaire göre eğer “akıl ve afiyet bağından kurtulmuşsan,” aşıksın; bu hâli yaşamıyorsan, sıradan bir akıl sahibisin ve aşkın derinliğini kavrayamıyorsun, bu da onun ifadesiyle bir tür “delilik”tir.

Delilik, mecazî anlamda, aşkın sıradan insan aklıyla kavranamayacak bir hâldir. İlahi aşka ulaşamayan kişi, âşık nazarında kendi iç dünyasında eksik veya sınırlı bir durumda, yani “delice” bir hâldedir.

Senâî, “Onun yüzü ve güzelliği”, diyerek ilahi güzelliği, yani Allah’ın cemalini ifade eder. Bu güzelliğin ortaya çıkması öyle etkileyicidir ki, onun aşkı adeta bir “nara” gibi yansıtılır ve bu nara, insanın aklıyla kurduğu bütün çevreler ve düzeni “gömlek” metaforu üzerinden yırtar, yok eder. “Gömleğin yırtılması”, insanın dünyevi aklından, kendi mantığı ve sınırlarından korunmasını simgeler. İlahi güzelliğin tecellisi karşısında insan, aklı ve dünyevi varlığıyla bu muazzam aşkı kavrayamaz; tüm zihinsel engeller yıkılır. Bu, insanın aşkın hâline teslim olması, aklın sınırında bir araç olduğunu ve ancak aşk yoluyla hakikate ulaşabileceğini ifade eder. Şair, tasavvufî anlayışta sıklıkla vurgulanan “akıl-aşk” çatışmasını dile getirir ve ilahi aşkın, aklın ötesinde bir hâl olduğunu vurgular.

Senâî, beyitlerinde, tasavvufî aşkın, akıl ve dünyevi rahatlıkla sınırlanamayan, ruhu yüksek bir boyuta taşıyan bir hâl olduğunu, bu hâlin dışındaki varoluş biçiminin ise aşk yolculuğuna göre eksik kaldığını anlatır. Yukarıdaki beyitler bu görüşlerini açıkça ortaya koyar.

Akıl

Tasavvufî düşüncede akıl, Allah’ın nimetlerini tanıma ve şükretme yeteneği, hak ile batılı ayırt etme ışıği ve ilahi mesajları anlamada kullanılan bir araç olarak kabul edilir. Allah’a, yani mutlak hakikate ulaşmak için akıl ve aşk iki ayrı yol olarak görülür. İslam filozofları akıl yolunu, mutasavvıflar ise aşk yolunu tercih etmiştir. Tasavvufta bazen akıl, aşkın zıddı olarak değerlendirilmiş ve akıl ile aşk bir arada bulunamayacak şekilde, biri var olduğunda diğerrinin yok olması gerektiği düşünülmüştür. Aşk, tasavvufta akıldan çok daha üstün bir konumda kabul edilmiştir. Tasavvuf edebiyatında da bu düşünce sıkça vurgulanmıştır (Uludağ, 1989).

Divanlarda ise akıl ve aşk çoğu zaman karşılaştırılmış ve farklı bir şekilde ele alınmıştır. Aşk hakkında olumlu görüşler belirtilirken, akıl hakkında olumsuz düşünceler dile getirilmiştir (Üstüner, 2007).

Senâî, gazellerinde aşk ile akıl sıkça karşı karşıya getirerek, bu iki zıt kavramı kullanmış ve her zaman aşkı akıl karşısında üstün tutmuştur. Aşk yolunda akıl, gönül yoluna çıkamadığı için bu yolda aşk, akıldan her zaman daha güçlüdür. Ebû Hanîfe, aşk konusunda ders vermemiştir, Şâfîî ise aşk hakkında rivayetlerde bulunmamıştır; bu alimlerin yolu, akıl yoludur ve onlar için gerçek aşk akıl ve akıllılıkla elde edilir. Aşka akıl sığmaz; çünkü aşk, akıl ve ilimden daha yüksektir ve onlara bağlı değildir.

عشق در عقل و علم درماند عشق را عقل و علم رایت نیست

Aşk aciz kaldı akıl ve ilimde, aşkın sancağı değildir akıl ve ilim. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşıklık, aklın sınırlarını aşan bir durumdur ve bu halle birlikte kişi aklın ötesine geçer. Bu nedenle, aşıklar akıllıların sahip olduğu sakinlik ve olgunluktan uzak, daha çok deli gibi bir ruh halindedirler. Aşıkların yolu, akıl ve mantıktan değil, neşeli bir boş konuşma ve aşkın akışından ibarettir. Yani akıl devre dışı kalır, onun yerine aşk hüküm sürer:

آهستگی مجوی تو از ماورای هوش کاکنون به شغل بی دلی اندر فتاده‌ایم

Ağırbaşlılık arama sen akıl ötesinden çünkü şimdi aşıklık işine düşmüşüz. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

لا ابالی پیشه‌گیر و عاشقی بر طاق نه عشق را در کار گیر و عقل را بیکار کن

Laubaliliği meslek edin aşkı gökyüzüne koy, aşkı çalıştır aklı çalıştırma. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Mutasavvıflara göre, Mirac gecesinde Hz. Peygamber'i Sidretü'l-müntehâ'ya kadar götüren Cebrail akli temsil ederken, daha ileriye taşıyan Refref ise aşkı simgeler (Uludağ, "Akıl"). Senâî, muhtemelen bu düşünceden ilham alarak sembolik bir anlatım kullanmıştır. Cebrail, ruhtur ve akıl, insanı sadece belirli bir noktaya kadar götürebilir; ancak aşk, Refref gibi, Sidretü'l-müntehâ'dan sonrasına da ulaşabilir. Bu semboller de mutrip ve saki figürleriyle ifade edilmiştir:

یک مطربان عقل و دگر مطرب عشقست یک ساقیتان حور و دگر ساقی روحست

Senin çalgıcılarından biri akıl diğer çalgıcın ise aşkıdır, senin sâkilerinden biri huri diğer sâkın ise melektir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

باز بیرون تاز در میدان عقل و عافیت آن سیه پوشان کفر انگیز ایمان‌سوز را

Dışarı at yine akıl ve dindarlık meydanından, bu siyah giyinen küfrü kıskırtan iman yakanları. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, dinî bağlılık, zühd ve iffeti, aklın evindeki engeller olarak görmüş ve bu engellerin yırtılması gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre, bu perdeler aşılmalı ve aklın hükmettiği evi, gerçeği görmek için bir zindana dönüştürmek gerekmektedir:

پرده از روی صلاح و زهد و عفت بردریم خانه را بر عقل رعنا یک زمان زندان کنیم

Din bağlılığı, zühd ve iffetin üzerindeki perdeyi yırtalım, ahmak akıl üzerindeki evi bir an zindan yapalım. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aklın bağından kurtulan artık binaların dünyasında vakit geçirmez:

چو از بند خرد آزاد گشتم نخواهم کرد پس گیتی عمارات

Mademki aklın bağından kurtuldum, o halde binaların dünyasında vakit geçirmeyeceğim. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşkın Benzetildiği Unsurlar

Senâî'nin istiareleri, çoğunlukla çift anlamlı olup özgün bir yapıya sahiptir ve bu anlamlar genellikle ideolojik bir yön taşır. Bu istiareler, ahlaki ve ideolojik değerler içerir. Senâî'nin bakış açısında, bu ifadelerin bir kısmı tasavvufî aşkın doğasını açıklarken, diğer kısmı ise aşkın halleri, olayları ve işaretlerinin yorumlanmasına yöneliktir. Senâî, aşka iki farklı açıdan yaklaşır; bir yandan onu seyr ü sülûk ve marifet elde etmenin bir yolu olarak görürken, diğer yandan tasavvufî yolculukta ya da maddi aşk deneyiminde aşığa gelen “meyledici-ruhsal bir hal”i kabul eder (Zerkanî, Mehdevî, Âyâd, 1392 hş.).

Senâî'nin gazellerinde aşk, en çok ateşe benzetilmiştir. Âşğın gönlü, sevgiliden gelen aşk yüzünden ayrılığa sürekli yanar ve aşık, gözyaşlarıyla bu ateşi söndürmeye çalışır:

آتش عشق سنایی تیز کن ای ساقی در دهدش آب انگور نشاطانگیز را

Senâî'nin aşk ateşini artır ey sakî, ona mutlu eden şarap verin. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

زان همی کمتر کنم در عشق فریاد و خروش کاتش دل را به آب دیدگان بنشاند

Aşkta feryat ve coşkuyu sürekli azaltıyorum, gönül ateşini gözyaşlarıyla söndürmüş olayım diye. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, aşkı ateşe, azmi havaya, bilgiyi toprağa ve günahı suya benzetecek, kendi ilmî görüşlerinde dört temel unsurun anlamını ortaya koymuştur:

نار عشق و باد عزم و خاک دانش و آب جرم عالم علم سنایی زین چهار ارکان کنیم

Aşk ateşi, azim rüzgârı, bilgi toprağı ve günah suyu, senâî'nin ilim alemini bu dört unsurdan yapalım. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Şair, kendisini hakikati arama yolunda aşk ateşinden yanan ve biten bir muma benzetmiştir:

گر ز آتش عشق تو چو شمع از ره تحقیق سوزیم همی خوش خوش تا هیچ نمایم

Hakikati arama yolunda senin aşk ateşinden mum gibi, yanyoruz yavaş yavaş hiç kalmayana dek. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşk, tıpkı ateşin yakıcı sıcaklığı, sonsuzluğu, zorlu koşulları ve suya ulaşma arzusuyla çöle benzetilir (Üstüner, 2007). Senâî, dünyevi kederlerden, sıkıntılardan veya dünyevi bağılıklardan kurtulanların sonra bir yolculuğa başladığını ima eder. Aşk çölü ifadesiyle tasavvufî anlamda, insanın kendisini hakikate adadığı zorlu, fakat ruhsal olarak arındırıcı bir yolculuğu temsil eder. Çöl hem yalnızlığı hem de zorlukları simgeler; ancak aynı zamanda hakikate ulaşmanın, saflaşmanın ve sevgiliye yaklaşmanın mekânıdır:

ما باز دگر باره برستیم ز غمھ در بادیهء عشق نهادیم قدمھا

Biz yine bir daha kurtulduk gamlardan, adım attık aşk çölüne. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Şarap, Senâî'nin gazellerinde aşk ile en çok kullandığı kelimelerden olmuştur (Zerkani, Mehdevî, Âyâd, 1392 hş.):

Senâî, tasavvufî aşkın ve ilahi güzelliğin insan üzerindeki etkilerini vurgularken mecazi bir dil kullanarak şarap, sarhoşluk ve günahkârlık gibi imgelerden faydalanır. Bu imgelerle aşkın coşkusu, insanın üzerinde bıraktığı derin etkiyi ve aklın sınırlarının ötesine geçmeyi simgeler. Tasavvufî yol da huzur ve mutluluk bulmak ilahi aşkın şarabından sürekli bir şekilde sarhoş olmakla, yani aşk hâlini kesintisiz yaşamakla mümkün olur. Aşk şarabından sarhoş olanlar, akıl ve mantığın sınırlarının ötesinde bir hâl yaşadıkları için onların hâlini anlamak mümkün değildir. Onlar hakikatin peşinde oldukları için dünyevi anlamda günah kavramı onların durumunda geçerli değildir; ilahi aşk yolcusu, yargının üstündedir. Tasavvufî anlayışta bu sarhoşluk, hakikatin en derin boyutlarını hissetme ve yaşamaya işaret eder:

شراب عشق روی حرمت کرد بسان نرگس تو مست ما را

Senin neşeli yüzünün aşk şarabı, nergis gözün gibi bizi sarhoş etti. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

خواهی که بیاسایی مانند سنایی تو هرگز ز می عشقش هشیار نباید شد

Senâî gibi buğur bulmak istersen, asla onun aşk şarabından ayık olmamalısın. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

هر که مست از شراب عشق بود احتسابش مکن که فاسق نیست

Aşk şarabından sarhoş olana, hesap sorma çünkü günahkâr değildir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'nin beyitlerinde aşk, aklın işlevsiz hale geldiği bir pazar, gönlün tuzğa düşürüldüğü bir tuzak ve ruhun şarapla dolduğu bir kadeh olarak betimlenir:

باز کاسد کرد در بازار عشق عقل ما را لعل روح افزای تو

Yine aşk pazarında geçersiz yaptı, aklımı senin cana can katan dudağın. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

تا دل من صید شد در دام عشق باده شد جان من اندر جام عشق

Gönlüm aşkın tuzagında avlanınca, ruhum aşkın kadebinde şarap oldu. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Çevgan, eski doğu halklarının atlı bir oyunda kullandıkları, ellerindeki topu hedefe yönlendirmek için başı eğri olan cirit sopasıdır (Pala, 2018). Şair, bu oyuna atıfta bulunarak, aşkın da bir oyun gibi gönülle oynandığını ifade etmiştir. Bir sonraki beyitte ise, aşkı çevgan oyunundaki sopaya benzetmiş ve gönlün de çevgan topu gibi hareket ettiğini anlatmıştır:

در خم چوگان زلف دلبران انداخت دل هر که با خوبان سواری کرد در میدان عشق

Gönlünü bıraktı güzellerin zülüf çevganının eğrisinde, her kim güzellerle ata bindiyse aşk meydanında. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

من درین میدان سواری کرده‌ام تا لاجرم کرده‌ام دل همچو گوی اندر خم چوگان عشق

Ben bu meydanda ata binmişim sonunda çaresiz, aşk çevganının eğrisindeki çevgan topu gibi yapmışım gönlü. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, aşkı bazen feleğin yönettiği bir sancakla, bazen de kendi deneyimlerinden ders aldığı, teriyle arınmış bir ömür tahtasına sahip okulla karşılaştırmıştır:

رایت عشق از فلک بفراختم تا چراغ وصل را فروختم

Aşk sancağına çektim feleğe, sonunda kavuşma ışığını yaktım. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

ای ز آب روی خویش اندر دیبرستان عشق تخته‌ء عمر سنایی شسته از آموخته

Ey aşk okulunda kendi teriyle, öğrendiklerin silinmiş Senâî'nin ömür tahtasından. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, yaşadığı dönemde dini şiirleriyle büyük bir üne sahip olmuştur. Anekdotalar genellikle onu harabelerde ve mezarlıklarda yaşayan, yalınayak dolaşan, dünyaya dair tüm bağlarını radikal bir şekilde reddeden yalnız bir mistik olarak tasvir eder (Brujin, 2012). O, bu hali savunan görüşlerini gazellerinlerinde de yansıtır. Senâî'ye **göre dünyadan el etek çekmiş zahitler ve dinin emirlerine uyan** salih amel işleyenler, dini hayatlarını cennete kavuşmak için sürdürürler. Onların hedefleri, cennetin nimetlerine kavuşmak ve cehennemden korunmaktır. Bu anlayış dinin zahiri tarafını temsil eder, ilahi aşkın vecd ve coşkusu içermeyen bu anlayış sadece dinin bir boyutunu kapsar. Şairin laubali topluluk olarak bahsettiği grup ise tasavvufun coşkulu kural tanımaz aşıklarıdır. Bu topluluk cenneti ya da dünyevi herhangi bir karşılığı arzulamayıp ilahi aşka yönelir, asıl hedefleri fenafillaha erkmektir. Onlar yalnızca aşkın coşkusu içinde Allah'a yönelmişlerdir:

زاهدان و مصلحان مر نزهت فردوس ر وین گروه لابیالی جان عشق‌انگیز را

Zahitler ve salih amel işleyenler cennet sefası içindir ama bu laubali topluluk kıskırtıcı aşkın rubu içindir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'nin gazellerinde aşk bunların dışında “oyun, hikâye, bayrak, ordu, savaş, avcı, zehir, defter, bahçe, kervan, din, tarikat, hastalık, ferman, zincir, ok, kuş, elbise, doğan, şahin, mücevher” vb. kavramlara da benzetilmiştir (Zerkanî, Mehdevî, Âyâd, 1392 hş.):

Aşık

Aşık, Allah'ı derin bir sevgiyle seven ve Allah'ın cemâl ve celâline özlem duyan kişidir (Uludağ, 2012; Üstüner, 2007). Sufiler, aşk kelimesinin dini bir terim olarak kullanılmasını, “İman edenler Allah'ı daha şiddetli severler” (Bakara: 2/165) ve Hz. Peygamber'in, Ömer'e “Ben sana herkesten daha sevimli olmadıkça iman etmiş olmazsın” gibi ayet ve hadislerden çıkararak, Allah'a ve peygambere aşık olmanın gerekliliği olarak yorumlamışlardır. Bazen aşık, aşkta tamamen kaybolur ve o noktada aşk haline dönüşür. Sonrasında aşk, maşukta kaybolur. Muhabbet, aşkın başlangıcını oluşturur; muhabbet kalp için, aşk ise ruh için vardır (Ceylan, 2007).

Senâî, aşık ile maşuk arasındaki ilişkiyi mecazi anlamların ötesinde, ilahi aşk ile hakikat bağlamında değerlendirir. İnsan ilahi hakikate ulaşma arzusu ve beklentisi ile maşuğundan bir işaret ister. İşaret isteyenin gönlünü ve canını dışarıda bırakması gerekir. Aşık ilahi aşk yolunda dünyevi bağlardan ve benlikten soyutlanarak gönlünü tamamen teslim etmesi gerekir. Aşık kendinden geçtiği yani nefisini ve benliğini terk ettiği zaman ancak varlığın hakiki özüne ulaşabilir. Bu öz yokluk yolunda ortaya çıkar. Yokluğu arayanlar gerçek varlığı bulurlar. Şair tasavvuf yolundaki paradoksu tarif eder. Hakikatı arayan, bulduğu zaman kendisini kaybeder çünkü ilahi hakikate ulaştığında artık benlik kalmaz. Bu tasavvufun en derin noktasıdır:

عاشقی گر خواهد از دیدار معشوقی نشان	گر نشان خواهی در آنجا جان و دل بیرون نشان
چون مجرد گشتی و تسلیم کردستی تو دل	بی گمان آنکه تو از معشوق خود یابی نشان
چون ز خود بی خود شدی معشوق خود را یافتی	ذات هستی در نشان نیستی دیدن توان
نیستی دیدی که هستی را همیشه طالبست	نیستی جوینده را هستی کم اندر کهکشان
تا همی جویم بیابم چون بیابم گم شوم	گمشده گمکرده را هرگز کجا بیند عیان

Eğer bir aşık, maşuk ile görüşmek için bir işaret isteyince, eğer istersen orada can ve gönlünü dışarı at.

Soyutlanıp ve gönlünü teslim edince, şüphesiz o zaman maşuğundan bir işaret bulursun. Kendinden geçince varlığın özünü yokluğun içinde görmenin gücünü kendi maşuğunda buldun.

Her zaman varlığı isteyen yokluğu gördün mü, yokluğu arayanın varlığı galakside nadirdir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Arayınca bulurum bulunca kaybolurum, kaybolmuş kaybettiğini nerede açıkça görür.

Aşığın ilahi aşk yolculuğu, bazen insani güzelliklerin çekiciliğiyle başlar ve aşık, bu suyla sulanmış yolu takip eder. Temiz bir kalple, birçok zorluğu ve tehlikeyi içinde barındıran ilahi aşk vadisinde adım atar. Gerçek ve kendi doğasında var olan maşuğuna yönelir ve böylece aşık, kendi seyri sülûkunun temelini oluşturur (Şâkir, Resûl, Perhizkâr, 1394 hş.).

چو طالب باشم اندر راه معشوق طلب کردن بود راه عبادات

Maşuk yolunda talip gibi olurum, talep etmek ibadetlerin yolu olur. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Selamet ehli, aşka düşmeyen veya aşkın ıstıraplarını çekmeyen kişidir. Gerçek aşıklar, selamette kalmayı isteyen değil, halkın eleştirilerine göğüs gererek melâmet içinde olmayı arzulayan kişilerdir (Üstüner, 2007). Şairin bakış açısına göre, aşıkların gönlü sürekli olarak sevgili yüzünden sıkıntıya düşer ve belki de aşıklar için hiç huzur ve selamet mümkün değildir:

چند رنجانی نگارا این دل مشتاق ر یا سلامت خود مسلم نیست مر عشاق را

Ne zamana dek bu aşğın gönlünü inciteceksin ey sevgili yabut aşğın kendi selameti uygun değil. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

هر که شد مشتاق او یکبارگی آواره شد هر که شد جوای او در جان و دل منزل نکرد

Her kim onu arzuladysa tamamen avare oldu, her kim onu aradysa cana gönle yerleşemedi. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşık öyle şaşkındır ki sanki kendi etrafını bile görmez hatta Senâî'nin tabiriyle onun gözlerinde görmenin zerresi bile kalmaz:

چشمهء خورشید را از ذره شناسم همی نیست گویی ذره‌ای در دیده بینایی مرا

Ayıramam güneş yuvarlağını zerreden, sanki gözümde bir zerre bile görme yetisi yoktur. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Şair, aşık, maşuk ve aşkı bir arada birleştirerek, bu üçünü Züleyha, Yûsuf ve Hz. Muhammed'in karakterleriyle özdeşleştirmiştir. Bazen de ünlü aşk hikâyesindeki Leylâ'ya âşık olan Mecnûn'a benzeterek benzer bir bağ kurmuştur:

عاشق و معشوق و عشق این هر سه را در یک صفت که زلیخا گی نبی که یوسف کنعان کنیم

Aşık, maşuk ve aşk bu üçü bir sıfat yaparız, bazen Züleyha bazen Hz. Muhammed bazen Ken'anlı Yûsuf. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

تا تو در حسن و ملاححت همچنان لیلی شدی عاشق مسکینت ای دلبر همی مجنون شود

Güzellik ve boşlukta Leylâ gibi oldun, ey sevgili zavallı aşğın Mecnûn gibi olur. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Aşıkların yolu her zaman acı, ıstırap, dert ve belalarla doludur. Bu duygular sürekli olarak aşıkla birlikte olur. Aşıklık hakkında konuşan kişinin, gönlünde aşkın derdini hissetmesi gerekir. Aşık, sevgili uğruna çekilen dertten büyük bir keyif alır. Tasavvufun bu anlayışı, Kur'ân ve hadislerde peygamberlerin ve velilerin en büyük sıkıntılara uğramış olmalarıyla ilişkilidir. Bu yüzden mutasavvıflar, sevgilinin verdiği sıkıntılara sabredemeyen veya bunlardan zevk almayan birinin aşkında samimi olamayacağını belirtmişlerdir (Üstüner, 2007).

Senâî'ye göre, aşğın gönlü sürekli dertle doludur ve onun ahı, ateş gibi yakıcıdır. Aşıklar, bu derdin etkisiyle geceleri uykusuz kalır, her an uyanık olurlar. Seveda çeken birinin gönlünde daima acı vardır, çünkü aşkla yol alan kişi için bu yolda sıkıntı, eziyet, bela ve hüzünden başka bir şey yoktur.

زان می که چو آه عاشقان از تف انگشت کند بر آب زورق را

Aşıkların ahı gibi sıcağın, suyun üzerindeki kayığı kömür eden o şaraptan.
(Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

مرا گویی که بیداری همه شب دو چشم عاشقان بیدار باید

Bana dersin uyanıksın bütün gece, aşıkların iki gözünün uyanık olması gerek. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

آنکس که ز عاشقی خبر دارد دایم سر نیش بر جگر دارد

Aşıklıktan haberi olanın, ciğerinde iğnenin ucu vardır daima. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

سر بر خط عاشقی نهادیم در محنت و رنج اوفتادیم
تن را به بلا و غم سپردیم دل را به امید عشق دادیم

Aşıklık yoluna koyduk başımızı, düştük eziyet ve sıkıntıya.
Bedeni gönderdik bela ve gama, gönül verdik aşk ümidine. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Tasavvuf anlayışına göre, aşık diğer din ve mezheplerden farklı olarak kendine ait bir inanç sistemine sahiptir. Tüm din ve mezhepler akıl

üzerine temellendirilmişken, aşık akıl sınırlarının ötesinde bir anlayışa sahip olup, dünya hayatının doğruluğunu ararken aynı zamanda Hakk'ın sırlarını keşfetmeye çalışan bir yola girer (Üstüner, 2007). Şairin, aşık için küfür ile imanın bir olduğu görüşünü savunmasının nedeni de budur. Bu yüzden, aşıkta bulunan bu inanç yalnızca keskin bir akılda mevcut olabilir.

اگر عاشقی کفر و ایمان یکی دان که در عقل رعناست این تندخویی

Eğer aşıkısan küfür ve iman bir bil çünkü parlak akılda vardır bu kötü huyluluk. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Sevgili

Tasavvuf geleneğinde, sevgiliyi ifade eden “yâr”, “maşuk”, “mahbûb” ve “cânân” kelimeleri, gerçek sevgili olarak Allah'ı temsil eder. Sevgilinin divan edebiyatında yüceltilmesinde tasavvufun önemli bir etkisi olduğu söylenebilir (Üstüner, 2007).

Tasavvufî sembolizmde, Hakk'ın sembolü olan sevgiliden gelecek her türlü zorluk, dert, eza ve cefa, aşıklar tarafından bir nimet olarak kabul edilir ve hoş karşılanır. Çünkü aşık, bu zorluklarla sevgilisinin kendisini düşündüğünü hisseder. Gerçekten de en büyük sıkıntılar, Allah'ın en sevgili kulları olan peygamberlere gelmiştir (Üstüner, 2007). Bu yüzden Senâî, sevgiliden gelen zulme karşı nefret duymamak ve ondan gelen darbelerle kırılmamak gerektiğini savunur.

از دوست به هر جوری یزار نباید شد از یار به هر زخمی افگار نباید شد

Sevgiliden gelen her zulümden nefret etmemeli, yardan gelen her darbeyle incinmemeli. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî'ye göre hiç kimsede sevgilinin rengi yoktur ve onun makamı yüce ve elde edilmesi mümkün olmayan bir makamdır:

من به رنگ تو ندیدم هیچ کس را در جهان بر تو عاشق باد هر کو در جهان همرنگ تست

Ben senin renginde hiç kimseyi görmedim dünyada, seninle aynı renkte olan herkes sana âşık olsun. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, sevgiliyi güneşe benzetirken âşığı da varlığı güneşin varlığına bağlı olan zerreye benzetir ve güneş olmadan zerrenin de var olmayacağını söyler:

خورشید تویی و ذره ماییم بی روی تو روی کی نماییم

Güneş sensin zerre biz, yüzün olmazsa nasıl meydana geliriz. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

İnsanın kendini ve sevgilisini bilmesi için kendi varlığından nefret etmesi gerekir. Çünkü orası, ilahî sevgiliyi bulacağı yerdir:

خواهی که خبر یابی از خود ز نگار خود الا ز وجود خود بیزار نباید شد

Eğer kendinden ve sevgilinden haberdar olmak istersen, şunu bilin ki kendi varlığından nefret etmemeli. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Sevgilinin güzelliği sınırsız olduğu için, aşıkların da acıları sonsuzdur. Bu bitmeyen arzu, âşığın maşukta erimesine ve onun bir özelliği haline gelmesine ya da ikisinin bir bütün olmasına yol açar:

حسن معشوق را چو نیست کران درد عشاق را نهایت نیست
هر که عاشق شناسد از معشوق قوت عشق او به غایت نیست

Maşuğun güzelliğinin sınırı yoktur, tıpkı aşıkların derdinin sonu olmadığı gibi.

Her kim âşığı maşuktan ayırt ederse, onun aşkının gücü çok değildir. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Sevgiliye kavuşma uğruna daha bu işin başında başı feda etmek gerekir:

هر کرا سودای وصل آن صنم در سر فتاد اندرین ره سر هم آخر در سر این کار کرد

Her kime o sevgiliye kavuşma sevdası dâştüyse, bu yolda artık bu işin başında başı da feda eder. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Naz

Naz, sevgilinin âşığını aldatması, ona çekici davranması ve bilerek ilgisizmiş gibi tavır sergilemesidir (Uludağ, 2012). Âşık, sevgilisinin nazını ve değerini kazanmak ister, bunun için tüm gönlünü ve canını ortaya koyması gerekir.

تا دل و جان درن بازی دل نبیند ناز و عز کی سر آخور گشت هرگز مرکبی ناتاخته

Gönlü ve canı kaybetmezsen gönül naz ve değer görmez, nasıl abırda dolaştı asla dörtnala gitmemiş bir eşek. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Vuslat

Sözlükte “vusul” kelimesi, “ulaşmak”, “erişmek” veya “ermek” gibi anlamlara gelirken, tasavvuf literatüründe “Hakk’a ermek”, “kemale ermek”, “olgunlaşmak” ve “seyr u sülûku tamamlamak” gibi manalar taşır (Uludağ, 2012). Vuslat, manevi bir haldir ve bu durumu yaşayan kişi, maddi olmayan bir vuslatın ebedî olduğunu ancak bu aşamaya ulaştığında fark eder (Ceylan, 2007).

Vuslat, aşık ile maşuk arasında bir manevi ve ruhanî birlik yaratır. Aşık, bu birlik ile maşuğunda fânîleşir (Seccâdî, 2007). Çünkü aşk yolunda can vermek ve tüm benliğiyle teslim olmak, tasavvuftaki “fenâfillah” ya da “vahdet-i vücûd” makamını deneyimlemek anlamına gelir. Bu makam, hakikatle birleşmeyi simgeler ve tasavvufi öğretilerin çoğunun nihai hedefidir. Ayrıca, aşkın en yüce ve en zor ulaşılabilir mertebesidir. Bu zorlu kavram, genellikle yaşam ve ölüm arasındaki çelişkilerle bağlantılı olarak anlatılır (Penâh, 1397 hş.). Senâî, gazellerinde tasavvufi kavramları dile getirirken, bu tür paradoksal öğeleri sıkça kullanmıştır.

پرده منم پیش چو برخاستم از پس آن پرده وصالست و بس

Perde benim, öne doğru kalkınca, o perdenin arkasından vuslat vardır ve bana yeter. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Eğer kavuşma, aşkın insana yasaklanmayan bir yönü haline gelirse, o zaman ayrılık yaşamın tüm yönlerini geçersiz kılar. Senâî, ayrılık ve vuslat gibi zıt kavramları sıklıkla bir arada kullanmıştır:

وصال حالت اگر عاشقی حلال کند فراق عشق همه حالها زوال کند

Senin aşkının vuslatı eğer aşıklığı belâl ederse, aşkın ayrılığı bütün halleri yok eder. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Ayrılıktan dolayı gönül aşk ateşiyle yanar, ruh ancak vuslatın nuruyla aydınlanır. Ayrılık karanlık, vuslat ise aydınlıktır:

دل سوخته‌ای به آتش عشق بفروز به نور وصل جانم

Gönül yanmış aşk ateşiyle, rubumu aydınlat kavuşma nuruyla. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

تاریکی هجر چند بینم نادیده به وصل روشنایی

Ayrılığın karanlığını daha ne kadar göreyim, vuslatta aydınlık görmemişken. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Senâî, kendisinden önceki şairlerin şiirlerinde sıklıkla işlenen kavuşma arzusunun ötesine geçer. O, aşkı arayan, fakat vuslattan kaçan bir yaklaşıma sahiptir. Bu yüzden ayrılık, ona kavuşmanın getirdiği lezzeti aynı şekilde sunar (Rizâî, 1394 hş.):

یک زمان از رنج هجرانش دلم خالی مباد کو مرا جز وصل او راحت فزایی دیگرست

Bir an bile onun ayrılığının üzüntüsünden gönlüm boş kalmazın, çünkü benim için ona vuslatından başka rahat bir alan vardır. (Senâî-yi Gaznevî, 1388 hş.)

Sonuç

Senâî-yi Gaznevî'nin gazelleri, klasik Fars edebiyatı geleneğinde ilahi aşkın edebi temsiline dair önemli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Şairin tasavvufi dünya görüşü, onun gazellerindeki estetik ve metafizik boyutu şekillendiren temel unsurlardan biridir. Bu bağlamda, Senâî'nin gazelleri, bireysel aşk deneyiminin ilahi aşka evrildiği çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Beşeri aşk, insanın ruhsal yolculuğunda yalnızca geçici bir durak olarak değil, hakikatin kapısını aralayan bir mecaz olarak konumlandırılmıştır. Şairin kullandığı semboller, mecazlar ve tasavvufi terminoloji, aşk kavramının hem bireysel hem de evrensel boyutunu zenginleştirmektedir.

Senâî'nin gazellerinde ilahi aşk, insanın varoluşsal anlam arayışını ve hakikate ulaşma çabasını betimleyen derin bir tema olarak öne çıkarken, aynı zamanda tasavvufi düşüncenin estetik bir yorumu olarak da değerlendirilebilir.

Aşk, burada bir yandan Tanrı'ya duyulan sınırsız bir özlemi ifade ederken, öte yandan insanın dünyevi arzulardan arınarak ruhsal kemale erme sürecini temsil etmektedir. Bu bağlamda Senâî, gazelleriyle sadece bir şair değil, aynı zamanda bir irşad rehberi rolü üstlenmiştir.

Senâî, aşkı hem yücelten hem de acı veren gidişatıyla ele alır. Kimi zaman aşkı din olarak görüp yüceltir kimi zaman da delilik olarak tarif eder olumsuz yönlerini vurgular. Bu, onun şiirlerinde aşkı çok boyutlu bir kavram olarak işlediğini gösterir. O, gazellerinde aşkı sadece bir duygu durumu olarak değil, insanın ruhsal olgunluğa ve Allah'a yakınlaşma yolundaki mücadelesi olarak tasvir eder. Senâî, aşkı bir yolda yürümek, bir sınavdan geçmek, sürekli bir arayış ve teslimiyet olarak görür. Bu nedenle onun gazelleri, yalnızca aşkı değil, aşk yolundaki çileyi, sabrı, arayışı ve nihayetinde aşkın ilahi boyutuna ulaşmayı da kapsar.

Aşk, onun gazellerinde hem bir arzu hem de bir manevi serüven olarak işlenmiş, bu yolculukta aşkın ve sevginin, insanı hakikate, gerçekliğe ve ruhsal olgunluğa taşıyan bir araç olduğuna işaret edilmiştir.

Sonuç olarak, Senâî-yi Gaznevî'nin gazellerindeki ilahi aşk teması, tasavvufi düşüncenin edebi bir yansıması olmanın ötesinde, dönemin kültürel ve entelektüel atmosferine ışık tutan zengin bir kaynak olarak değerlendirilmektedir. Bu inceleme, şairin ilahi aşk kavramını estetik, metafizik ve didaktik açılardan nasıl işlediğini ortaya koyarak, onun klasik Fars edebiyatındaki özgün yerini daha iyi anlamaya katkı sunmaktadır. Bu bağlamda, Senâî'nin gazelleri, yalnızca edebi bir miras olarak değil, aynı zamanda tasavvufi düşüncenin derinliklerini keşfetmek için bir anahtar olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Ahmed-i Gazzali. (2018). *Kuşlar Hikayesi* (1. Baskı) (Çev. ve Haz. Nimet Yıldırım). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Armutlu, S. (2020). *Gazel Felsefesi Gazelde Beşerî Aşkın Kaynaklarını Aramak (Hadarîlik-Uzrîlik)*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Baltacı, H. (2013). "Saf Aşkın Üstadı": Ahmed Gazzalî ve Tasavvuf Anlayışı", *Tasavvuf İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, (32), 1-41.
- Brujin, J. T. P. de (2012). "Sanâ'î". *Iranica* (<https://iranicaonline.org/articles>).

- Ceylan, Ö. (2007). *Tasavvufi Şiir Şerhleri* (3. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü* (6. Baskı). Ankara: Otto Yayınları.
- Chittick, W. (2018). *İlâhî Aşk*. (1. Baskı). İstanbul: Nefes Yayınları.
- Dâvûd el-Kayserî, (2015). *Aşk Şarabı ve Hayat Kasîde-i Hamriyye Şerhi*. (çev. T. Koç, M. Çetinkaya). İstanbul: İnsan Yayınları.
- İbn Sînâ. (2017). *Aşkın Mahiyeti Hakkında Risâle fî Mâbiyeti'l-Işk* (İncl. ve çev. A. Ateş). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Pala, İ. (2018). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* (29. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Penâh, M. K. (1397 hş.). “Berresî-yi Mu’ellefehâ-yi Pârâdoksî-yi İrfânî der Gezeliyyât-i Hekîm Senâî-yi Gaznevî”, *Âfâk-i Ulûm-i İnsânî*, (13), mâh-i ordîbehîst: 10.
- Rizâî, H. H. (1394 hş.). “Berhî Numûneha-yi Te’sir-i Tesevvuf ber Işk ve Uşşâk der Edebiyyât-i Fârsî”, *Mecmû’e-i Mekâleha-yi Debomîn Homâyeş Beynelmilelî Terrûc-i Zebân ve Edeb-i Fârsî, Dânişgâh-i Muhakkik-i Erdebîlî*, 4-6 Şehrîver: 695-706.
- Schimmel, A. (2018). *İslamın Mistik Boyutları* (1. Baskı) (Çev.: Ergun Kocabıyık). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Schimmel, A. (2018). *Tasavvuf Notları* (1. Baskı) (Çev.: Dilara Yabul). İstanbul: Sufi Kitap.
- Senâî-yi Gaznevî, (1388 hş.). *Dîvan-ı Ebu'l-Mecd Mecdûd b. Âdem Senâî-yi Gaznevî* (Tsh.: Muderris-i Razevî). Tahran: İntişârât-î Senâî.
- Settârî, C. (1374 hş.). *Işk-ı Sâfiyyâne* (Çâp-i Evvel). Tahran: Neşr-i Merkez.
- Sosyaldı, İ. (2015). *Tasavvufî Aşk*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Şâkir, F., Resûl, S., Perhîzkâr, Z. (1394 hş.). “Tehlîl-i Nakş-i Aşk der İrfân-i İslâmî ez Menzer-i Senâî”, *Feslnâme-yi-i İrfân-i İslâmî*, 18 (50): 33-54.
- Uludağ, S. (1989). “Akıl”. *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, CII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 246-247.
- Uludağ, S. (1991). *Aşk*. Diyanet İslâm Ansiklopedisi, C4, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 11-17.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Üstüner, K. (2007). *Divan Şiirinde Tasavvuf (14.-15. Yüzyıllar)*, (Yayımlanmış Doktora Tezi). Ankara.
- Zerkanî, D. S. M. (1385 hş.). “Senâî ve Sunnet-i Ğezel-i İrfânî”, *Şîrîde-yi der Gazne Endîşeha ve Âsâr-ı Hekîm Senâî*.
- Zerkanî, S. M., Mehdevî, M. C., Âyâd, M. (1392 hş.). “Tehlîl-i Şinâhtî-yi İstiârehâ-yi Işk der Ğezeliyyât-i Senâî”. *Costârha-yi Edebî (Mecelle-i Dânişkede-i Edebiyyât-i Ulûm-i İnsânî-yi Meşbed)*. 46 (4): 1-30.
- <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Mâide-suresi/723/54-ayet-tefsiri>

ANIMSAMA EDEBİYATI ÖRNEĞİNDE BELLEK TAŞIYICISI OLARAK AİLE FOTOĞRAFLARI: HANS ULRICH TREICHEL “KAYBOLAN”



Şenay KAYĞIN*

Giriş

Hans-Ulrich Treichel, savaş sonrası Alman yazınının önde gelen isimlerinden biri olarak tanınmaktadır. Treichel, Alman yazınının II. Dünya Savaşı sonrası ikinci kuşak temsilcileri arasında yer alan yazarlarından. Yazarın bu çalışmada ele aldığımız “Kaybolan” romanında da zorunlu göç ve sürgün temaları ön plana çıkmaktadır. Ayrıca, romanda anne, baba ve çocuğun aile dramı ile travmatik savaş deneyimleri çocuk bakış açısından yansıtılmıştır (Kaygın, 2023: s. 96).

Treichel’in “Kaybolan” adlı romanında otobiyografik özellikler öne çıkmaktadır. Romanda, Alman toplum düzenine karşı eleştirel bir tutum takılırken gerek yazarın çocukluk yıllarından gerekse Treichel ailesinin gerçek yaşamından kesitler sunulduğu için de önemli bir yapıt olarak kabul edilir (Kaygın, 2021: s. 293). Dolayısıyla “Kaybolan”da anlatıcının ya da romanda geçen bir figürün zihninden geçenler yazarın kendi düşünceleri

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-mail: senay.kaygin@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6190-2.

olarak da algılanabilmektedir. Yazarın bu yöntem sayesinde anlatıya otobiyografik bir izlenim kazandırma çabası dikkat çekmektedir. Treichel, yazma edimini, düşünce dünyasından geçenleri ve bakış açısını, yani neredeyse tüm yetkilerini her şeyi bilen ilahi anlatıcıya yüklemiştir. Yazar, anlatıda geçen olay ve konuların yanı sıra, belirli bölümleri Alman toplum düzenine paralel bir anlatım biçimiyle yazmayı tercih etmiştir. Kendi kuşağının çocuklarının ruhsal dünyalarını da büyük bir başarıyla yansıtan yazar, aslında son derece basitleştirilmiş anlatımıyla anlatıya etkili bir ifade kazandırmıştır. Otobiyografik türde, yazarın geçmiş deneyimleri hakkında aktardıkları tamamen tarafsız sayılmaz (Yaylalı, 2023: s. 370). Bu nedenle yazarın, tüm çocukluğunda kaybettiklerinin yani kendisi için bir boşluk olanların yerini doldurmak amacıyla, kendi yaşamından izler taşıyan otobiyografisinden hareketle “Kaybolan” romanını yazmış olduğu ileri sürülmüştür (Brenner, 2011: s. 347).

Treichel’in ailesi savaş sonrası Almanya’dan Doğu Vestfalya’ya göç etmiştir. Yazarın gerçek yaşamında da tıpkı “Kaybolan” romanın olay örgüsündeki gibi kayıp bir çocukları vardır. Treichel’in kayıp bir erkek kardeşinin olduğu kayıtlara geçmiştir. Yazarın gerçek yaşamından kesitlere dayanan romanın anlatımında, ailenin büyük çocuğunun kaybolmasıyla ilgili olarak edinmiş oldukları yanlış bilgilere ve babanın bu durumu tam olarak ifade edememesine dair göndermelerde bulunulur. Babanın kayıp çocukla ilgili olan açıklamaları dolaylı ifadeler, eksik ve yarım kalan sözlerle doludur; bu durum, Treichel için savaş nesline özgü, yaşanan dehşeti sözcüklerle ifade edememe yetersizliğine işaret eder. Bu bağlamda yazarın “Kaybolan” adlı yapıtı, babanın sözlerini çözmeyi, açıklamasındaki boşlukları doldurmayı, anlatamadığı durumları anlatmayı hedefleyen bir kurgu süreci olarak da yorumlanabilmektedir (Garraio, 2010: s. 5-6).

Romanda, çocuk-anlatıcının uzun yıllar boyunca kayıp olan kardeşinin yokluğunda ailenin tek çocuğu olarak yaşadığı deneyimler anlatılmaktadır. Bir gün, kayıp ağabeyi Arnold olabileceği düşünülen bir çocuğun ortaya çıkmasıyla olaylar beklenmedik bir duruma evrilir. Çocuğun, tüm bu beklenmedik sonuçlara yol açan olağanüstü bir durumla karşılaşmasının öyküsü, ben-anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır (Ruopp, 2019: s. 1).

Anımsama edebiyatı örneği olarak okunabilecek olan Treichel'in "Kaybolan" adlı romanında bellek, kayıp ve kimlik temaları etrafında kurgulanan derin bir anlatı sunulmaktadır. Yapıtta bireyin geçmişiyle kurduğu bağları ve bellek mekanizmaları ele alınarak bireyin geçmişiyle olan ilişkisi sorgulanmaktadır. Bu bağlamda, romanda yer alan fotoğraflara dair imgeler, bellek taşıyıcısı olarak önemli bir yer tutmaktadır. Bu bilgiler ışığında bu çalışmada "Kaybolan" romanı, anımsama edebiyatı açısından incelenerek bellek taşıyıcısı olarak aile fotoğraflarının işlevi çerçevesinde analiz edilmeye çalışılacaktır.

1. Anımsama Edebiyatında (Post) Bellek: Hatıra ve Anı

Edebiyatın temel amaçlarının arasında toplumların yaşamlarını yansıtarak tarihe ışık tutmak gelir. Bu bağlamda anımsama edebiyatı hem bireylerin hem de toplumların kolektif belleklerinde yer etmiş olan olayları, deneyimleri ve yaşanmışlıkları ele alır. Anımsama edebiyatı, bireylerin ve toplumların yaşam deneyimlerini ve anılarını ön plana çıkararak bu dönemleri yansıtmayı amaçlayan bir yazım tarzıdır. Günümüz Alman edebiyatına yönelik incelemeler, anımsama edebiyatında II. Dünya Savaşı ve sonrasını konu alan yapıtların baskın olduğunu göstermektedir. Bu nedenle anımsama edebiyatı, yazarın toplumsal geçmişi yorumlamasına ve geleceğe aktarmasına olanak tanır. Bu noktada yazar, unutulmanı ve unutulmak isteneni ya da daha önce tam olarak anlaşılamayanları yeni yorumlarla okura yeniden sunar (Kışmır, 2017: s. 258).

Alman edebiyatında savaş sonrası dönemin sonuçlarını ve sonrasında yaşanan olayları okura aktarmak önemli bir amaç olarak öne çıkmıştır. Özellikle yakın döneme bakıldığında, II. Dünya Savaşı'nı konu alan yeni yapıtların hâlâ yer bulması, bu temanın edebiyatta ne kadar güçlü bir şekilde varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır. Alman edebiyatında Günter Grass ve Hans-Ulrich Treichel gibi yazarların yapıtlarına göz attığımızda, II. Dünya Savaşı temasının güncelliğini sürdürdüğünü görmekteyiz. Özellikle Günter Grass'ın "Yengeç Yürüyüşü" (2002) adlı novellası, bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Roman, savaş sonrası dönemi derinlemesine yansıtan bir olay örgüsüne sahiptir ve savaş sonrası yaşamın karmaşasını ustalıkla ele almaktadır.

Anımsama edebiyatı hem bireysel hem de toplumsal belleğin korunmasına açısından önemli ölçüde katkı sağlar. Söz konusu süreçte genellikle bireysel deneyimler, olaylar, duygu ve bilgiler devreye girer. Anımsama sürecinin başlaması içinse genellikle ya bir uyarıcı ya da tetikleyici bir faktöre ihtiyaç duyulur. Örneğin, bir kişinin eski bir fotoğrafa baktığında ya da daha önceden tanıdığı, bildiği bir koku aldığında, geçmişte yaşadığı bir anıyı yeniden hatırlayabilmektedir. Böylece anımsama, bellekteki bilgilerin geri çağırılması sonucunda tekrar hatırlanması ve yeniden canlandırılması sürecini içermektedir. Anımsama, bireylerin geçmiş deneyimlerinden ders çıkarmalarına, kimliklerini biçimlendirmelerine ve kişisel gelişimlerine fayda sağlamaları konusunda katkıda bulunur. Geçmiş yaşantılara ilişkin deneyimlerin ve anlatımların varlığı, geçmişi bugüne taşımayı amaçlayan hatırlama ve canlandırma yöntemleriyle ilişkilidir (Şener, 2024: s. 63). Mektup, biyografi, otobiyografi ve anı türündeki yapıtlar, toplum ve bireylerin belleğinde saklı kalan geçmiş yaşantılarla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda, anımsama edebiyatı, geçmiş deneyimlerin bir fotoğrafı olarak görülebilmektedir (Erlil ve Nünning, 2005: s. 188).

Anımsama edebiyatı yazarların kendi yaşamlarından ve kişisel deneyimlerinden yola çıkarak yapıt ürettikleri bir edebî türdür. Bireyin yaşantılarının depolanıp daha sonra ihtiyaç duyulduğunda bu bilgilerin geri getirildiği bellek türü ise otobiyografik bellek olarak tanımlanmaktadır (Sarp ve Tosun, 2011: s. 446). Otobiyografik bellekte depolanan bilgiler ise bireyin kişisel tarihini şekillendirir ve bireyin anlam verdiği anıları içerir. Çocuklukta yaşanan önemli bir olay, bir başarı, zor bir dönem veya özel bir gün gibi bir kişinin kimliğini ve yaşam deneyimlerini zenginleştiren tüm bilgiler otobiyografik belleğin bir parçası olarak kabul edilir. Benzer şekilde, otobiyografik belleğin bir kişinin kendi deneyimine dayanan ve başkalarıyla paylaşılabilen kişiselleştirilmiş bilgiler olduğu söylenebilir (Pohl, 2007: s. 126).

Bellek kavramı, anımsama ve unutma olmak üzere iki temel yönüyle insan beyninin biyolojik ve psikolojik boyutlarına dair bir açıklamada bulunur. Bilgiyi depolama ve ihtiyaç halinde bu bilgiye ulaşmayı mümkün kılan bellek, duyuşsal kayıt, kısa süreli bellek ve uzun süreli bellekten oluşan bir bilgi işleme sistemidir (Engin, vd, 2008: s. 252). Yapılan tanımlara göre bu

iki yönlü bellek kavramının öne çıktığı görülmektedir. Türkçede bellek veya hafıza olarak anılan bu kavram, Latince “memoriae”, İngilizcede “memory”, Fransızca “mémoire” ve Almancada ise “Gedächtnis” olarak ifade edilir (Boyer ve Wertsch, 2015: s. 48)

Bellek, birçok anıyı barındırabilen bir yapıya sahiptir. İnsan, zaman içinde belleğinde yer eden pek çok anıyı farklı nedenlerle unutabilir ve bu unutma durumu, o anıya bağlı diğer anıların anlamını yitirmesine yol açar. Ancak bu tür kaybolan anılar, unutilan anılarla ilişkilendirilmiş başka hatıralarla yeniden hatırlanabilir. Böylece, birbiriyle bağlantılı, parçalanmış anılar topluca hatırlandığında, eksik veya unutulmuş gerçek hatıra yeniden hatırlanabilir. Bu süreçte, tek başına anlam ifade etmeyen anılar bir araya geldiğinde, tümü bir bütün olarak anlam kazanır (Halbwachs, 2007: s. 69). Belleğin travmatik geçmişi anımsatan yapısı gereği bireyin yaşadığı travmatik olayları geride bırakması ve unutulması olanaksız görülür. Travma, belleğin bu deneyimleri sürekli hatırlamasını zorunlu kılar. Bu şekilde anılar, travmatik bellekte yer alarak ortaya çıkmayı bekler. Bu nedenle, geçmişte yaşanan bu tür travmatik deneyimler, yaşamı şekillendirme etkisine sahiptir (Genç, 2023: s. 34). Jan Assmann, kültürel olguların incelenmesinin sanat ve edebiyat, siyaset ve sosyoloji, din ve hukuk gibi birbiriyle ilişkili ya da farklı disiplinlerde yoğunlaştığını; dolayısıyla yeni kültürel çalışmalarla ilgili yaklaşımların bellek kavramı çerçevesinde şekillendiğini belirtmektedir (Assmann, 2005: s. 11).

Post-Bellek kavramını ifade eden sözcükler aktarılmış bellek anlamına gelmektedir. Bellek, deneyimlerin zihinde saklanması veya hatırlanmasıyla ilgili bir potansiyeli ifade ederek yaşanmışlıkların hatırlanması noktasında kilit görevi görürken aynı zamanda duygu, düşünce ve deneyimleri aktarma görevini de üstlenir. Bu açıdan bakıldığında, edebiyatın temel görevi olan bu aktarım, belleği ve belleğe dair her şeyi edebi yapıtlar aracılığıyla okuyucuya iletebilir.

Hirsch, günümüz Avrupa ve Amerikan felsefesi, edebiyatı ve sanatının büyük bir kısmının yapılan katliamların yarattığı post-bellekten etkilendiğini ifade eder. Çoğu sanatçının yapıtlarında yas tutma ve hatırlama ikilemi ve

post-belleği karakterize eden estetik değerlere yer verildiğini belirten Hirsch, fotoğrafların da çoğu zaman kaybolmuş geçmişle bağlantı kuran bir iz olarak önemini koruduğunu vurgular (Hirsch, 1996: s. 659-686). Zaman içerisinde nesneler kaybolsa da pek çok fotoğraf görüntüsünün hâlâ varlığını sürdürdüğü, dolayısıyla geçmişle ve post-bellek arasında köprü kurması açısından büyük önem taşıdığı dikkat çekmektedir. Maurice Halbwachs, toplumsal bellek üzerine yaptığı önemli araştırmalarla bu kavramın kavramsal temellerini oluşturmuştur. Halbwachs'ın bilimsel araştırmalarına dayanan bellek teorilerinin incelenme aşamasında bireylerin ve grupların belleğinde yer alan ya da aktarım yoluyla kazandıkları anıların boyutlarının, zamanla değişen koşullara göre şekillendiği ifade edilmektedir (Halbwachs, 1985: s. 23).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi Assmann, kültürel bellek üzerine yaptığı araştırmalarla bellek kavramına önemli katkılarda bulunmuştur. Buna karşısı Marianne Hirsch ise post-belleği geliştirerek, Nazi Soykırımı'nın ikinci kuşaklar üzerindeki etkilerini incelemiş ve travmatik bir geçmişin sonraki kuşaklara nasıl bir etki bıraktığını araştırmıştır. Söz konusu kavram günümüzde özellikle bellek konulu çalışmaların yaygınlık kazanmasıyla popülaritesini arttırmıştır. Özellikle geçmişle günümüz arasındaki derin ilişkiyi simgeleyen post-bellek kavramı, edebiyat ve sanatsal yaratıcılığın da önemli bir unsuru haline gelmiştir.

2. Kaybolan Romanında Aile Fotoğrafları ve Bellek

Yaşananların bir kanıtı ve insanlığın yaşam yolculuğunun görsel bir kaydı olan fotoğraf; olayların nerede ve nasıl gerçekleştiğini belgelerken yazıya kıyasla daha yalın ve etkileyici bir anlatım sunar. Gerçeği saf bir şekilde iletmediği için, fotoğraf kaynak ile izleyici arasında bir köprüsü görevini üstlenir. Bu özelliği sayesinde, yanlış bile doğruymuş gibi algılanabilir. Yaşanmışları olabildiğince gerçekçi bir şekilde yansıtır. Fotoğraf, bu yönüyle gerçekleri toplumlara ulaştırmada önemli bir araç olarak öne çıkar (Berger ve Mohr, 2007: s. 88-89).

Geçmiş yaşantılar, bellekte anı olarak saklanmaz; ancak bu yaşantılar paylaşıldığında ve konuşulduğunda anılara dönüşür. Anımsama eylemi, bir

yandan geçmişî temsil eder gibi görünürken aslında şu an içinde bulunduğumuz zamanı ifade eder. Dolayısıyla insanlar geçmişî şimdiki zamanda hatırlarlar. Bellekte yer eden anılar, bireylerin veya toplumların doğrudan yaşayıp deneyimlediği anılar olabileceği gibi, başkalarının yaşadığı olayları anlatarak oluşan temsili anılar da olabilmektedir. Her iki durum arasında ayırım yapabilmek son derece önemlidir (Huyssen, 1999: s. 13). Bu bağlamda fotoğraflar gerçek deneyimler ile temsili anılar arasındaki bağlantıyı kurar. Birey veya toplumların geçmişte yaşanmış olan deneyimlerinin fotoğrafları, yaşanmış anılara tanıklık edememiş olan gelecek kuşaklar için temsili bir anı yaratabilmektedir (Anık Gök, 2021: s. 8).

Aile fotoğraflarının yer aldığı aile albümleri, bir aile belleğinin anımsama aracı olarak önemli bir rol oynar. Dolayısıyla aile fotoğrafları hem kuşaklar arası belleğe hem de toplumsal belleğe dair anılar ve yaşanmış deneyimler hakkında bilgi sağlayabilir. Aile fotoğrafları gibi, bir toplumun yaşamışlıklarını simgesel olarak anlatan bir fotoğraf albümünden de bahsetmek mümkündür (Welzer vd, 2010: s. 10). Aile fotoğraflarının hem bireysel hem de kolektif bellekte önemli bir yeri vardır. Bireysel bellek açısından bakıldığında, aile fotoğrafları bireylerin çocukluk anıları gibi geçmişte yaşadıkları olayları ve aile bireyleriyle ilişkilerini ve kimliklerini hatırlamalarını sağlar. Bu fotoğraflar, insanların kendilerini ve geçmişlerini anlamalarına anılarını canlı tutmalarına ve geçmişleriyle bağ kurmalarına yardımcı olur. Çocukluk fotoğraflarına bakmak, bir bireyin ailesiyle olan bağlarını ve deneyimlerini hatırlatarak ona aidiyet duygusu hissettirir. Diğer yandan aile fotoğrafları genellikle ailenin kolektif belleğinin ve kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Her fotoğraf, sadece bireysel anıları değil, aynı zamanda ailenin kimliğini, değerlerini ve geleneklerini de yansıtır. Bu fotoğraflar, hem geçmiş anılara bir saygı niteliği taşır hem de gelecek nesiller için bir bellek kaynağı oluşturur, ailenin tarihi ve kültürel yapısının devamlılığını sağlayarak zamanla anlam kazanırlar. Anlatının genel kurgusundaki fotoğraf seçimiyle de ne tür bir hikâyenin aktarılma istendiğine işaret edilmesi yazarın bilinçli seçimi olarak değerlendirilebilir. Aile fotoğraflarına yönelik bu yaklaşım, özellikle aile fotoğrafları üzerinden hem bireysel hem de toplumsal aidiyet duygusunu pekiştirmektedir.

Hans-Ulrich Treichel'in bu çalışmada ele aldığımız "Kaybolan" adlı romanında, fotoğraf ve aile albümü, geçmişin izini sürme ve kaybolmuş olan çocuğu sembolik olarak geri kazanma çabasının somut simgeleri olarak büyük bir önem taşır. Yazar, fotoğrafın ve albümün işlevini geçmişle hesaplaşma ve belirsiz bir kayıp duygusunu yansıtacak şekilde kurgulamıştır.

Roman, II. Dünya Savaşı sırasında kaybolan kardeşin hikâyesi etrafında şekillenir. Bu kayıp, ailenin hayatında derin bir boşluk yaratır ve fotoğraflar neredeyse bu boşluğun izlerini sürebilecek tek somut ipucu haline gelir. Aile albümündeki fotoğraflar, savaşın yarattığı travmaların ve ailenin çözülmeyen yas sürecinin sessiz tanıkları olarak ön plana çıkar. Fotoğraflar, kaybolan çocuğun yaşamının kanıtları olduğu gibi, ailenin yaşadığı yoksunluk ve özlemin de yansımasıdır. Bu fotoğraf ve albüm aracılığıyla yazar, bireysel kimliklerin aile belleği üzerindeki etkisini ve fotoğrafların anılarla kurduğu bağlantıyı ortaya koyar:

"Anne içindeki fotoğrafları bana göstermek üzere habire albüme el atmasaydı, şahsımın aile albümündeki salt kısmi kalan mevcudiyetiyle baş edebilirdim. Annemin albüme el atışı, her seferinde, "kutuyla" çekilmiş ve üzerinde münferit vücut parçalarının görülebildiği küçük ve minik fotoğrafların hayli hızlı geçilip kardeşim Arnold'un neredeyse tam ölçekli büyük fotoğrafının ise yorulmak bilmez tetkiklere vesile olmasıyla sonuçlanırdı." (Treichel, 2013: s. 9)

Yukarıdaki alıntıda anlatıcı, aile albümünde kendisinin yalnızca küçük, belirsiz fotoğraflarla temsil edilmesinden rahatsızlık duyar. Annenin albümü açıp fotoğrafları göstermesi, bu rahatsızlığı daha da pekiştirmektedir; çünkü anlatıcının fotoğrafları annesi tarafından hızla geçirilken, küçük kardeşi Arnold'un büyük ve neredeyse tam boyutlu fotoğrafları detaylı bir şekilde incelenir. Bu durum, anlatıcının kendisini ikinci planda hissetmesine, kardeşinin ise kayıp olmasının ardından daha çok önemsenmesine neden olur. Anlatıcı açısından, anne babanın bu yaklaşımı, onu geri planda bıraktıklarını düşünmesine neden olur. Kardeşinin kaybının ailesi için önemli bir boşluk yaratmış olmasından dolayı olay örgüsünde anlatıcının varlığının arka plana itildiği izlenimini vermiştir:

“Kardeşimi sevincinden ötürü kışkandım, beyaz battaniyesinden ötürü kışkandım, fotoğraf albümündeki yerinden ötürü de kışkandım. Arnold fotoğraf albümünde en öndeydi, anne babanın düğün resimlerinden bile önce, dedelerle ninelerin portrelerinden bile önce, bense fotoğraf albümünün ta arkalarında. Ayrıca Arnold’un fotoğrafı bayağı büyüktü, benim olduğum fotoğraflar ise, şayet mini minnacık değilse epey küçük.” (Treichel, 2013: s. 7-8)

Aile albümü, yalnızca kayıp çocuğun varlığını hatırlatmakla kalmaz, aynı zamanda onun ailede bıraktığı izlerin izlenebileceği bir ortam işlevi görür. Romanın başkahramanı olan küçük kardeş, bu fotoğraflar aracılığıyla kendini kayıp olan ağabeyi ile kıyaslar, ailesinin gözünde onun eksikliği gidermeye çalışır. Arnold’un fotoğraflarına yapılan uzun incelemeler, kaybının yarattığı boşluğun nasıl doldurulamadığını ve anlatıcıya kıyasla onun daha çok özlemini, önemsendiğini göstermektedir. Alıntıda tüm bu yaşananlar çerçevesinde anlatıcının travmatik çocukluğuna göndermede bulunulur ve kaybolan kardeşine karşı olan duygularının ironik anlatımı, ailesinin ona olan ilgisizliği örneğinde vurgulanır:

“Yani Arnold ölmüştü, tabii çok üzücüydü bu, lakin fotoğrafıyla olan ilişkiyi rahatlatan bir durumdu. Hatta şen ve keyfi yerinde Arnold şimdi gözüme sempatik bile görünüyordu, böyle şen ve keyfi yerinde görünebilen bir ölü kardeşe sahip olmakla gurur duyuyordum. Arnold için yas tutuyordum, onunla gurur duyuyordum, çocuk odamı onunla paylaşıyor ve dünyanın bütün sütlerinin onun olmasını diliyordum. Ölü bir kardeşim vardı, kader tarafından taltif edildiğimi hissediyordum. Oyun arkadaşlarımdan hiçbirisinin ölü bir kardeşi, hele ki Ruslardan kaçarken açlıktan ölmüş bir kardeşi yoktu.” (Treichel, 2013: s. 9-10)

Küçük çocuk, ailesinin ilgisinin daha çok büyük kardeşe yönelmesini fark ederek. Bu noktada ailesi için ne kadar görünmez olduğu duygusuna da kapılmaya başlar. Bu duygu daha da artarak, ailesinin onu ihmal ettiği düşüncesi ve iç dünyasındaki yalnızlık, giderek artan bir eksiklik duygusuna dönüşür. Bu durumda hikâyede aile bağlarına ve krizlere odaklanılırken, ailesi tarafından neredeyse hiç görülme-yen küçük çocuğun ailesiyle olan ilişkilerinin ihmal edilmiş olduğunun da altı çizilmektedir. “Kaybolan” romanında, anlatıcının kaybolan kardeşi Arnold hakkındaki düşüncelerinin,

büyük ölçüde anne ve babasının söyledikleri ile aile albümünde kardeşine ait tek fotoğraftan gördüklerinden hareketle oluştuğu görülmektedir. Anlatıcının Arnold’a dair oluşan fikirleri, ailesinin kendisine anlattıklarından ve albümdeki tek fotoğraf aracılığıyla şekillenmektedir:

“Adı Arnold’du; babamın da adı. Arnold neşeli bir çocuktı, dedi Anne, fotoğrafa bakarken. Sonra başka bir şey demedi, ben de başka bir şey demedim, beyaz bir battaniye üzerinde çömelip sevinen Arnold’a baktım. Arnold’un neye sevindiğini bilmiyorum, en nihayet savaş vardı, üstelik Doğu tarafındaydı, yine de seviniyordu.” (Treichel, 2013: s. 7)

Roman, çocuk anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır. Anlatıda, ben-anlatıcı dünyayı kendi öznelliğinde ele aldığı anda, benlik ile dünya arasındaki ilişki artık sorgulanmaya başlar (Şahin Yılmaz, 2020: s. 522). “Kaybolan” romanında da ben anlatıcının dünyayı kendi öznelliği üzerinden ele alışı, kaybolan kardeşinin fotoğrafını sürekli gündemde tutması ve belleklerde canlı tutma çabasıyla daha da derinleşir. Kardeşinin fotoğrafı, yalnızca bir anıyı değil, aynı zamanda benlik ile dünya arasındaki kopmaz bağı simgeler. Anlatıcı, kendi iç dünyasında kardeşine olan öfkesiyle bu fotoğrafı sürekli olarak yeniden yorumlar; bu durum hem kaybedilenle bir bağlantı kurma isteğinin bir dışavurumu hem de dünyaya, yani diğerlerine, kaybolan kişiyi hatırlatma çabasıdır. Anlatıcının bu sürekli hatırlatma eylemi, benlik ile dünya arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve bu ilişkinin sorgulanmasına yol açar. Böylece fotoğraf, kişisel bir anı olmaksızın çıkarak, kolektif bellek içinde yer eden, kaybolanı var eden bir simge haline gelir.

Anlatıcı, daha romanın başında kardeşine ait bir fotoğrafı anımsatır ve fotoğraf kavramının olay örgüsünün akışı içerisindeki belirleyici rolüne vurgu yapmaktadır. Bu bağlamda, metnin ilk sayfasında anlatının merkezinde yer alan fotoğraf hakkında çarpıcı ipuçları sunulmaktadır. Anlatıcı, ailenin kaybolan büyük çocuğuna ait bir fotoğraf karesini betimleyerek anlatımına devam eder. Kayıp çocuk Arnold’un gülümseyerek çekilmiş bu fotoğrafı, ailenin Doğu Prusya’dan savaş sonrası kaçışlarından kısa bir süre öncesine aittir. Bu fotoğraf kaybolan Arnold’a dair ailenin elinde kalan tek belgedir. Bu noktada anlatıcının daha ilk sayfalarda bu aile

fotoğrafı aracılığıyla okura, ailenin aile fotoğrafları ile aile belleği arasındaki ilişkiyi ve geçmişle olan hesaplaşmasını duyumsatmaya çalıştığını düşündürür. Anlatıcı, bu durumu aile bireylerinin fotoğrafları üzerinden yapılan bir kimlik doğrulama süreciyle anlatır. Arnold'un fotoğrafının “ondan kalan tek şey” (Treichel, 2013: s. 37) olması ve annenin bu fotoğrafı Arnold olma olasılığı yüksek olan bulunmuş çocuğu teşhis için albümden çıkarması, Arnold'un kaybolan bir aile üyesi olarak yaşattığı derin duygusal yarayı vurgulamaktadır:

“Bu nedenle bu aşamada sadece resim üzerinden bir karşılaştırmaya onay verilebilirdi, bundan ötesine çocuk mahkemesi karar verilmeliydi. Resim karşılaştırması için Anne Baba'nın, benim ve Arnold'un fotoğraflarına gerek duyuluyordu. Arnold'un fotoğraf albümündeki fotoğrafı, ondan kalan tek şeydi zaten. Anne içi yana yana fotoğrafı albümden söktü. O bir kayboldu, Arnold tümüyle kayboldu. Benim işe yarar bir fotoğrafım bulunamayınca fotoğrafçıya gönderildim.” (Treichel, 2013: s. 37)

Bu, durum kaybolan Arnold'un aile belleğindeki vazgeçilmez yerini gösterirken, diğer aile üyelerinin, özellikle de küçük kardeşin, ikinci plana itilmesi gibi bir durum yaratır. Anlatının devamında, küçük kardeşin fotoğrafının bile zor bulunduğu ve bunun için fotoğrafçıya gönderilmesi, ikinci çocuğun aile içinde yeterince önemsenmediği ya da Arnold'a göre daha az önemsendiğine gönderme yapılır.

Romanın kurgusuna yön veren fotoğraf, sadece albümde anıları ölüm-süzleştirmeye yarayan bir nesne olarak sunulmaz. Fotoğraf romanın tematik kurgusunu biçimlendiren ve fotoğrafın bellek üzerindeki etkilerinin yanı sıra, aile belleğinin oluşumu, ailenin kültürel yapılanma aşamasındaki yerini belirleyen bir konumundadır. Aile fotoğrafları bir noktada aile öykülerini de oluştururlar. Fotoğrafların çeşitliliği ve özenle seçilerek albümde sunulması, aile belleğinin oluşumuna katkı sağlar. Aile fotoğrafları, aynı zamanda ailenin kültürel yapısının inşa sürecinde de önemli bir rol oynar (Kuhn, 1995: s. 17). Yani fotoğrafların titizlikle seçilip albümde bir araya getirilmesi, ailenin bellek oluşturma sürecini yansıtır. Bu fotoğraflar, aynı zamanda ailenin kültürel yapısının şekillendiği dönemde de önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında aile fotoğrafları aile

belleğini oluşturmaları noktasında öne çıkmaktadır (Erkonan, 2014: s. 131). Bu nedenle aile fotoğraflarının ailenin anımsama ve anımsanma bağlamında önemli bir işlevinin olduğu söylenebilir.

Aile tarihi süreciyle birlikte ele alınması gereken aile fotoğrafları, modern çağın etkilerinden biri olan ailenin yapısal dönüşümü ve bellek yaratma sürecinin motivasyonu bu fotoğraflara olan ilgiyi artırmıştır. Ayrıca, fotoğrafı anlama ve çözümleme çalışmaları fotoğrafın içerdiği konuların ideolojik bir araç olarak kullanımı ve toplum içindeki işlevine dair teoriler ve düşünceler de yer almaktadır. Bu nedenle de aile fotoğraflarına hem toplumsal hem de kültürel olarak bütünsel bir bakış açısıyla bakmak gerekmektedir. Bu bağlamda, aile fotoğraflarının kültürel inşa temeline çok şey ifade edebilme potansiyeline sahip oldukları görülmektedir (Erkonan, 2014: s. 127).

“Kaybolan” romanında fotoğraf imgesi ve aile albümü, karakterlerin geçmişlerini, kimliklerini ve ilişkilerini anlamlandırmada büyük bir öneme sahiptir. Bu unsurlar, karakterlerin kökenleriyle bağlarını güçlendirirken aynı zamanda kimliklerini ve sosyal bağlarını sorgulamalarına da olanak tanır. Romanda öne çıkarılan fotoğraflar ve albümler, roman kişilerinin geçmişle olan ilişkilerini görünür kılarak hikâyenin duygusal derinliğine katkıda bulunurlar. Romanda belleği taşıyan fotoğraf izleği ve aile albümü, yalnızca birer nesne olarak değil, aynı zamanda karakterlerin içsel dünyalarını ve hikâyelerini şekillendiren önemli unsur olarak işlev görür. Anının gücünü, geçmişle olan bağı ve kimliği araştırmak için güçlü araçlar sunar bu unsurların kullanımı, okuyucuya karakterlerin ruhsal yolculuklarını daha derin bir şekilde hissettirme olanağı tanır.

Dolayısıyla romanda geçen fotoğraf ve aile albümünün, aile belleği ve anımsama bağlamında önemli bir yer tuttuğu tespit edilmiştir. Özellikle Arnold’un fotoğrafı, geçmişi yeniden canlandırma ve onun kaybolmasıyla ilgili travmaların aile belleğindeki kalıcılığını sağlaması açısından dikkat çekicidir. Bu bağlamda kaybolan çocuğa dair ailenin elinde kalan tek fotoğraf, bir bellek taşıyıcısı işlevi görerek roman karakterlerinin geçmişle bağ kurmasını da sağlayan önemli bir faktördür denilebilir.

Sonuç

Hans-Ulrich Treichel'in "Kaybolan" adlı romanı, savaş sonrası Alman toplumunun travmatik geçmişine odaklanan bir anımsama edebiyatı örneği olarak görülebilir. Romanda, zorunlu göç ve savaşın aile üzerindeki etkileri, yazarın kişisel yaşamından izler taşıyan bir kurgu çerçevesinde işlenmiştir. Treichel romanda, kayıp bir kardeş figürü üzerinden, bireysel ve toplumsal belleğin işleyişine dair önemli sorular sorarken, aile fotoğraflarını bellek taşıyıcısı olarak kullanarak geçmişle olan ilişkiyi simgesel olarak ifade eder. Fotoğraf, romanda yalnızca bir anı ya da kayıp çocuğu hatırlatmanın ötesinde, aynı zamanda kaybolmuş bir geçmişin yeniden canlandırılmasına ve travmatik bir geçmişle yüzleşmeye aracı olmaktadır.

Bu çalışmada, aile albümlerinin ve fotoğrafların Treichel'in anlatısında bellek taşıyıcısı olarak nasıl bir işlev üstlendiği analiz edilmiştir. Roman boyunca fotoğraflar, kayıp bir çocuğun, dolayısıyla bir dönemin, bir kimliğin ve geçmişin sembolik izlerini taşıyan araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Arnold'un fotoğrafı, yalnızca kaybolan bir bireyi değil, aynı zamanda ailenin savaştan kalan travmalarını, özlemlerini ve sonu olmayan yas sürecini temsil etmektedir. Romanda fotoğraf, Hirsch'in post-bellek kavramıyla paralellik göstererek, geçmişin bugüne etkisini ve sonraki kuşaklar üzerindeki izlerini ortaya koyar. Bu bağlamda, Treichel'in "Kaybolan" romanı, aile fotoğrafları aracılığıyla kayıpların, travmaların ve geçmişle yüzleşmenin anlatıldığı bir metin olarak değerlendirilmiştir.

Bellek, kayıp ve kimlik konuları çerçevesinde bir anlatı sunulan romanda, bireyin geçmişiyle olan bağları ve bellek süreçleri incelenerek bireyin geçmişiyle olan ilişkisi sorgulanmaktadır. Anımsama edebiyatı içerisinde yer alabilecek eserlerin genel özellikleri; bireylerin ve toplumların belleklerinde yer etmiş olan yaşantılar, deneyimler ya da anılardır. Bu bağlamda yapılan analiz sonucunda "Kaybolan" adlı romanın anımsama edebiyatı örneği olarak değerlendirilebileceği tespit edilmiştir. Ayrıca romanda yer verilen fotoğraf imgelerinin anlatıda bellek taşıyıcısı olarak önemli bir görev üstlendiği de görülmüştür.

Sonuç olarak, roman, bireyin ve ailenin belleğinde silinmeyen izler bırakan geçmişi anımsama sürecinde, fotoğrafın geçmişin hatırlatıcı bir

nesnesi olarak işlev gördüğünü ve bu sayede bellek ile kimlik arasındaki derin bağlantıyı gözler önüne sermektedir.

Kaynaklar

- Anık Gök. S. (2021). *Fotoğraf ve Bellek İlişkisi: Görsel Temsillerin Yeniden Üretimi* (Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana sanat Dalı. Eskişehir.
- Berger, J. Mohr, J. (2007). *Anlatmanın Başka Bir Biçimi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Boyer, P. ve Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve Kültürde Bellek*. (Çev: Yonca Aşçı Dalar). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Brenner, B. J. (2011). *Neue deutsche Literaturgeschichte: Vom Ackermann zu Günter Grass*. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG.
- Engin, A. O. ve Çalapoglu, M. ve Gürbüzoglu, S. (2008). “Uzun Süreli Bellek ve Öğrenme”. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü Dergisi*, (1/2), 251-262.
- Erkonan, Ş. (2014). “Aile Fotoğrafları: Aile Belleğinin Kurgulanmasında Fotoğrafın Rolünü Etnografik Yöntemle İncelemek”. *Moment Dergi. Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*. (1/2), 122-147.
- Ertl, A. ve Nünning, A. (2005). *Literatur und Erinnerungskultur. Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, (Hrsg. Günter Osterle). Göttingen: Königshausen & Neumann.
- Garraio, J. (2010). Vergewaltigung als Schlüsselbegriff einer misslungenen Vergangenheitsbewältigung: Hans Ulrich Treichels Der Verlorene und Reinhard Jirgls Die Unvollendeten. *Real Revista de Estudos Alemães*. No. 1, 1-19.
- Genç, H. (2023). “Edebi Tanıklık Örneği Olarak Elie Wiesel’in “Gece, Şafak Vakti ve Gündüz” Adlı Üçlemesinde Travmatik Deneyimler”. *Korpusgermanistik*. (2/2), 33-54.
- Halbwachs, M. (2007). “Kolektif Bellek ve Zaman”. *Cogito Üç Aylık Düşünce Dergisi, Bellek: Öncesiz, Sonrasız*, (50), 55-76.
- Halbwachs, M. (1985). *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Hirsch, M. (1996). “Past Lives: Postmemories in Exile”. *Poetics Today*, (17/4), 659-686.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Assmann, J. (2005). *Das kulturelle Gedächtnis*, München: C.H. Beck Verlag.
- Kayçın, Ş. (2023). “Thomas Bernhard’ın Çocuk ve Hans-Ulrich Treichel’in Kaybolan Adlı Romanlarında Baba Travması Etkileri”. *Kare Dergisi*. (16), 86-97.
- Kayçın, Ş. (2021). “Hans-Ulrich Treichel Kaybolan: Anne Çocuk Yabancılaşması Ekseninde Çocuğa Yönelik Psikolojik Şiddet” *Edebiyat ve Gündem* içinde, (Editör: Funda Kızılar Emer ve İnci Aras). Eskişehir: Nisan Kitabevi. 290-204.
- Kışmır, G. (2017). “Uwe Timm’in “Kardeşimin Örneğinde” (Am Beispiel Meines Bruders) Bellek Yansımaları”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. (57/1), 257-273.
- Kuhn, A. (1995). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. London-New York: Verso.
- Sarp. N. ve Tosun. A. (2011). “Duygu ve Otobiyografik Bellek”. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, (3/3), 446-465.
- Pohl R. (2007). *Das autobiographische Gedächtnis die Psychologie unserer Lebensgeschichte*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH.
- Ruopp, H. M. (2019). *Interpretationen Deutsch -Hans-Ulrich Treichel: Der Verlorene*. München: Stark Verlag GmbH.
- Şahin Yılmaz, Z. (2020). „Ein Überblick über die Erzählperspektive des kindlichen Erzählers in der Erzählung “Das Kind” von Heinrich Mann“. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (65), 517-529.
- Şener. A. (2024). “Kırgız Edebiyatında Bellek Ögesi Olarak Komuz (Kopuz)”. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, (17/45), 47-69.
- Welzer, H. ve Moller, S. ve Tschuggnall, K. (2010). *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Yaylalı, Y. (2023). “Golî Terakkî’nin İkinci Şans Hikâyesinde Çocuk Bakıcılarının Meslek Ahlakı Analizi”. *Edebiyat ve İnsan(lık)* içinde. (Editör: Funda Kızılar Emer ve İnci Aras). Eskişehir: Nisan Kitabevi. 367-391.

GOLÎ TERAKKÎ'NİN “NAR HANIM VE OĞULLARI” ADLI HİKÂYESİNDE KİMLİK VE AİDİYET OLGUSU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Yasemin YAYLALI*

Giriş

İran'ın meşhur kadın yazarlarından Golî Terakkî, Tahran'da hicri 1318 yılında varlıklı bir ailede dünyaya gelmiştir (Dırahşân Hûre ve Hâşimî İsfâhân, 1396 hş: 243). Kendisi gibi yazar olan babası Lutfullah Terakkî, *Terakkî* dergisinin sahibidir. Terakkî, İran'da lise öğreniminin ardından Amerika'da felsefe eğitimi almıştır. Daha sonra İran'a dönen Terakkî, Tahran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde mitoloji dersleri okutmuştur (Kerîmî, 1382 hş: 15-16). Terakkî hicri 1358 yılında çocuklarıyla beraber seyahat için gittiği Fransa'ya daimi olarak kalmaya ve hayatını burada sürdürmeye karar vermiştir (Niyâzî, 1394 hş: 117). Terakkî'nin eserleri arasında *Hâb-i Zemestânî*, *İttifâk ve Bâzgeşt* isimli romanları; *Men Hem Çeguvârâ Hestem*, *Hâterâhâ-yi Perâkende*, *Câ-yî Dîger*, *Do Dunyâ ve Fırsat-i Dûbâre* adlı hikâye mecmuaları yer almaktadır (Mîr Sâdıki, 1382 hş: 285).

Terakkî'nin eserlerinde akıcı ve ahenkli bir dil söz konusudur. Adeta bir şiiri andıran bu ritim ve ahenk yanında okuyucuyu içine çeken ve olayı bir

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, yyaylali@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-6904-1471.

film sahnesi gibi okurun zihninde canlandırmasına olanak veren güçlü tasvir yeteneği de onun hikâyelerinde göze çarpan unsurlardandır (İslâmî, 1382 hş: 462-463). Kapalı ve girift anlatımlardan uzak duran sade ve yalın bir dil kullanan yazarın eserlerinde ön plana çıkan bir diğer önemli husus da şüphesiz mizahi ve alaycı bir üslubun gözlemlenmesidir. Terakkî, bir yandan mizahı kullanarak yapıtta duyguyu ve anlamı verirken öte yandan trajik yönün ağır basmasının önüne geçerek bir denge sağlamaya çalışmıştır. Mizahını oluştururken bazen günlük dilin kelime, ibare ve dilinden istifade etmiş; bazen eserlerinde çokça rastlanan parantez içinde ya da ara söz şeklinde en kısa ve en etkili şekilde vermeyi tercih etmiştir (Sadr, 1382 hş: 501, 505).

Hikâyelerini yazarken genellikle yaşadığı ve tecrübe ettiği hadiselerden; karşılaştığı ya da tanıştığı kişilerden beslendiğini kabul eden yazar, etrafındaki her şeye bir hikâye; tüm insanlara bir romanın karakterleri gözüyle baktığını ifade etmektedir. Bu mevzuyla alakalı kendisine yöneltilen soruya şöyle cevap vermiştir: *“Hikâyelerini uydurup hayal gücüyle yazan yazarlardan değilim. Hikâyemdeki olayları yaşamış olmalıyım. Basit bir karşılaşma olsa bile. Küçük bir olay aklıma geliyor, hafızamda kalıyor ve yavaş yavaş detaylı bir hikâyeye dönüşüyor”* (<https://www.mehrnews.com/news/2471824/> «همه چیز برای من قصه است»).

Uzun zaman önce Fransa’nın Paris şehrine yerleşmiş olsa da Terakkî’nin eserlerinin büyük bölümü İran bilhassa yazarın unutulmaz geçmiş hatıralarını yaşadığı Tahran’la alakalı olmuştur. Yazar, yazılarının ortaya çıkmasında memleketinin ilham kaynağı olduğunu, *“Genellikle İran’a yazacak bir hikâyeye bulmak için giderim. Çünkü ne zaman gitsem yazacak bir şey bulurum ve yeni bir hikâyeye girecek bir karakterim olur.”* sözleriyle açıklamıştır (<https://www.npr.org/2013/12/07/249237327/pomegranate-lady>).

Terakkî’nin çalışma konusu olan “Nar Hanım ve Oğulları” hikâyesi de konusunu bizzat yazarın yaşadığı gerçek bir olaydan almış olup; yazar, hikâyenin üzerine kurgulandığı Nar Hanım’la Tahran’dan Paris’e geri dönerken havaalanında tanışıp sohbet etmiştir:

“Adı gerçekten Nar’dı ve soyadını sorduğumda Çenarî dedi... Pasaportunda da aynı şekilde Nar Çenarî yazıyordu. Çocukken anne ve babasının onu bir nar ağacının altına bırakıp gittiğini, büyüdüğümde de bütün gün bir çınar ağacının gölgesinde

oturduğunu söyledi” (https://www.bbc.com/persian/arts/2013/11/131116_141_book_goli_taraghi).

Söz konusu çalışma da Golî Terakkî’nin, “Nar Hanım ve Oğulları” adlı hikâyesinde kimlik ve aidiyet olgusu metin odaklı ve metin dışı yöntemler ışığında alıntılar yapılarak incelenmiştir.

Hikâyenin Olay Örgüsü:

“Nar Hanım ve Oğulları” hikâyesinde İsveç’te yaşayan oğullarının yanına gitmek için çabalayan Nar Hanım adlı okuma yazma bilmeyen, yaşlı bir kadının hikâyesi anlatılmaktadır.

Hikâye, Tahran’dan yaşadığı yer olan Paris’e seyahat eden İranlı bir kadının yolcunun (yazar-anlatıcının) havaalanına gelmesiyle başlamaktadır: “*Mebrâbâd Havaalanı, Tabran. 726 numaralı Air France uçuşu. Gece yarısından sonra iki yani gece boyu uykusuzluk!*” (Terakkî, 1379 hş: 45). Kadın yolcu, Tahran-Paris arasında sürekli gidiş gelişler esnasında havaalanlarının birçok prosedür içeren uygulama ve kurallarının verdiği yorgunluk ve gerginlik nedeniyle bunalmıştır; tüm bunların tesiriyle iç dünyasına dalarak bir hesaplama yaşar. Ardından anlaştıkları yere kadar valizlerini götürmeyip başka bir müşterinin yanına gitmeye çalışan hamalla mücadele ederken kendine gelir: “*Valizimi ve el çantamı getiren hamal acele ediyor. Parasını istiyor. Başka bir yolcunun peşine dolanıyor. Gümrüğe kadar benimle gelmen gerekiyor, diyorum... Aynı şeyleri tekrarlayıp duruyor. Gitmek istiyor. Bavulumu x-ray makinesinden geçmesi için konveyör bandına koyuyor. Başka bir yolcuyu işaret ediyor*” (Terakkî, 1379 hş: 46). Kadın yolcu hamala laf anlatamayacağını anlar ve İran’daki kurallar gereği eşarbını ve pardösüsünü düzelterip bayanlar bölümünden giriş yaparak gümrüğe geçer. Gümrükte valizinde kesici madde bulunduğu gerekçesiyle valizini açtırırlar. Kadın yolcu, gümrük memuruna bunun sadece oğluna hediye olarak aldığı eski bir savaş baltası olduğunu söyler: “*...oğlum için İsfahan’daki ücra bir eskiciden aldığım altın yaldızlı bir savaş baltası. Bir kuruş bile etmez. Ve onunla kimseyi öldüremezsiniz, özellikle de havayolu kaptanını*” (Terakkî, 1379 hş: 46). Ancak memur bunun tarihi değeri olan antika bir eşya olduğunu söyleyerek bir yetkili çağırır. Kadın yolcu, tedirgin bir şekilde yetkilin

gelmesini beklerken İranlı yaşlı bir kadın gümrük formunu doldurması için ondan yardım ister. Yetkilinin inceleme sonunda ne karar vereceğinin endişesini yaşayan kadın yolcu, her ne kadar istemese de ısrarları karşısında formunu doldurup ondan kurtulmak ister; formu doldururken yaşlı kadının isminin Nar Çenarî olduğunu ve on iki yıldır İsveç'te yaşayan oğullarını görmek için Paris'e oradan da İsveç'e aktarmalı uçağını öğrenir. Bu esnada yetkili baltayı inceler ve uç kısmının antika olduğunu ve onu götüremeyeceğini söyler: *"Bu savaş baltası eski.... Baş kısmı antika, ama sapı yeni"* (Terakkî, 1379 hş: 48).

Kadın, baltayı kendisini havaalanına getiren arkadaşına vermek için gider ama arkadaşının çoktan gittiğini görünce baltayı bir hamala hediye eder ve uçağına yetişmek için acele eder. Geri döndüğünde Nar Hanım'ın onu beklediğini görür. Nar Hanım onu gördüğüne çok sevinir ve onu takip eder. Uçağın rötayaptığını öğrenen kadının aklından, ülkeden çıkışına izin verilmeyeceğine, çocuklarının yanına gidemeyeceğine dair birçok endişe ve korku dolu düşünceler geçer. Onu takip eden Nar Hanım hikâyesini anlatmaya devam eder. Yezd'in bir köyünde yaşadığını, devrim sırasında oğullarının İsveç'e kaçtığını ve onları on iki yıldır görmediğini, tam onlardan ümidini kestiği sırada kendisine bir bilet gönderip yanlarına gelmesini istediklerini anlatır. Kadın, Nar Hanım'dan kurtuluş olmadığını anlar ve uçağına gecikmemek için bir an evvel el valizini kontrolden geçirmesi gerektiğini söyleyerek onu uyarır: *"Acele et, el valizini göstermen gerekiyor"* (Terakkî, 1379 hş: 51). Daha sonra yine bir sorun çıkacağına dair korku ve endişeye kapılan kadın hem kendi biletini hem de Nar Hanım'ın biletini işletir; sonra üst aramasından geçerler. Nar Hanım hikâyesini anlatmaya devam eder ve büyük oğlunun İsveç'li bir kadınla evlendiğini söyler. Bekleme salonuna geçtiklerinde Nar Hanım hemen uykuya dalar. Yolcular uçağına alırken Nar Hanım ilk defa uçağına bineceği için biraz endişelenir ve uçağın merdivenlerinin başında donar kalır; bir hostes gelip onu merdivenlerden çıkararak uçağına binmesine yardım eder. Uçakta kadın yolcu ve Nar Hanım yan yana koltuklarda otururlar. Nar Hanım bu duruma çok sevinir ardından kadına Yezd'den getirdiği narlardan verir ve çok uzun bir yolculuk yaptığından bahseder: *"Üç gündür yollardayım. Yezd'den Tabran'a otobüsle gittim.*

Otobüs bozuldu. Lastiği patladı. Şoför kontrolü kaybetti ve otobüs bir tarafa savruldu ve eşeği olan yaşlı bir adama çarptı. Ve zavallı yaşlı adam hayatını kaybetti. Başını ağrıtmayayım, özette geceyi yol kenarında geçirmek zorunda kaldık. Bütün gece tabakurusu ve sivrisinekler tenimi ısırdılar mahvoldum. Asla yolda öleceğimi düşündüm. Bin bir rahatsızlığım var. Seksen yaşımı geçtim. Ama iki oğlumu görmenin verdiği mutluluk bana güç veriyor...” (Terakkî, 1379 hş: 54-55). Uçakta yemek servisi yapıldığında çok aç olan Nar Hanım yemeğini hemen yer ardından kadın yolcudan eğer aç değilse yemeğini kendisine vermesini ister ve onu da hızlıca yiyip bitirir. Kadın, büyük oğlunun iki kere evlendiğini, küçük oğlunun saçlarını sarıya boyayıp düğünlerde şarkı söylediğini ve eşinin oğullarının bu hallerine üzülerken kahrından öldüğünü; artık kendisini hayata bağlayan bir şeyin kalmadığını düşünüp yaşamdan ümidini kesmişken oğullarının ona, yanlarına gitmesi için bilet gönderdiklerini ve onları görmek için yollara düştüğünü anlatmayı sürdürür. Daha sonra uçak Paris’e iner ve kadın yolcu, Nar Hanım’a İsveç uçağına aktarma yapması gerektiğini söyler. Nar Hanım, ayakları şiştiği için ayakkabılarını giyemez ve zor yürür.

Kadın, Nar Hanım’a yolculuğunun devamında neler yapması gerektiğini defalarca anlattıktan sonra ondan ayrılıp pasaport kontrolüne gider. Bu esnada yolculardan biri kadına yaklaşır ve Nar Hanım’ın yürüyemediği için yerde oturduğunu ve onu aradığını söyler: “*Yanınızda oturan yaşlı kadın yerde oturuyor. Yürüyemiyor. Sizî arıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 63). Kadın geri döner, Nar Hanım onu gördüğüne çok mutlu olur. Ayakları uyuşan Nar Hanım’ı bir türlü yerden kaldıramayan kadın, çareyi onu valiz taşıma arabalarından birine oturtup uçağının kalkacağı terminale yetiştirmede bulur. Ardından onu çekerek taşır ve en sonunda bir hamal tutarak uçağına yetiştirmesine yardımcı olur. Nar Hanım, kadına çok teşekkür eder bir yandan da ondan ayrılacağı için ağlar.

Kadın yolcu, Nar Hanım’ın uçağına binmesine yardım etmenin gönül rahatlığıyla valizlerini alıp evine gider. Üç gün sonra İran’da uçağına binerken giydiği kıyafetlerini kuru temizlemeye göndermek için ceplerini boşaltırken Nar Hanım’ın biletinin yanlışlıkla kendisinde kaldığını anlar ve bir anda allak bullak olur: “*Uçak bileti? Okuyorum: Tabran-Paris-Göteborg. 29 Eylül Pazır- 29 Eylül Pazır, Paris-Göteborg, Nar Çenarı.Pasaportunu tutuyordu.*

Ama bileti? Bileti bendeydi. Cebime koymuş olmalıyım ve unutmuş olmalıyım. Ne kadar da aptalım. Dağınık kafalıyım. Onu bulmalıyım. Ama nasıl? Nerede?” (Terakkî, 1379 hş: 69-70). Kadın, Nar Hanım’ın başına bir şeyler geldiğini düşünerek kendini suçlar ve ona ulaşmak için Air France’ı, havaalanını, Paris ve İsveç’teki İran Konsolosluklarını arar ve en sonunda bir arkadaşından yardım ister. Ancak bir sonuç alamaz. En sonunda Nar Hanım’ın verdiği narı başucuna koyar ve onun, oğullarına kavuştuğunu ve onlar için yemek pişirdiğini hayal eder. Hikâye kadının, Nar Hanım’ı ara sıra rüyalarında kendisiyle sohbet ederken gördüğünü söylemesiyle sonlanır.

Hikâyede Şahıs Kadrosu:

Nar Hanım:

Yazarın deneyimlediği gerçek bir olaydan hareketle kaleme aldığı “Nar Hanım ve Oğulları” hikâyesinin ana karakteri olan Nar Çenarî, seksen üç yaşında okuma yazması olmayan ve gözleri iyi görmeyen yaşlı bir köylü kadındır: *“Yaşlı bir köylü kadını. Kafası karışık ve panik halinde. Gümrük beyannamesi formunu onun adına doldurmamı rica ediyor: -Sevgili hanımefendi, gözlerim iyi görmüyor, okuma yazama bilmiyorum diyor. ...Adı Nar Çenarî. Gümrük beyannamesi formunu aceleyle dolduruyorum. Doğum tarihi 1917, seksen üç yaşında”* (Terakkî, 1379 hş: 48). Hikâyede alıntıdan anlaşıldığı üzere Nar Hanım’ın tam ismi, doğum tarihi, yaşı ve eğitim durumu hakkında detaylı bir bilgi verilmiş; böylece karakterin hayali olmadığı vurgulanmak istenmiştir.

Nar Hanım’ın fiziksel özellikleriyle alakalı da epey bir malumat verilmiştir. Onun yanında oturan kadın yolcunun koltuğuna bedeninin sarktığı ifade edilerek kilolu bir bayan olduğu ima edilmiştir: *“Nar annenin yumuşak ve tombul kolu nazikçe omzuma bastırıyor. Sıcak ve yorgun bedeni koltuğunu dolduruyor ve benimkinin yarısını işgal etmek için taşıyor”* (Terakkî, 1379 hş: 53). Ayrıca uçak hostesinin ve kadın yolcunun birlikte Nar Hanım’ın emniyet kemerini bağlamaya çalışmalarının anlatıldığı bölümde de onun oldukça şişman bir bayan olduğu netlik kazanmıştır: *“Kemerin bir ucu Nar Hanım’ın vücudunun altında. Oraya sıkışmış. Büyük bir zorlukla elimi sıcak ve bitkin vücudunun altına sokuyorum... Ve kemerin ucunu parmaklarımın arasına*

alıp çekmeye çalışıyorum, çıkmıyor. Daha sert çekiyorum ama faydası yok. Şişman ve ağır” (Terakkî, 1379 hş: 54). Nar Hanım’ın şişman ve iri vücudu yanında boyunun kısa; *“...tombul ve kısa. Ayakları havada sallanıyor ve kabinin tabanına ulaşmıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 55); yüzünün ise tıpkı bir nar gibi parlak ve kırmızı; dudaklarının ise kalın ve etli olduğu ifade edilmiştir: *“Yüzü, sıkılmaya hazır sulu bir narı andırıyor, kırmızı yanakları ve dolgun dudakları var*” (Terakkî, 1379 hş: 55). Nar Hanım’ın saçlarının yaşlılığın etkisiyle ağardığı; beyazlayan saçlarının yarısının yaktığı kınadan ötürü kızıl: *“Eşarbi bir tarafa kaymış ve yarısı beyaz, yarısı kına ile kırmızıya boyanmış bir tutam saç dışarı çıkmış.*” (Terakkî, 1379 hş: 67); yüzünün güzel ve gözlerinin siyah renkte olduğu : *“Sevimli ve hoş bir yüzü var, yuvarlak ve siyah gözleri parlıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 54) anlatılmıştır.

Nar Hanım’ın alıntıda da verildiği üzere mülayim, sempatik ve güler yüzlü; ileri yaşına rağmen hayat dolu ve yerinde duramayan, hareketli bir kadın olduğu anlaşılmaktadır: *“Yumuşak bir sesi var ve gözlerinin içi gülüyor. Büyüleyici ve canlı bir yaşlı kadın.... Koltuğunda sürekli kıpırdanıyor ve küçük ve etli ayaklarını ileri geri sallıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 55). Kadın, daha önce hiç uçağa binmediği ve yurt dışına yolculuk yapmadığı için havaalanında ne yapacağını nereye gideceğini bilememenin endişesiyle panik halinde ve tedirgin bir halde görülmektedir: *“...kafası karışık ve endişeli bir şekilde etrafına baktığını görüyorum. Nereye gitmesi gerektiğini bilmiyor... Etrafına şaşkın bakışlarından ve titreyen ellerinden ne kadar kaygılı olduğu açığa çıkıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 49-50).

Nar Hanım, uçak olumsuz hava şartlarından dolayı sarsıldığında bunun kötü bir şekilde sonuçlanabileceğinden habersizdir ve bu durumu eğlence ile bulacak kadar saf ve bilgisizdir: *“...Nar anne uçağın aşağı yukarı sallanmasından mutlu oluyor. Ellerini çırpıyor ve ayaklarını sallıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 59). Yine Nar Hanım’ın uçaktayken kadın yolcuya sürekli olarak İsveç’e geldiğinde kendisine inmesi gerektiğini söylemesini hatırlatması onun küçük bir yerde doğup büyüdüğü için hem bilgisiz hem de ne denli saf olduğunu ortaya koymaktadır: *“İsveçe vardığımızda lütfen bana haber verin. Burada kalırım diye korkuyorum diyor. Ona uçağın otobüs gibi olmadığını açıklıyorum... Şaşkın gözlerle bakıyor*” (Terakkî, 1379 hş: 54).

Nar Hanım, çocuklarını çok seven ve onlara kavuşmak için ilerleyen yaşına rağmen tüm zorlukları göze alarak hiç bilmediği bir ülkeye gitmeye karar verecek kadar güçlü, korkusuz ve sevgi dolu bir anne portresi çizmektedir: *“İsveç’e kadar yürümek zorunda kalsam bile gideceğim... (yedi denizi ve yedi dağı) geçerim, dedim”* (Terakkî, 1379 hş: 57). O, sadece karakter olarak değil seksen üç yaşında olmasına rağmen fiziksel olarak da oldukça güçlü bir kadının görünümüne sahiptir. Kadın yolcu, ona yardım etmek için el bagajını taşımak istemiş ancak kaldıramayınca geri vermiştir: *“El çantasını alıyorum. Oldukça ağır. Sonra ona geri veriyorum”* (Terakkî, 1379 hş: 62). Ayrıca tüm olumsuz şartları ve meşakkatleri göze alarak oğullarını görmek için çıktığı yolculukta evlatlarının özlediği tatları da beraberinde götürmeyi akıl edecek kadar ince düşünceli bir anne olduğunu da belli etmektedir: *“...İsveç’te pathcan olmadığını söylediler. Yanımda birkaç kilo getirdim. Bu gece oğlanlara pathcan yahnisi yapacağım”* (Terakkî, 1379 hş: 58). Kadın yolcuyla vedalaşırken çok üzülmesi ve ağlaması onun oldukça duygusal ve hassas bir kadın olduğunu göstermektedir: *“Gözleri doluyor. Elimi tutuyor ve yanaklarımdan üç-dört kez öpüyor. El çantasını açıyor ve bir nar çıkarıp bana veriyor”* (Terakkî, 1379 hş: 68). Kadının yolcuya verdiği narla yaptıkları için ona olan minnettarlığını göstermek isteği ne kadar vefalı ve düşünceli olduğunu da ortaya koymaktadır.

Kadın Yolcu (Yazar-Anlatıcı):

Hikâyenin anlatıcısı olan kadın yolcunun, yazarın kendisi olması kuvvetle ihtimaldir. Nitekim daha önce ifade edildiği üzere yazar, bu hikâyenin başkahramanı olan Nar Hanım’la havaalanında tanışmış ve olayı bire bir aktarmıştır:

“Tabran havaalanında Banu Hanım’ı gerçekten gördüm ve tanıdım. Hikâyesini an be an, olduğu gibi yazdım. Nar Hanım da yüzlerce yaşlı anne gibi devrim kurbanı. Oğullarını bulmak için kapı kapı dolaştırıldı. Ama onun hayatının yanında başka bir hayat daha var; o da hikâye anlatıcısının gezgin hayatıdır. O da sürekli gidip gelerek başka bir yer, ulaşılabilir hayali bir şehir arıyor...” (https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/08/040829_la-cy-taraghi-goftegoo). Tüm bunlar hikâyenin otobiyografik izler taşıyan bir öykü olduğunu desteklemektedir. Kadın yolcunun ismi ya da fiziksel özellikleriyle ilgili olarak bir açıklama

yapılmamıştır. Ancak o da tıpkı yazar gibi İranlı olup Paris’te yaşamaktadır ve sık sık çok sevdiği memleketi Tahran’ı görmek için uçakla gidip gelmektedir; Paris’te birlikte yaşadığı biri erkek, diğeri kız iki çocuğu vardır.

Kadın yolcunun hikâyesinin başında valizinde yer alan bir nesne yüzünden gümrükte bekletildiği esnada bunun oğlu için aldığı bir hediye olduğunu ifade etmesinden bir oğlu olduğu bilgisine ulaşılmaktadır: “...oğlum için ... altın yaldızlı bir savaş baltası” (Terakkî, 1379 hş: 46). Ayrıca Nar Hanım’ın çocuklarınız var mı sorusuna evet mahiyetinde başını sallamasından da “Te-yit etme için başımı sallıyorum” (Terakkî, 1379 hş: 56) birden fazla çocuğunun olduğu anlaşılmaktadır.

Hikâyesinin genelinde kadın yolcuyla alakalı genellikle ruhsal çözümleme yapılmış ve onun duygu değişimleri, kafa karışıklıkları ve iç hesaplaşmalarına yer verilmiştir. Hikâyede onun Paris’e geri dönmek için geldiği havaa-lanında bir iç sorgusuyla başlar; onu buna iten artık bu geliş gidişlerin verdiği yorgunluktur: “Bu ezîyet veren avarelik, bir ömre bedel sonsuz geliş gidişler, gece yarısı uçuşları, valiz süriüklemeleri, sırat köprüsü misali gümrükten geçişler, bedeninin, ayakkabının, cebinin, çantanın, kulağının içinin ve boğazının aşığılayıcı bir şekilde araması...” (Terakkî, 1379 hş: 45).

Kadının kafası karışmıştır; tüm bu yorucu seyahatlerle ve uygulamalar-la sadece beden değil ruhen de yorulmuş olmanın ve kendini tam olarak bir yere ait hissedememenin verdiği tükenmişlikle Paris’e gitme ve geri dönmeme ya da Tahran’da kalmak ve başka bir yere gitmemek arasında tutarsız düşüncelerle boğuşan bir ruh hali içerisinde: “Meçhul bir ısırap ve üzüntüyle birlikte gidiyorum ve kalıyorum; artık geri dönmiyorum ya da aksine bizâat burada sevgili Tabran’ımda -tüm iyilik ve kötülükleriyle- kalıyorum ve yerimden kızmıdamıyorum...” (Terakkî, 1379 hş: 45). Kadının yaşadığı bu içsel bölünme ve tedirgin ruh hali uçağa bininceye değin sürer. Çok sevdiği Tahran’ından hem ayrılmak istemez hem de Paris’e gideceği uçağın rötâr yaptığını öğrenince bir daha asla oradan ayrılamamak; Paris’e gidememek ve sevdiği insanları görememek duygusu onu kaygılandırır: “Kafamın içinde karanlık düşünceler dönüp duruyor. Ya adım ülkeden çıkması yasaklananlar listesinde olursa? Ya sevdiklerimi bir daha asla göremezsem? (Terakkî, 1379 hş: 50). Hikâye boyunca

kadın yolcu, olayı anlatan ve genellikle Nar Hanım'ı dinleyen konumundadır. Her ne kadar sert ve ilgisiz gibi görünse de Nar Hanım'a gümrük belgesini doldurmasında “...*bızlı bızlı formunu aceleyle dolduruyorum.*” (Terakkî, 1379 hş: 48); biletini işletmesinde: “...*kendi biletimle birlikte onun biletini de gösteriyorum*” (Terakkî, 1379 hş: 51) yardım etmektedir. Yine bekleme salonunda Nar Hanım sandalyede uyurken tam düşmek üzereyken yetişerek düşmesine mani olmaktadır: “...*Sandalyesinde öne doğru eğiliyor ve yere kayıyor. Ayağa fırlıyorum*” (Terakkî, 1379 hş: 52). En sonunda da kadın, İsveç uçağına aktarma yapabilmesi için ayakları uyuştugu için yürüyemeyen Nar Hanım'ı tekerlekli araba olmadığı için bagaj arabasıyla iterek taşımıştır: “*Canımı dışıme takarak, üzerinde büyük bir yatak örtüsü demeti gibi görünen Nar Hanım'ın oturduğu arabayı koridorda götüriyorum*” (Terakkî, 1379 hş: 66). Kadın yolcunun Nar Hanım'a her durumda ve her şekilde yardım etmesi merhametli ve yardımsever biri olduğunu göstermektedir.

Nar Hanım'ın Eşi:

Hikâyede Nar Hanım'ın eşinin adına, yaşına ya da herhangi bir fiziksel özelliğine yer verilmemiş sadece vefat ettiği söylenmiştir. Onunla ilgili aktarımlar Nar Hanım tarafından yapılmıştır.

O, hikâye boyunca çocuklarına karşı yapıcı, sevecen ve anlayışlı bir baba tutumu sergilememektedir. Büyük oğlu doğduğunda onun bir bebek gibi güzel kokmadığını düşünerek olumsuz bir ebeveyn tavrı takınmakta; bu durum, onun kötü bir baba imajı çizmesinin yanı sıra, aynı zamanda olumsuz bir karakter olduğu yönünde de bir fikir vermektedir: “...*Bu çocuk kötü. Kokusundan anlıyorum.... Bu çocuğun beyni çürümüş. Kötü koku ayaklarından değil başından geliyor, dedi*” (Terakkî, 1379 hş: 59). Onun, oğlunun gelecekte nasıl biri olacağına dair işaret saydığı vücut kokusundan yola çıkarak tahmin yürütmesi; hurafe ve batıl inançlara inanan biri olduğunun da ispatıdır. Nitekim insanoğlu eski dönemlerden beri batıl inançların tesiriyle rüzgârın esisi ve kuşların ötüşü gibi tabiattaki seslerden; insan bedenindeki istemsiz hareketler ve izler gibi çeşitli şeylerden iyi ya da kötü bir anlam çıkararak geleceğe dair kehanette bulunmuşlardır (Kotan, 2019: 132).

Baba, İsveç'e kaçıp yerleşen büyük oğlunun Avrupalı bir kadınla evlenmesi; küçük oğlunun saçlarını boyatıp, yüzüne pudra sürmesi ve kaşlarını aldırarak kadınsı bir görünüme bürünmesi karşısında onları öldü kabul edecek kadar sert, katı ve gelenekçi bir tutum sergilemiştir göstermiştir: *"Kocam gelininin fotoğrafına tükürdü, yırttı ve tuvalete attı..... Küçük oğlanın fotoğrafı geldi. Saçlarını sarıya boyamıştı... Eşim utanç duyduk, kaşlarını aldırması ve yüzünü pudralamış. Bu benim oğlum değil. Oğullarım öldü, dedi. O kadar çok yas tuttu, inledi ve inledi ki sonunda öldü"* (Terakkî, 1379 hş: 56-57). Onun böyle bir tepki vermesinde içinde büyüdüğü ve yaşadığı kırsal hayatın, gelenekçi ve doğulu kimliğinin etkisi büyüktür.

Nar Hanım'ın Oğulları:

Nar Hanım'ın her iki oğlunun da isimleri ve yaşlarıyla ilgili bir açıklama yapılmamış; sadece Yezd şehrine mensup iki genç oldukları; küçük oğlanın uzun ve boyalı saçlara sahip olduğu ve şarkıcılık yaptığı, büyük oğlanın ise siyah saçlı ve siyah gözlü olduğu belirtilmiştir: *"Yezd'den iki genç adam, biri uzun boyalı saçlı ve şarkıcı, diğeri siyah saçlı ve siyah gözlü..."* (Terakkî, 1379 hş: 71).

Büyük oğlunun iri cüsseli, çatık kaşlı *"Büyük oğlum yapılı bir adam. Kaşlarını o kadar çatıttı ki şaşı gibi oldu"* (Terakkî, 1379 hş: 58-59), çabuk sinirlenen *"öfkeli ve asabi bir tip"* (Terakkî, 1379 hş: 57), sert mizaçlı; küçük oğlunun ise onun aksine mülayim ve neşeli bir yapıda *"küçük oğlum tatlı huyludur"* (Terakkî, 1379 hş: 59), *Anne, buraya gel kafeye gidip dans edelim, diyor"* (Terakkî, 1379 hş: 56) olduğu söylenmiştir. Ayrıca büyüğün İran'da bulunduğu dönemde iki defa hapse girdiği *"Şah rejimi sırasında iki kez hapse girdi çıktı ama akıllanmadı"* (Terakkî, 1379 hş: 56) ve İsveç'teyken iki kere Avrupalı kadınlarla evlendiği *"İki kez Avrupalı kadınlarla evlendi"* (Terakkî, 1379 hş: 56) bilgisi verilmiştir.

Süheyla Hanım:

Hikâyede Süheyla Hanım'ın fiziksel özelliklerine dair herhangi bir malumat verilmemiş sadece onun, Nar Hanım'ın köyündeki okulda çalışan bir öğretmen olduğu ve coğrafya bilgisinin de iyi olduğu anlatılmıştır: *"Süheyla Hanım, köyümüzdeki okulun öğretmenidir. Dünyadaki tüm şehirlerinin isimlerini"*

biliyor” (Terakkî, 1379 hş: 49). Süheyla Hanım, okuma yazma bilmeyen Nar Hanım için onun ağzından oğullarına mektup yazarak ve oğullarından gelen mektupları okuyarak ona yardımcı olan yardımsever bir kadındır: “*Oğullarım için bir mektup yazdım. Ben okuma yazma bilmem. Ben söyledim Süheyla Hanım yazdı*” (Terakkî, 1379 hş: 50). Süheyla Hanım’ın Nar Hanım’a İsveç hakkında oldukça abartılı ve hayal ürünü şeyler anlatmış ve onu çok tedirgin etmiştir: “*Bana İsveç’in yazın bile çok soğuk olduğunu, sıcaklığın eksi 150 dereceye düştüğünü; sığırlar ve koyunların ayakta dururken bile donarak öldüğünü söyledi*” (Terakkî, 1379 hş: 49). “*... suyun ağızda donduğunu, gözyaşlarının gözlerde cam kıvrıkları gibi olduğunu ve insanı kör ettiğini söyledi*” (Terakkî, 1379 hş: 58). Süheyla Hanım’ın bir öğretmen olmasına karşın bu şekilde bilimsel olmayan ve gerçeklikle uyuşmayan bilgiler vermesi daha önce köyünden dışarı çıkmayan ve okuma yazması olmayan yaşlı Nar Hanım’ın başına bir şey gelmesinden endişelenerek onun gitmesini engellemek için böyle davrandığını düşündürmektedir. Nitekim Süheyla Hanım’ın, “*Nar anne, eğer şanslıysan kızınmış gibi olan dost canlısı birinin yanında oturursun*” (Terakkî, 1379 hş: 53) diye temenni ve istekte bulunması da bunu destekler niteliktedir.

Süheyla Hanımın Kardeşi:

Hikâyede kendisinden Süheyla Hanım’ın erkek kardeşi diye bahsedilmiş ve sadece Tahran’da yaşadığına ve mühendis olduğuna değinilmiştir. Nar Hanım, İsveç uçağına binmek için Yezd’den Tahran’a geldiğinde onun evinde kalmış ve Nar Hanım’ı havaalanına götürüp bırakmıştır: “*Süheyla Hanım’ın mühendis olan kardeşinin evine gittim. Mühendis Bey bana yardım etti ve beni havaalanına getirdi*” (Terakkî, 1379 hş: 58). Hikâyede bu alıntı dışında herhangi bir yerde ondan bahsedilmemiştir.

Muhtar:

Hikâyede hakkında herhangi bir detay bulunmamakta ve kendisinden köyün muhtarı olarak bahsedilmektedir. Muhtar, Nar Hanım’ın mektubunu postacıdan alıp ona vermiş ve İsveç’in çok uzakta olduğunu ve oraya gitmek için zor ve sıkıntılı bir yolculuk yapması gerektiğini söyleyerek Nar Hanım’ın engellemeye çalışmıştır: “*Gitme, yolda ölürsün....*” (Terakkî, 1379 hş: 57); “*Yedi*

dağı ve yedi denizi aşman gerekecek dedi” (Terakkî, 1379 hş: 67). Muhtar da tıpkı diğer köylüler gibi İsveç’in tam olarak nerede olduğunu bilmediğinden Nar Hanım’ın karşılaşacağı güçlüklerle karşı onu hazırlarken, kat etmesi gereken mesafeyi masalsı bir ifade kullanarak tarif etmiştir. Bu durum masallara özgü hayali ve olağanüstü unsurların, bireyin dış dünyadaki problemleri çözebilmesinde kılavuzluk etmesiyle ilintilidir (Kaygın, 2023 a: 167).

Hikâyede Kimlik ve Aidiyet Olgusu:

Bağlılık, ilgi, mensup ve ait olma durumu gibi manaları içeren aidiyet kavramı, insanın temel güdülerinden sayılmakta; ilişkilerin kurulmasında, geliştirilmesinde ve idame ettirilmesinde ise fonksiyonel bir istek olarak görülmektedir. Aidiyet olgusu, insanın dünyaya gelmesiyle bir ailenin ve toplumun üyesi olmasıyla başlayıp gelişmekte ve zaman içinde hem mecburiyet hem seçim şeklini alabilmektedir (Sözer, 2019: 419-420). Aidiyet, birey için tıpkı fizyolojik ihtiyaçları gibi hayati açıdan mühim gereksinimlerden- dir. Bireyin mensup olduğu toplumla bütünleşebilmesi, kendini onun bir parçası görebilmesi aidiyet duygusunun yerleşmesiyle ilintilidir. Bireyin aidiyet hissinin doyurulması kimlik ve kişiliğini sağlıklı gelişim göstermesi açısından büyük önem taşımaktadır (Şahin ve Şenol, 2024: 137). Aidiyet; ev, okul ve iş yeri gibi çeşitli birçok mekân ile bağlantılı olabilmektedir. İnsanlar dünyaya geldiğinde temas kurduğu kişiler ailesi; mekân ise yaşama gözlemlerini açtığı evidir. Ancak birey bir aile veyahut bir ev ortamına sahip olmadığında etrafında yer alan insanlarla ve mekânlarla aidiyet ilişkisi inşa edebilmektedir (Çiçek Mızrak, 2021: 120).

Hikâyenin üzerine kurgulandığı Nar Hanım, İran’ın Yazd şehrinin bir köyünde hem yetim hem de öksüz; bir nar ve bir çınar ağacını kendine anne-baba edinerek büyümüş kimsesiz bir kadındır: *“Nar ağacının altında büyüdüm, anne ve babam yoktu. Annemin sütü yerine bana nar suyu verdiler. Ağacın dalını aşağı çekip, narın suyunu emdim. Bunun annemin göğsü olduğunu düşünürdüm. İnsanlar, bu ağaç senin annen dediler... Ve onun yanında bir çınar ağacı vardı. Bu da senin baban dediler”* (Terakkî, 1379 hş: 55). Bu ağaç ona ismini vererek aynı zamanda onun doğuştan gelen kimliği olmuştur. Nar Hanım eşi vefat ettiğinde ve yurt dışında olan oğullarına kavuşma ümidini kaybettiğinde ve ölmek istediğinde yine

aidiyet hissettiği tek mekân olan nar ağacının altına gitmiştir: “...*Kocam ve oğullarım olmadan hayat cehennemdir dedim ve gidip nar ağacının altına uzandım. Azrail’in gelip canımı almasını bekledim*” (Terakkî, 1379 hş: 57).

Nar Hanım ve eşi yaşadıkları köy ve onun bağlı olduğu Yezd ile öylesine güçlü bir bağ ve aidiyet kurmuşlardır ki onlar için burası İran hatta dünya anlamına gelmektedir. “... *Bizim için Yezd dünyanın başlangıcı ve sonuydu. Dünyanın başlangıcı ve sonu!*” (Terakkî, 1379 hş: 50). Nar Hanım’a göre, Yezd ve oradaki köyler, insanın aradığı her şeyi bulabileceği, adeta her türlü güzelliği içinde barındıran bir cennet gibidir. Dolayısıyla İran’daki devrim nedeniyle oğullarının İsveç’e göç etmelerine bir türlü anlam verememektedir. Zira onun nazarında devrim şehirde yaşayanların problemidir: “*Bizim Yezd’imiz cennettir. Devrim şehir halkı içindir. Bizle bir ilgisi yok!*” (Terakkî, 1379 hş: 62). Nar Hanım’ın tüm ömrünü geçirdiği ve adeta bütünleştiği köyüne beslediği bu sevgi, onun için burayı en güzel ve en emniyetli yer olarak görmesini sağlamaktadır. Nar Hanım ve eşi için bütün güzel ve olumlu duyguların kaynağı olan yaşadıkları yerle alakalı her iki oğlu da tam tersi hisler beslemişler; çocukluk dönemlerinden itibaren doğup büyüdüğü bu yerde mutluluk ve huzuru bulamadıkları için kendilerini oranın bir parçası olarak görememiş ve aidiyet duygusu geliştirememişlerdir. “*İki oğlum da çocukluğundan beri uçarı idiler. Sabırsız ve huşursuzlardı. Köylülerden nefret ediyorlardı. Sadece büyük şehre taşınmak istiyorlardı. Tabran’a. Başka bir yere. Nereye? Kendileri de bilmiyorlardı*” (Terakkî, 1379 hş: 50). Onlar bir birey olarak üyesi oldukları toplumla yani köyün sakinleriyle aralarında herhangi bir yakınlık ve bağ kuramamışlar; orayı memleketleri olarak sahiplenememişler ve oraya ait olmadıkları duygusuna kapılmışlardır. Nar Hanım’ın oğullarının yaşadığı bu aidiyetsizlik duygusu, literatürde yaşadığın yerde daima misafirmiş duygusuna kapılma, kendin olamama ve kendini bir yere ait hissedememe şeklinde izah edilmektedir. Bu duygunun meydana gelmesinde ve güçlenmesinde bireylerin üyesi olduğu topluma olan güven duygusunun zayıflaması ve endişelerinin artması büyük rol oynamaktadır (Şahin ve Şenol, 2024: 142). Gelişen aidiyetsizlik duygusu ile birey, dâhil olduğu toplumdan uzaklaşarak yabancılaşmakta; bu beraberinde yalnızlığı ve toplumdan tecrit edilmeyi getirmektedir (Çiçek Mızrak, 2021: 120). Bilhassa gençlerde ortaya çıkan bu

aidiyetsizlik hissiyle birlikte depresyon, intihar, yozlaşma, yabancılaşma ve göç gibi bireysel ve toplumsal yönden birçok problem ortaya çıkmaktadır (Şahin ve Şenol, 2024: 142).

Nar Hanım'ın oğulları genç birer delikanlı olduklarında da bu aidiyetsizlik duygusundan kurtulamamışlar; bu dönemde ülkede gerçekleşen devrim nedeniyle oluşan karışıklık ve huzursuzluk ortamında da iki kardeş sırayla ülkelerini terk ederek İsveç'e gitmiş ve oraya yerleşmişlerdir. Netice itibarıyla onların yaşadığı aidiyetsizlik hissi, başka bir ülkeye göç etme eylemiyle sonlanmıştır: “...Üç yıl boyunca yas tuttuk. Sonra bir gün, şükürler olsun, İsveç'te olduğu haberi geldi.O sıralarda küçük oğlan da mikrobu kaptı. Gitme, diye yalvardım ona. Bizimle kal, diye yalvardım. Faydası olmadı. Başka bir yere, başka bir şehre gitmek istiyorum, dedi. Ağabeyi yanına gitmesini ayarlayana kadar birkaç yıl Türkiye'de kaldı” (Terakkî, 1379 hş: 57-58). Nar Hanım'ın oğullarını, üyesi oldukları toplumdan uzaklaştıran ve başka bir yerde yaşamayı cazip hale getiren şey, politik etkenlerdir.

Nar Hanım'ın oğulları kendi ülkelerinde onları bir yabancıymış gibi hissettiren bu aidiyetsizlik duygusundan yer değiştirme ile kurtulabileceklerini; mutlu ve güvende hissedebileceklerini düşünerek İsveç'e göç etmişlerdir. Ancak yeni bir hayat kurmayı hayal ettikleri İsveç'te karşılaştıkları farklı sosyal ve kültürel yapı ve alışık olmadıkları ağır ve sert iklim koşulları, onları bu coğrafyada yalnızlaştırmış ve kendilerini aidiyet geliştirebilecekleri yeni bir yer arayışına girmelerine sebebiyet vermiştir: “Anne, burada hepimiz yalnız ve kimsesiziz. Kemiklerimiz bu soğuktan donmuş durumda. Bazı geceler yüksek sesle ağlıyoruz. Şimdi Amerika'ya gitmek istiyoruz” (Terakkî, 1379 hş: 51).

Nar Hanım'ın oğullarının göç ettikleri İsveç'te geçirdikleri on iki yıl süresince maruz kaldıkları yeni kültür, onların bir takım yeni tutum ve davranışlar edinmelerine yani mevcut kimliklerinde değişim ve farklılaşmalara sebebiyet vermiştir. Büyük oğlu, iki kere Avrupalı kadınlarla evlilik yaparak, oranın kültürüne dâhil olmuş; küçük oğlu ise saçlarını sarıya boyatmış ve Avrupa müziğini çalıp söylemeye başlayarak tam manasıyla batı kültürüne adapte olarak bir Avrupalı kimliğine bürünmüştür: “...İki kez Avrupalı kadınlarla evlendi... Ve sonra küçük oğlanın fotoğrafı geldi. Saçlarını sarıya boyamıştı.

Muhteşem görünüyordu, tıpkı bir kız gibi. Anne, Avrupa müziği çalıyorum ve düşünlerde şarkı söylüyorum diye yazmıştı” (Terakkî, 1379 hş: 56). Nar Hanım’ın oğullarının bu değişimi göç ettikleri coğrafyadaki farklı kültürden insanlarla iletişim içine girerek sosyalleşmelerinin bir sonucudur.

Nar Hanım’ın eşi oğullarının bu hale gelmelerini, Müslüman olmayan bir ülkede yaşam sürdürdükleri için dinsel kimliklerinin de etkilenmesine ve bu nedenle onların domuz eti yemelerine bağlamaktadır: *“Bu süre zarfında ne yediklerini sadece Allah bilir. Kocam domuz eti yediklerini, bu yüzden kadınlara benzediklerini söyledi”* (Terakkî, 1379 hş: 58). Nar Hanım, *“Oğullarım öldü”* (Terakkî, 1379 hş: 58) diyerek onları yok sayan eşinin aksine bu değişimlerinden dolayı onları sevmekten vazgeçmemiş ve onlara ait oldukları yeri yani memleketlerini hatırlatacak bir adım atmaya karar vermiştir. Bunu gerçekleştirmek için İsveç’e gidince onlara eskiden alışık oldukları yemekleri yapmayı planlamaktadır. Böylece yeniden eski damak tatlarının uyanacağına ve vatanlarına özlem duyacaklarına inanmaktadır: *“...Oğlanlara pathcan yahnisi yapacağım. Sonra da etli ve nar soslu Fesenjan. Yezd’i özleyene kadar her gece bu zalim oğullarım için bir İran yemeği yapacağım”* (Terakkî, 1379 hş: 58). Nar Hanım, pişireceği yöresel yemeklerle oğullarını yeniden benliklerine kavuşturacağını düşünüyor; bir yandan da uzun zamandır İsveç’te yaşadıkları, bu ülkenin dilini öğrendikleri ve konuştukları için oğullarının kendi ana dillerini unutmasından tedirginlik duymaktadır: *“Oğullarımın da Farsça okumayı ve yazmayı unutmuş olabileceğinden korkuyorum. Tanrı bana merhamet etsin”* (Terakkî, 1379 hş: 47-48). Onun nazarında oğullarının kültürel kimliklerinden uzaklaşıp, yabancılaşmaları; onlarla iletişim bağının kopması ve anlaşmanın imkânsızlaşması manasına gelmektedir. Nitekim dil, bireylerin birbirlerine hislerini ve fikirlerini aktararak iletişim sağlayabilmeleri için en temel araçtır (Kotan, 2023: 137).

Nar Hanım, oğullarının başka yönlerden de yabancılaştıklarını düşünmektedir. Öyle ki küçük oğlunun çocukluğunda İran’da yaşadıkları köyde ayakkabısız dolaştığı için ayaklarının altına kırsala ait doğal çimen kokularının sindiğini; İsveç’te yaşadığı ve oranın sabunlarıyla yıkandığı için bu kokuyu yitirdiğini; yapay ve ona ait olmayan bir kokuyla kaplandığına inanmaktadır: *“Çocukken hep yalınayak yürürdüm. Ayakları çimen kokardı... Şimdi*

ellerini ve ayaklarını Avrupa sabunuyla yıkıyor. Ve yabancılar gibi kokuyor” (Terakkî, 1379 hş: 59). Bu alıntıdan da görüldüğü üzere Nar Hanım’a göre küçük oğlu, ona has doğulu ve taşralı benliğini ve kimliğini yitirmiş; batılı ve şehirli bir kimliğe bürünerek aile köklerine ve çevresine yabancılaşmıştır. Ama yine de oğlunu sevmekte ve yanına gidince ayalarının dibinde uyumak istemektedir: *“Yatağının dibinde uyuyacağım ve başımı ayaklarının üzerine koyacağım”* (Terakkî, 1379 hş: 59).

Nar Hanım’ın eşi ise oğullarının değişimlerini kabullenemeyerek bu durumdan ötürü büyük bir utanç duymuştur. Üstelik büyük oğlunun ilk Avrupalı eşinin fotoğrafına tükürüp ardından parçalamış ve bununla da yetinmeyerek parçaları tuvalete atmıştır: *“Kocam gelininin fotoğrafına tükürdüm, yırttı ve tuvalete attı”* (Terakkî, 1379 hş: 56). Onun bu davranışı sadece oğlunun bir Avrupalıyla evlenmesine duyduğu öfke olarak değil, aynı zamanda kültürel görelilikten uzak olduğu, yani farklı din ve kültürden insanlara karşı hoşgörüsüzlüğünün de bir sonucu olarak görülebilir. Kültürel görelilik, farklı kültürlerle yargılayıcı bir tavırla yaklaşmanın, onları küçümsemenin aksine kültürel etkileşimlerin gerçekleşebilmesi için hoşgörülü davranmak gerekliliğini ifade eder (Kaygın, 2023 b:157).

Sonuç

“Nar Hanım ve Oğulları” adlı öyküde, bireylerin yaşadıkları ve yaşamlarını sürdürdükleri yer/mekânla kurdukları bağın kimlik ve aidiyet kavramı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir. Nitekim Nar Hanım ve eşinin, yaşadıkları yere duydukları sonsuz sevgi ve güven hissi, onların aidiyet duygularını beslemiş ve kimlik gelişimleri üzerinde olumlu bir etki yapmıştır. Ancak anne ve babalarının aksine oğullarının bir türlü kendilerini doğup büyüdükleri yere ait hissetmemeleri, onların sürekli başka bir yer arayışı içerisine girmelerine neden olmuştur. Elbette onların bu şekilde aidiyetsizlik duygusu geliştirmelerinde sadece bulundukları yer değil; bunun yanı sıra kendilerini üyesi oldukları toplumun bir parçası görmemeleri ve dolayısıyla yalnız ve yabancı hissetmeleri de etkili olmuştur. Ayrıca bir birey olarak içinde yaşadıkları toplumda politik nedenlerle oluşan huzursuzluk ve kargaşa ortamında emniyette olmadıkları inancı,

onları başka bir yere gitmeye sevk etmiştir. Bu arayışla göç edip yurt edinmeye çalıştıkları İsveç'te kültürel, sosyal ve coğrafi farklılıklar sebebiyle yine bir aidiyet geliştirememişler; üstelik burada eski doğulu kimliklerine batı kültüründen yeni eklemlemeler yaparak bir takım değişimler geçirmişlerdir. Ancak bu değişim ve yenilikleri yaşadıkları İsveç'in aidiyet beklentilerine cevap veremeyişi onları bu defa da Amerika'ya gidip yerleşme düşüncesine itmiştir. Sonuç olarak Nar Hanım'ın oğullarının yaşadıkları aidiyet eksikliği nedeniyle nereye giderlerse gitsinler kendilerini yabancı hissetmeye ve göçebe hayatı sürmeye devam edecekleri yönünde bir sonuca varabiliriz.

Kaynaklar

- Çiçek Mızrak, Z. M. (2021). "Aidiyet ve Aidiyetsizlik Kavramlarının Mekâna Özgü Sanatta İncelenmesi". *Journal of Arts*, (4/ 2), 119-128.
- Dırahşân Hûre, M. ve Haşîmî İsfâhan, S. M. (1396 hş). "Mukâyese-i Simâ-yi Zen Der Dâstânâ-yi Kûtâh-ı Şâhîs-ı Golî Terakkî ve Gazzâle Alîzâde". *Bahâristân-ı Soben*, (37), 237-258.
- İslâmî, M. (1382 hş). "Meyân-i Bî Nihâyet-i Gozeşte ve Bî Nihâyet-i Ferda", *Golî Terakkî (Naked ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde (s. 456-466). Tahran: Neşr-i Katre.
- Kaygın, Ş. (2023 a). Michael Ende Momo: Fantastik Roman Örneğinde Masal Olgusu. *Doğu-Batı Ekseninde Dil ve Edebiyat Yazıları*. içinde (s. 166-174). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Kaygın, Ş. (2023 b). "Wolfdietrich Schnurre'nin "Jenö Arkadaşımdı" Adlı Öyküsünde Kültürel Görecelik". *Kültürlerarası Araştırmalar Kültürlerarasılık & Dilbilim Çözümlemeleri*. içinde (s. 155-170). Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Kotan, H. (2019). "Falname Danyal 'Aleyhi's-salam (Metin-İnceleme-Sözlük)". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. (65), 131-152
- Kotan, H. (2023). "Ferheng-i Şu'ûr'de Yer Alan Çağatayca Söz Varlığı". *Doğu-Batı Ekseninde Dil ve Edebiyat Yazıları*. içinde (s. 137-165). İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Kerîmî, M. (1382 hş). "Ziyâfet-i Hâtûrehâ". *Golî Terakkî (Naked ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde (s. 15-164). Tahran: Neşr-i Katre.
- Mîr Sâdıki, C. (1382 hş). "Golî Terakkî Zebân-i Ehsâs, Zebân-i Endîşe". *Golî Terakkî (Naked ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde (s. 285-295). Tahran: Neşr-i Katre.

- Niyâzî, N. (1394 hş). “Hâneşî-yi Bûm Gerâyâne ez Dâstân-i Kûtâh-i Dıraht-i Gulâbî Nivişte-i Golî Terâkkî”. *Ulûm-i İnsanî ve Mutâlaât-i Ferhengî*, (3), 113-127.
- Sadr, R. (1382 hş). “Tanzi Ki Zindegi Est...”. *Golî Terakki (Naked ve Berresî-yi Âsâr)*. içinde (s.501-507). Tahran: Neşr-i Katre.
- Sözer, M.A. (2019). “Göç, Toplumsal Uyum ve Aidiyet”. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, (14/28), 418-431.
- Şahin, A. ve Şenol, D. (2024). “Toplumsal Aidiyet ve Kimlik Bağlamında Gençlik”. *International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences*, (10/2), 137-148.
- Terakkî, G. (1379 hş.). *Câ-yi Diğêr*. Tahran: İntişârât-i Nîlûfer.
- <https://www.npr.org/2013/12/07/249237327/pomegranate-lady>
- <https://www.mehrnews.com/news/2471824/همه‌چیزبرایمنقصه‌است>
- https://www.bbc.com/persian/arts/2013/11/131116_l41_book_goli_taraghi
- https://www.bbc.com/persian/arts/story/2004/08/040829_la-cy-taraghi-gof-tegoo

WOLFDIETRICH SCHNURRE: AUF DER FLUCHT - BİR AİLE TRAJEDİSİ

Zennube ŞAHİN YILMAZ*

Wolfdietrich Schnurre'nin Yazar Kimliği

1 920 Frankfurt doğumlu Wolfdietrich Schnurre, 1939 yılında savaş karşıtlığı nedeniyle cezalandırılmıştır. Gruppe 47'nin de üyelerinden olan yazar, hümanist bir yapıya sahip olduğu için kaleme aldığı eserlerinde insan merkezli ve savaş karşıtı bir yol izlemiştir. Nazi döneminin ardından Alman dili ve edebiyatının yeniden yapılandırılmasında ve canlanmasında önemli bir isim olmuştur. Schnurre, insanları daha güzel bir hayata ve geleceğe yönlendirme konusunda bir gayret göstermiştir. (Kargı, 2009:24-25) Yazar, eserlerinde ana hatlarıyla yalnız ve çaresiz insanı ironik bir biçimde ele alır. Eserleri belirli bir angajmana dayanır ve bu angajman yazarın hayata bakış açısının kendisidir. (Kargı, 2018: 34).

Wolfdietrich Schnurre, Batı Almanya'nın savaş sonrası edebiyatında önemli bir isim olarak çok sayıda kısa hikayenin yanı sıra roman, masal, günlük, şiir, radyo oyunları ve 1960'ların ortalarından itibaren çocuk kitapları da kaleme almıştır. Hayatının ilk yıllarını Frankfurt am Main'da geçiren yazar, 1939-1945 yılları arasında II. Dünya Savaşı'na asker olarak

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Mail; zshahin@atauni.edu.tr, Erzurum. ORCID; 0000-0001-9482-7567.

katılmıştır. Savaştan sonra başlangıçta Doğu Berlin’de yaşamış ve Ullstein Yayınları’nda editörlük stajı yapmıştır. Ancak, batılı dergilerde yayın yapılması yasağı üzerine 1946’da Batı Berlin’e geçmiştir. Takip eden yıllarda “Deutsche Rundschau” ve diğer Berlin gazeteleri için tiyatro ve film eleştirmeni olarak çalışmıştır. 1950’den itibaren serbest yazar olarak faaliyet göstermiştir. (Biografie - Wolfdietrich Schnurre)

Wolfdietrich Schnurre, Hans Bender, Heinrich Böll ve Wolfgang Borchert gibi savaş sonrası Alman kısa öyküsünün önde gelen temsilcilerinden birisi olarak görülmektedir. Ele aldığı konular dönemin diğer yazarlarında olduğu gibi genel olarak sefalet, açlık ve yurtsuzluk, savaş sonrası yıkılmışlık ve Nazi diktatörlüğünün etkileridir. Schnurre, Almanya’daki halkın hayatta kalma mücadelesini oldukça açık ve net bir biçimde eserlerinin temel belirleyeni yapmıştır. (Walter, 1998: 2)

Schnurre, savaşın büyük yıkıntılarından ardından insan olma-olabilme, insani değerlere sahip çıkma gibi konulara hassasiyet göstermiş ve bu hassasiyetini eserlerinde de yansıtmıştır. İnsan olabilmenin sorumluluğunu taşımak gerektiğine inanan yazar, bu inancı için yaşamış ve bu uğurda mücadele vermiştir. (Selçuk, 1996: III)

“Yazı, benim için tek kabul edilebilir kefaret şeklidir.” cümlesiyle yazma eyleminin temelini açıklayan Schnurre, suç ve yazı arasındaki temel ilişkiye dikkat çekmektedir. Walter Kolbenhof’a yazdığı bir cevap mektubunda bu cümleyi dile getiren yazar, çağın sorunlarını kaleme alırken suçtan uzak bir dünyanın söz konusu olmadığına vurgu yapar ve suç ve hayatın-dönemin sıkı bağlantısını öne çıkarır. (Kırca & Kargı, 2020: 51)

Schnurre, ahlaki-politik kaygısını metinlerde dile getirmekten kaçınmayan bir yazar olarak çalışmalarında hayata bakış açısını somutlaştırmış ve kişiliğini - kişilik yapısını da ortaya koymuştur. Ayrıca savaş sırasında Schnurre, “sanat” ve “sanatçı” kavramlarına odaklanmış ve edebiyat anlayışını da bu doğrultuda somutlaştırmıştır. Bu anlayışını, Hesse ve Rilke gibi isimlerden almıştır. (Helses, 2007: 2)

Yazarın yaşadığı savaşın, sefaletin, ırkçılığın, nefretin yoğun olduğu dönem, onun yapıtlarına da malzeme sunmuştur. Bu bağlamda yazar,

kendisini hem bireysel hem de toplumsal konumu itibarıyla söz konusu konulardan uzak tutamamıştır. Yazar için yazma eylemi bir kurtuluş olmuştur. Şiddet ve suç, onun düzyazıdan şiire kadar onun birçok metninin konusunu oluşturmuştur. Kurguladığı metinlerinde donattığı kişiler, genel olarak bir kurbanı ya da dışlanmış bir karakteri sembolize etmektedir. Yaşama dair umutları kalmamış bu karakterler, onun uzmanlık alanı olarak değerlendirilen düzyazı metinlerinde ve şiirlerinde somutlaşmıştır. Yazar ayrıca kısa hikayenin ustası olarak görülmüş ve yazarlığının başlangıcından itibaren geniş bir alana yayılan çeşitte eserler kaleme almıştır. (Häntzschel, Hanuschek, Leuschner, 2020: 7)

Yazar, Almanya’da savaş sonrası dönemde ortaya çıkan Trümmerliteratur’un önemli temsilcilerinden birisidir. Trümmerliteratur, bu dönemdeki diğer yazarlarla birlikte, sadece bir edebi olgu değil, aynı zamanda savaş sonrası dönemin toplumsal ve duygusal zorluklarını yansıtan bir yapı göz önüne sermiştir. Yazarın eserleri de tam da bu dönemi yansıtan yönüyle dikkat çekmiş ve yazar, ana hatlarıyla İkinci Dünya Savaşı sonrası toplumun parçalanması ve hayal kırıklığını göz önüne sermiştir. Metinleri, söz konusu dönemdeki insanların acısını doğrudan ele aldığı için eserleri, can sıkıcı, bunaltıcı bir atmosfer sergilemiştir. Bu dönemde ortaya çıkan “Kein organisches Wachstum” (Organik Büyüme Yok) başlığı, toplumun organik olarak yeniden kendini yenileyemediğini, aksine savaşın sonuçları altında acı çektiğini belirten bir metafor olarak anlaşılabilir. Schnurre, geçmişin dehşetlerini işlemek ama aynı zamanda yeni anlatım yolları bulmak için çabalayan “genç nesil” içinde yer alan bir isimdir. Bu nesil, geleneksel değerleri sorgulayan ve günlük yaşamın gerçekliği ile bireysel deneyimleri yansıtmayı amaçlayan otantik bir görünüm çizmiştir. Schnurre’nun hikaye ve şiirlerinde, insan varoluşunun belirsizlik ve değişim içinde nasıl şekillendiği açıkça görülmektedir. Yok olma, kimlik ve yeniden başlangıç arayışı temaları, eserlerinde sürekli bir motif olarak karşımıza çıkmaktadır. Schnurre, 1946 yılında, 25 yaşındayken Westfalen’dan Berlin’e dönmüş ve burada yeniden yapılanmanın zorluklarıyla karşılaşmıştır. 1946-1950 yılları arasında “Athena”, “Der Insulaner”, “Der Ruf”, “Horizont”, “Ja”, “Kobold”, “Sie”, “Ulenspiegel”, “Deutschen Rundschau”, dergileri için yazmış ve 1949’a

kadar tiyatro, kitap ve film eleştirmeni olarak çalışmıştır. Ayrıca “Die Welt” ve “Die Welt am Sonntag” dergileri için de eleştirmenlik yapmıştır. (Heukenkamp, 1996: 387-388)

Schnurre, edebi kariyeri boyunca Alman Demokratik Cumhuriyeti (GDR) ve onun zulümlerini çeşitli şekillerde eleştirmiştir. Doğu Almanya’daki baskıcı siyasi ortam ve toplumsal kısıtlamalar konusunda derin bir hayal kırıklığı yaşayan yazar, bu hayal kırıklığını eserlerinde çeşitli şekillerde kaleme almıştır. Yazıları, sadece İkinci Dünya Savaşı’nın ardından gelen döneme değil, aynı zamanda totaliter bir rejim altında yaşamın gerçeklerine de ışık tutmuştur. “Die Mauer des 13. August” (The Wall of August 13) adlı eser, Schnurre’nin Berlin Duvarı hakkındaki görüşlerini detaylı biri biçimde aktardığı önemli bir eserdir. Schnurre, bu eseri ile hem birçok atıf almış hem 1981 yılında Almanya’nın en yüksek onu ödüllerinden birisi olan Bundesverdienstkreuz ödülüne hem de 1983 yılında Georg Büchner ödülüne layık görülmüştür. (Grange, 2009: 215-216)

Yazarın 1978 yılında yayımlanan “Der Schattenfotograf” adlı eseri, yazarın dünyasındaki çok yönlü işlenmiş bir eser olarak büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü eser, otobiyografik notlardan, iş günlüklerinden, politik ve edebi yansımalarından oluşmakta ve yazara dair toplu bir imaj çizmektedir. (Durzak, 2002: 146)

Schnurre, Federal Almanya’nın savaştan sonra doğru dersleri çıkarmayacağına dair düşüncelerini birçok kez dile getirmiştir. Onu Almanya’ya ve Alman toplumuna dair savaş sonrası kaygısı, rahat bırakmamıştır. Bu kaygı, yazarı yazmaya itmiş ve eserleri ana hatlarıyla bu kaygının sonucunda şekillenmiştir. (Biess, 2020: 167-168) Yazar, eleştirel ve sosyal politik bir yazar olarak değerlendirilmiş ve eserlerinde de bu yönde anlatıcılar şekillendirmiştir. Gerçeği malzeme olarak alan yazar, konularını bu gerçeğin üzerine inşaa etmeyi tercih etmiştir. (Durzak, 2002: 60-61)

Schnurre, kaleme aldığı yazınsal türler arasında kısa hikayenin artık eskisi kadar popüler olmadığını ileri sürmüştür. Hatta, “Kısa Hikaye Problemi” adlı yazısında kısa hikaye devrinin Alman edebiyatında tamamen kapandığını ifade ederek iddialı bir cümle dile getirmiştir. Yazar, bu

durumdan tamamen yazarın suçlu olmadığını, okurun da suçlu olduğunu belirtmiştir. (Özyer, 1994: 30)

Auf der Flucht (Kaçışta) Metninde Açıklıkla İmtihanın Detaylı Aktarımı

Bir dönüm noktası olarak İki büyük Dünya Savaşı, Alman yazınında önemli bir konu malzemesi sunmuştur. Alman yazınında savaşı konu edinen yazınsal metinlerin sayısı da bu tezi doğrulamaktadır. Tarihsel gerçeklik, Alman toplumunda ve yazınında göz ardı edilemeyecek veriler sunmuştur. Bu yüzden savaş, egemen bir Alman yazını konusu olarak dikkat çekmiştir. (Kaygın, 2019: 609) Savaş, eski çağlardan günümüze kadar insanlığın hayatında hep var olan bir mücadele şeklidir. (Kotan, 2023; 508) Bu mücadele, doğal olarak yazın dünyasında önemli bir tutmuştur. Savaş konusunun Alman yazınında önemli yere sahip olmasında rolü olan temel etkenler, aslında savaşın İnsanlığı ve toplumları derinden etkilemesi ve bu etkinin okurun bu konuya yaklaşımını kolaylaştırması olarak düşünülebilir. Ayrıntılı ve sürükleyici bir anlatım, okurun kendisini etkileyici sahnelerin içinde yer almasına ve o sahnelerle bütünleşmesine olanak sağlamaktadır. (Genç, 2022; 790)

Schnurre'nin "Kaçışta" adlı metninde karşımıza anne-baba ve çocuk figürleri çıkmaktadır. Metinde karşımıza çıkan o anlatıcı, "Adam sakallıydı ve biraz da yaşlıydı; ancak kadına göre oldukça yaşlı." (1) cümleleri ile metne giriş yapar ve bu giriş cümlesi, aslında kadın ve erkek arasında bir kıyaslama cümlesidir. Burada anlatıcı, adamın, kadına göre oldukça yaşlı bir görüntüde olduğuna dair bir yorum cümlesi dile getirir. Görüntülerinden hareketle onların içinde bulundukları durumlara/koşullara göndermede bulunur.

Küçük çocukları aç olduğu için sürekli ağlar. Anne ve baba çocuklarının aç olmasına hiçbir şekilde müdahale edemezler. Çünkü kendileri de açtır. Adam, açlığına rağmen eşine bakıp gülümsemeye ve ona bir şey belli etmeye çalışır. Nereye gideceklerini bilmeden sadece yürüyen çiftin bildiği tek şey, tahrip edilmiş ülkelerinden kaçmaktır.

Mekan olarak bir ormanın seçildiği metinde, ormanın sessizliği dikkat çekici bir boyuttadır. Çünkü ormanda kendilerinden başka neredeyse hiçbir canlı kalmamıştır. Şiddetli sıcaklıktan dolayı meyveler de kurumuş ve onlar için yiyebilecekleri hiçbir şey kalmamıştır. Adam, eşine dayanabilecek durumda olup olmadığını sorduğunda kadın, ne yapacağını, nasıl bir tavır takınacağını bilemez. Kadın birden konuyu değiştirerek “Kuşlar nerede” (S.1) diye sorar. Ormandaki sessizlik ve kuşların dahi olmaması dikkatini çeker. Bir yandan sürekli ağlayan çocuk, artık giderek daha fazla çığlık çığlığa ağlamaya başlar. Kadın çocuğunu susturmak için onu emzirmeye çalışır. Ancak ne kadar uğraşırsa uğraşsın göğsünden süt çıkmaz. Çocuğu boş göğsüne dayasa da çocuk, yeniden ağlamaya başlar. Adam, bu durumun ardından birden ayağa kalkar ve yiyecek bir şeyler bulabilmek için yola koyulur. Ancak kadın, eşinin onların yanından ayrılmasını istemez. Ormanda o ıssızlıkta çocuğuyla birlikte kalmak onu korkutur. Ancak çocuklarına yiyecek bir şey veremedikleri için adamın onların yanından uzaklaşıp bir şeyler aramasından başka bir seçeneği yoktur.

Kadın ve kocası arasında neredeyse hiçbir diyalog geçmez. Birbirlerinin iyi olup olmadıklarını bakışlarıyla anlamaya çalışırlar. Kadın daha fazla yürüebilecek durumda olmadığı için en sonunda oturlar. Ormandaki sessizliği sadece rüzgarın uğultusu ve çam ağaçlarının iğnelerinin sesi bozduğu için, bu ürkütücü sessizlikte ne yapacaklarını bilemezler. Çocuğun ağlaması hiç durmadığı için kadın, göğsünün boş olduğunu bile bile çocuğu göğsüne dayar. Çocuk, annesinin göğsünden hiçbir şey gelmediğinde daha şiddetli bir şekilde ağlamaya başlar. Adam, çocuğun bu halini görünce “Bu daha fazla böyle devam edemez.” (Schnurre, 3) diyerek birden ayağa kalkar. Kadın, onu durdurmaya çalışsa da başarılı olamaz. Hatta gitmesini engellemek için gülümsemeye çalışır, ancak bunun çok sunu bir gülümseme olduğunu kocası da kendisi de bilir.

Adam, bir ağaca işaret koyarak ormanda yürümeye başlar. Metinde orman için “Ölmekte olan bir ormanın arasından gitti.” (Schnurre, 2) ifadeyle ormanın herhangi bir hayat ibaresi göstermediğine vurgu yapılmıştır. Adam, orman boyunca yürümeye başlar, yiyecek bir şeyler bulabilmek için bir avcı gibi ormanda sağa sola bakarak ilerler. Adam, ormanda yürürken

anlatıcı, ormanın eski ve yeni halini kıyaslayarak hiç bir şeyin eskisi gibi olmadığını da dile getirmiş olur; “Kum kanalına geldi. Burası bir zamanlar dereydi. Siyah tozlarla kaplı bir yerde yürüdü. Burası daha önce çimenlikti. İki saat boyunca yürüdü. Kumluk bir arazi başladı. Bir taşın üzerinde bir engerek otu duruyordu, kurumuştı. Fundalık tozuyordu.” (Schnurre, 3) Ormanın eski hali ile yeni hali arasındaki farkı detaylı bir biçimde aktaran anlatıcı, bu doğrultuda figürün de içinde bulunduğu durumu aktarmış olur. Anlatıcı, bu cümleleriyle aslında ormanın nasıl bir değişime uğradığına dair göndermede bulunur. Ayrıca anlatıcının dile getirdiği yukarıdaki cümlede hem siyah sıfatı hem de çimenlik ifadesi renklere bir vurgu olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda savaş öncesi rengin hayatın sembolü olarak yeşil olduğunu, savaştan sonra ise atmosferin negatif olduğunu ve dolayısıyla siyahlaştığını söylemek mümkündür. Anlatıcı, bu noktada renklerden hareket ederek ortamın negatifliğini göstermeye çalışmıştır.

İki saat boyunca ormanda yürüyen adam, kurumuş otlarla dolu bir tarladan geçer ve bir köye ulaşır. Anlatıcı, köyü tasvir ederken “Sonra bir köye ulaştı, ama köy ölüydü.” (Schnurre, 3) şeklinde bir cümle dile getirir ve aynı ormana dair yaptığı benzetmeyi bu kez de köye dair yapar. Hem orman hem de köy için ölü ifadesini kullanarak aslında bir kişiselleştirme yapar. Kullandığı ifadelerin olumsuzluğu ortamın negatif havasını oldukça güçlendirmektedir. Savaş dönemini aktaran metinlerde söz konusu olumsuz havayı daha da olumsuzlaştırmak için yazarların bilinçli ya da bilinçaltı bir eylemle bu tür ifadeler kullanması aslında olağandır. Schnurre de savaşın etkilerini derinden hissetmiş ve yaşamış bir yazar olarak, metinlerinde bu tür ifadelere yer vermeyi tercih eden yazarlardan birisidir.

Adam, neredeyse iki saat yürüdükten sonra oldukça bitkin düşer ve eski bir araba yığını üzerine oturup, orada uyuyakalır. Uyandığında dili damağı kurumuş bir vaziyette yeniden hemen yola koyulur. Artık neredeyse hiç gücü kalmamış bir biçimde sendeleyerek ilerlemeye çalışsa da açlık ve susuzluk onu yavaşlatmaktadır. Gördüğü ilk eve hızlıca girer, ancak evin içinde onun işine yarayacak hiçbir şey göremez. Büyük bir hayal kırıklığı içinde etrafına dikkatlice bakar; “Masadan çıkarılmış bir çekmece yerde duruyordu. Tencereler parçalanmış; pencereler de. Soba tablasının üzerinde bir

havlu vardı. Havluya yarım ekmek sarılıydı; sertti.” (Schnurre, 3) Bulduğu yarım ekmeği alıp hemen eşine götürmek isteyen adam, başka evlerde de bir şeyler bulabilme ihtimali ile evden hızlıca çıkar. Ancak düşündüğü gibi olmamış, başka evlerde hiçbir şey bulamamıştır. Ne yiyebilecekleri ne de içebilecekleri hiçbir şeyin olmamış, onu oldukça üzer. Tek tek kuyulara bakar, ancak kuyularda sadece dışkı olması, onların içinde bulunduğu durumu daha da zorlaştırır.

Elindeki ekmek ile yola koyulan adam, ekmekten bir parça alıp almama konusunda büyük bir git gel yaşar. Tarlalardan geçerken tarlalarda sadece kurumuş otların ve havyan leşlerinin olduğunu görür. Bir fırtına kopacağı-nı hisseden adam, hızlı hızlı yürümeye devam eder. Ekmeği kolunun altında saklayan adam, kan ter içinde yürümeye devam ederken, birden büyük bir gök gürültüsü ile yağmur başlar. Adam, bu kez ekmeği gömleğinin içine doğru sokar. Adam koşmaya başlasa da yağmur da şiddetini arttırır. “Ekmek, diye düşündü, ekmek.” (Schnurre, 4) Adamın ekmek diye düşünmesi, onun içinden geçirdiği bir cümledir. Bu düşünceler içinde yürümeye devam eden adam, eşinin bulunduğu ormana oldukça uzak bir mesafededir. Soluk soluğa kalan adam, bir an durur ve gömleğinin içindeki ekmeğin yumuşadığını fark eder. Parçalanmasın diye ekmeğe dokunmaya korkar. Pul pul olan ekmeğe baktıkça karısını ve çocuğunu düşünür. Sinirden dişlerinin gıcırdatan adam, kolunu sıkıca vücuduna yapıştırır. Ekmeği daha iyi koruyabilmek için elinden gelenin fazlasını yapmak için uğraşan adam, bedeniyle ekmeğe bir çatı oluşturmaya çalışır; “Karısını ve çocuğunu düşündü. Dişlerini gıcırdattı. Elleri kramp giriyordu. Üst kolunu sıkıca bedenine yapıştırdı. Bu şekilde ekmeği daha iyi koruyabileceğine inanıyordu. Daha fazla eğilmek zorundayım, diye düşündü, Göğsümle ona bir çatı oluşturmalyım.” (Schnurre, 4) Düşünceler içinde ekmeği korumak için büyük bir çaba gösteren adam, ekmek yağmurdan ıslanmasın diye yere diz çöker. Gömleğini içinde duran ekmeğe bakar; “Ekmek kirlenmişti, parçalanmıştı ve bir süngere benzemişti.” (Schnurre, 4) Bunun üzerine biraz daha beklemesi gerektiğini düşünen adam, yağmurun dinmesini bekler. Ancak yağmur hiç de dinecek gibi görünmez ona. Adam her ne kadar yağmur dinecek diye beklese de bunun bir yalan olduğunu içten içe bilir; “Biliyordu; yalan

söylüyordu; ekmek beş dakika daha duramazdı. Çözülecek ve gözlerinin önünde akıp gidecekti.” (Schnurre, 4) Yağmur, ekmeği giderek yok ettiği için adam, ne çocuğuna ne de eşine bir şey götüremeyecek bir hale gelir. Ekmeğin nasıl yok olduğunu aşama aşama izler. Önce kabardığını daha sonra da parça parça eksildiğini görür. Artık önünde iki seçeneğin olduğunu düşünür. Ya ekmeği bırakacak yağmurla birlikte yok olup gidecek, ya da kendisi yiyecek. Yağmur ve eşine ve çocuğuna olan mesafesi, ekmeği onlara ulaştırmayı engellemektedir.

Anlatıcı, metnin bazı kısımlarında okurun adamın düşüncelerini iç monolog tekniği ile öğrenmesine olanak tanır. Ekmek karşısındaki içsel hesaplaşması bu teknik aracılığıyla verilir; “Ben ekmeği yemezsem, ekmek yok olacak ve ben tekrara bitkin düşeceğim, bu durumda da üçümüz birlikte köpeklerle yem olacağız. Ama ben ekmeği yersem en azından yeniden güçleneceğim.” (Schnurre, 4) Adam içsel olarak bu düşünceleriyle boğuşurken anlatıcı, birden araya girer ve adamın bu içinden geçirdiği düşüncelerini kendisi aktarır; “Bunu yüksek sesle söyledi, yüksek sesle söylemek zorunda kaldı; içindeki başka sesin yüzünden, sessiz sesin yüzünden.” (Schnurre, 4) Adam, ekmeği izlemekten başka hiçbir şeyle ilgilenmez. Açlık ve ekmek diye düşünür sadece. Adam, ekmeğe o kadar odaklanmış bir haldedir ki gökyüzünün hafif aydınlanmaya başladığına ve yağmurun hafiflediğine hiç dikkat etmez. Birden hareket geçer ve iki eliyle ekmeği kavrar. Ekmeği dağıtmadan yemek için onu elinin içinde yuvarlar ve suyunu sıkıp ağzına tıktırıp yutar. Anlatıcı, onun ekmeği yediği anı şu şekilde tasvir eder; “İçine girdi; yuttu; yutkundu: Diz çökmüş, boğuluyormuş gibi; bir hayvan. Böylece onu yedi.” (Schnurre, 4) Saniyeler içinde ekmeği yalayıp yutan adam, anlatıcı tarafından bir hayvana benzetilir. Çünkü adamın gözü açlıktan o kadar dönmüştür ki, bir hayvanın yemek yemesi gibi ekmeği yer.

Sonra kalkıp yavaş yavaş yola koyulur. Giderken kendisini daha güçsüz hissetmeye başlar. Kalbi sıkışması gibi bir hisle üç saat boyunca yürür. Eşinin ve çocuğunun yanına ulaştığında eşini kucığında çocuğuyla bir ağaca yaslanmış bir şekilde görür. Kadın, onu görür görmez gülümser ve “Yeni-den burada olman çok güzel.” (Schnurre, 5) diyerek kocasına bakar. Adam hiçbir şey bulamadığını söylediğinde kadın, oldukça sakin bir tutumla

sadece “Önemli değil” (Schnurre, 5) diyerek cevap verir eşine. Adam karısının yüzünü oldukça grileşmiş ve soluk bulur ve çocuğun çok sakin olduğunu söyler. O sırada adam uyuyakalır. Uyandığında ise çocuğun eşinin bluzuna sarılmış olduğunu görünce ne olduğunu anlamaya çalışır. Eşi, çocuğun öldüğünü söyler. Bu durum üzerine karı-koca arasında şu şekilde bir konuşma geçer; “O, sen uyurken öldü, dedi kadın.” (Schnurre, 5) Adam ise bir hışımla neden kendisini uyandırmadığını sorar. Kadın gayet sakin bir biçimde “Neden seni uyandır malıydım” (Schnurre, 5) şeklinde cevap verir kocasına. Kocasının çocuğun ölümüne dair hiçbir şey yapamayacağının farkında olan kadın, bu yüzden eşini uyandırmamayı tercih etmiştir.

Sonuç

Wolfdietrich Schnurre’nin Kaçışta adlı bu metninde bir aile tablosu oldukça trajik bir biçimde kaleme alınmıştır. Figürlerin açlıkla imtihanı ve sonunda çocuklarının ölümü ile sona eren metin, savaşın etkilerini oldukça açık ve net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu metinde anlatıcı, aktardığı dünyayı, çok detaylı aktarmıştır. Schnurre tarafından seçilmiş bu anlatıcı, savaşın anne-baba-çocuk üzerinde ne derece bir yıkıma neden olduğunu aşama aşama göstermiştir. Anlatıcının kullandığı siyah, gri gibi renk ifadeleri, ölü orman ya da ölü köy gibi sıfatlar ve ölmek, yok olmak, parçalanmak gibi fiiller söz konusu dünyanın negatif atmosferini net bir biçimde ortaya koymuştur. Bu doğrultuda aktarım, metnin içeriğini pekiştirmiştir.

Anlatıcı, figürün uzun bir arayışın ardından bulduğu bayat ekmek ile imtihanını çok detaylı aktarmıştır. Ekmeğin yağmur suyuyla geldiği süngerimsi yapısı, anlatıcı tarafından suyla kabardı, parçalandı, süngere dönüştü gibi ifadelerle somutlaştırılmış ve ekmek ve figür arasındaki bu ilişki, en ince ayrıntısına kadar verilmiştir. Schnurre, savaş izleklerini metinlerinde ana hatlarıyla oldukça detaylı aktaran bir yazar olarak bu metninde de bu aktarım biçimini örneklemiştir. Bir ailenin geldiği trajik son ve bu sona gelmeden önce yaşananlar benzersiz bir betimleme örneği ile sunulmuştur. Açlık ve ekmek motiflerinin metin içindeki yoğun aktarımı, yazarın iletmek istediği mesajı doğrudan vermektedir. Bu bağlamda oldukça vurgulu bir aktarım söz konusudur.

Metinde dönemin ekonomik ve psikolojik yönü etkili bir şekilde aktarılmıştır. Anne-baba-çocuk figürlerinin yaşadıkları ve çocuğun ölümü ile ailenin trajik tablosu somutlaştırılmıştır. Bir babanın ekmeği yiyip yememe arasında sürekli gidip gelmesi ve bunun sonucunda yemesi ve ardından çocuğunun açlıktan ölmesi, metnin can alıcı noktaları olarak değerlendirilebilir. Schnurre, savaşın acımasız yönünü bu metninde hem başarılı bir biçimde ele almış hem de yarattığı anlatıcının aktarımı ile oldukça etkili bir aktarım sunmuştur.

Kaynakça

- Biess, F. (2020). *German Angst, Fear and Democracy in the Federal Republic of Germany, Emotions in History*, Oxford University Press,
- Durzak, M. (2002). *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart, Autorenportrats Werkstattgespräche Interpretationen*, 3. erweiterte Auflage, Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Genç, H. (2022). Çağ romanı (Zeitroman) kavramına dair genel bir değerlendirme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 782-794. DOI: 10.29000/rumelide.1074071.
- Grange, W. (2009). *Historical Dictionary of Postwar German Literature*, Scarecrow Press, United States of America.
- Häntzschel, G., Hanuschek, S., Leuschner, U. (Ed.), (2020). *Wolfdietrich Schnurre, treibhaus Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, edition text + kritik*, München.
- Helmes, G. (2007). *Wolfdietrich Schnurre: Das Begräbnis*, Reclam Verlag, Stuttgart.
- Heukenkamp U. (Hrsg.). (1996). *Unterm Notdach, Nachkriegsliteratur in Berlin 1945-1949*, Erich Schmdith Verlag, Berlin.
- Kargı, B. (2009). Wolfdietrich Schnurre'nin 'Karşı Çıkmak Gerekiyordu' Kitabını Oluşturan Kısa Hikâyelerin Savaş Sonrası Alman Edebiyatında Rolü, Çankaya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, *Journal of Arts and Sciences* Sayı: 11.
- Kargı, B. (2018). Wolfdietrich Schnurre'nin 'İhanet ve Luise Rinser'in 'Kırmızı Kedi' Kısa Hikâyelerinde Hayvan - İnsan İlişkisi, *International Journal of Languages Education* 1(Volume 6 Issue 3):32-39.

- Kaygın, H. (2019). İkinci Dünya Savaşı Sonucunda Yaygınlaşmasının Önemi Üzerine Somut Şiir, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Atatürk University Journal of Faculty of Letters Sayı / Number 63, Aralık / December, 607-617.
- Kotan, H. (2023). *Muba, Miftah'u'l-Edeb* (İnceleme - *Metin – Dizin*), Fenomen Yayıncılık, Erzurum.
- Özyer, N. (1994). Edebiyat Üzerine, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- Selçuk, İ. (2024). “Wolfdietrich Schnurre’nin Als Vaters Bart Noch Rot War” Adlı Yapıtında İdeal Değerlerle Gerçeklik Çatışması, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erişim Tarihi; 30.09.2024
- Schnurre, W. (1966). *Die Erzählungen*. Olten: Walter.
- Walter, T. (1998). Wolfdietrich Schnurre: “Auf der Flucht”, Wirtschaftspädagogik, Proseminar: Die deutsche Kurzgeschichte.

CİHÂN MELİK HÂTUN'UN DÎVÂN'INDA VEZİN TÜRLERİ



Halime SEZER*

VIII/XIV. yüzyılda Şîrâz'da yaşayan Cihân Melik Hâtun, daha çok gazelleriyle ünlüdür. Cihân Melik Hâtun'un gazelleri daha çok Sa'dî-yi Şîrâzî'nin gazelleri tarzındadır; ancak çağdaşı Hâfız-ı Şîrâzî'den de etkilenmiştir. Dili sade ve akıcıdır. Şiirleri, özellikle gazel ve rubailer tatlı, âşıkâne ve övgü doludur. Şiirlerinde Cihân mahlasını kullanan şairin, kaside, gazel, terci-i bent, kıta ve rubai nazım şekillerinden oluşan bir divanı vardır.

Bu seminerde, Cihân Melik Hâtun'un Dr. Pûrenduht Kâşânîrâd-Dr. Kâmil Ahmed Nejâd tarafından *Dîvân-i Kâmil-i Cihân Melik Hâtun* adıyla neşredilen divanı (Tahran, 1374 hş.) esas alınmıştır. Cihân Melik Hâtun'un hayatı hakkında bilgi verildikten sonra divanındaki mevcut manzumelerin -rubailer dışında- tamamının takti yapılarak bahirleri ve vezinleri bulunmuştur. Bahirler, en çok kullanım oranlarına göre sınıflandırılıp her bahirdeki vezin sayısıyla birlikte verilmiştir.

* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, halime.25.sezer@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-8859-0687
Not: Bu bölüm, 2022 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fars Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda hazırlanıp sunulmuş seminer çalışmasıdır.

Giriş

Cihân Melik Hâtun, VIII/XIV. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış Fars edebiyatının ünlü kadın şairlerindendir. Şiirlerinde “Cihân” mahlasını kullanmıştır. Divanının mukaddimesinde ise kendisini “Cihân binti Mes‘ûd Şah” yani “Mes‘ûd Şah kızı Cihân” olarak tanıtmıştır (Cihân, 1374: 3-6; Safâ, 1371: III/II, 1045). Cihân Melik Hâtun’un doğum tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur; ancak kaynaklarda babasının annesiyle evliliği 725 (1324) yılı veya ondan bir müddet sonra yazıldığı için, 725 (1324) veya daha sonraki bir yılda doğmuş olabilir (Cihân, 1374: 9; Değirmençay, 2020: 112).

Cihân Melik’in babası, Mahmûd Şah İncü’nün büyük oğlu Celâleddin Mes‘ûd Şah’tır. Annesi, Hâce Reşîduddin Fazlullah’ın kızı veya torunu veya hut Gıyâsuddîn Muhammed Vezîr’in kız kardeşi veya kızıdır (Cihân, 1374: 6; Mîrensârî, 1398: XIX, 50). Sa‘îd-i Nefîsî, Cihân Melik’in annesinin adını “Sultan Baht” olarak anar (Nefîsî, 1363: I, 476); ancak Zebihullâh Safâ bu kadını Cihân Melik’in üvey annesi olarak yazar (Safâ, 1371: III/II, 1048-1049).

Cihân Melik Hâtun, iki kez evlenmiştir. İlk eşiyle Kirmân’a gitmiş ve bir müddet orada yaşamıştır. Kirman’da bir çocuğu dünyaya gelmiştir; ancak orada çocuğunu ve eşini kaybetmiş daha sonra Şîrâz’a geri dönmüştür (Neccâriyan, 1391: 446). 743’de (1342) babası öldükten sonra amcası Şah Şeyh Ebû İshak İncü’nün (744-758/1343-1356) himayesinde yaşamaya başlamıştır (Cihân, 1374: 6; Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51).

Amcasının yanında iyi bir eğitim almış, birçok ilimden bilgi sahibi olması yanında edebiyata da aşina olmuştur (Cihân, 1374: 6). Bu dönemde yani 744-748 (1343-1347) yılları arasında amcası Şah Şeyh Ebû İshak’ın nedimi Emînuddîn Cehrumî ile ikinci evliliğini yapmıştır. Bu evlilikten, annesinin adını verdiği “Sultan Baht” adında bir kızı olmuştur (Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51; Neccâriyan, 1391: 446-447).

Hâfız-ı Şîrâzî, Selmân-ı Sâvecî, Ubeyd-i Zâkânî ve Sultan Ahmed Celâyî gibi meşhur şairlerle çağdaş olan Cihân Melik Hâtun, onlarla şiir gecelerine katılmış, Hâfız-ı Şîrâzî’nin rakibi olmuştur (Cihân, 1374: 3; Neccâriyan, 1391: 447). Sa‘îd-i Nefîsî, Cihân Melik’in divanında Hâfız’ın bazı

gazelleriyle vezin, kafiye ve mazmun bakımından aynı gazellere rastladığı için aynı dönemde yaşayan Cihân Melik ve Hâfız'ın birbirleriyle görüşmeleri ve edebiyat ve şiirsel açıdan aralarında bir bağ olduğu kanaatine varmıştır (Neccâriyan, 1391; 447; Mîrensârî, 1398: XIX, 51). Devletşâh Semerkandî ise Cihân Melik'in Ubeyd-i Zâkânî (ö. 772/1370) ile şiirsel münazaralar ve müşaareler yaptıklarını yani karşılıklı olarak birbirlerine şiir söylediklerini nakletmiştir (Semerkandî, 1382: 289; Safâ, 1371: III/II, 1347-1348).

Cihân Melik Hâtun, 758'de (1357) amcası Şah Şeyh Ebû İshak'ın Emir Mübârizüddin tarafından öldürülüp İncu Hânedanı'nın yıkılmasından sonra yalnızlık ve yoksulluğa duçar olmuş, ömrünün geri kalanını geçmiş dönemin özlemi ve kaybettiği çocuğunun üzüntüsüyle harap bir medresede inzivaya çekilerek geçirmiştir (Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51; Neccâriyan, 1391; 447).

Cihân Melik Hâtun'un ölüm tarihi de kesin olarak bilinmemektedir; ancak 784-813'de (1382-1410) hüküm süren Üveys-i İlkânî'nin oğlu Sultan Ahmed Bahâdır İlkânî'yi methettiği ve İncu Hânedanı'nın yıkılmasından (704/1303-758/1357) sonra en az otuz yıl veya daha fazla bir süre yaşadığı göz önünde bulundurulunca, ölüm tarihinin 784 (1382) veya sonraki bir tarih olduğu söylenebilir (Cihân, 1374: 9; Safâ, 1371: III/II, 1051).

Cihân Melik, güçlü ve yetenekli bir şair olmasına rağmen VIII/XIV. yüzyılda Hâfız-ı Şîrâzî'nin şöhreti gölgesinde kalan sayısız büyük şairlerden biri olmuştur (Cihân, 1374: 10; Esedî, 1385: 5).

Cihân Melik Hâtun'dan geriye 4 kâside, 1413 gazel, 1 terci-i bent, 23 farklı manzumeden oluşan 1 mersiye, 12 kıta ve 357 rubaiden oluşan bir divan kalmıştır (Cihân, 1374: 5-557). Divandaki toplam beyit sayısı konusunda kaynaklarda farklı rakamlar zikredilmiştir; Zebîhullâh Safâ 5.500, Sa'îd-i Nefîsî 14.000, Ali Mîrensârî, Muhammed Rıza Neccâriyan ve Zehra Esedî makalelerinde 15.000 beyit olarak belirtmiştir (Safâ, 1371: III/II, 1051; Nefîsî, 1363: I, 476; Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51; Neccâriyan, 1391; 445; Esedî, 1385: 5); ancak elimizdeki divanda 12.346 beyit mevcuttur (Cihân, 1374: 5-557). İki nüshası bulunan "*Dîvân-i Cihân Melik Hâtun*" Paris Milli Kütüphanesi'nde 763 ve 1102 numaralarda muhafaza edilmektedir (Safâ, 1371: III/II, 1051).

Cihân Melik Hâtun'un başlangıçta şiirlerini derleme konusunda tereddüdü vardı; fakat kendinden önce Arap ve Acem'deki büyük kadınların şair olarak adlandırılıp kendilerinden şiir divanı bıraktıklarını öğrenince, onların öncülüğüyle şiirlerini bir araya getirme cesaretinde bulunmuştur (Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51). Divanı, İran edebiyatında başka hiçbir kadın şairin şiiriyle kıyaslanamayacak kadar değerlidir (Cihân, 1374: 3-4). Memduhları, Sultan Mübârazeddin Muhammed, Şah Şucâ, Sultan Ahmed Bahâdîr İlkânî, Celâleddin Mîr Mîran'dır. Bir rivayete göre divanını Sultan Ahmed Bahâdîr İlkânî'ye veya Şah Şucâ'ya hediye etmiştir (Cihân, 1374: 7; Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51).

Cihân Melik'in mahareti daha çok gazeldedir; zira divanının büyük bir kısmı onun gazellerinden oluşmaktadır (Cihân, 1374: 8; Esedî, 1385: 3). Gazellerinin çoğunda kadınca aşk duygularının yanı sıra VIII/XIV. yüzyıldaki bir kadının hayatındaki üzüntü, keder ve özlemi de dile getirmiştir (Safâ, 1371: III/II, 1048; Mîrensârî, 1398: XIX, 50-51). Sa'dî-yi Şîrâzî tarzında şiir söyleyen Cihân Melik, "şeyh" (mürşid) sıfatıyla Sa'dî-yi Şîrâzî'yi anmış ve onun beyitlerinin çoğunu aynen veya kısmen tazmin etmiştir (Mîrensârî, 1398: XIX, 51; Esedî, 1385: 30). Dili sade, akıcı, fasih ve gösterişten uzaktır; fakat nadirde olsa lafzî yanlışlıklar vardır (Cihân, 1374: 8; Safâ, 1371: III/II, 1051; Esedî, 1385: 7). Şiirlerinde terk edilmiş kelimelere pek az rastlanmıştır (Neccâriyan, 1391; 458). Mahlası Cihân ismini şiirlerinin çoğunda güzel ihamlarla ve çok anlamlı bir şekilde kullanmıştır (Cihân, 1374: 6). Zulf (zülûf), serv-i naz (sevgili), şâh (padişah), gedâ (yoksul, dilenci) gibi kelimelerin tekrarı şiirlerinde oldukça fazladır (Neccâriyan, 1391; 451). Şiirlerinde cinâs, teşbîh, kinâye, mecâz, istiâre, tezâd, telmih, irsâl-ı mesel ve îhâm ve benzeri sanatlar çokça görülür (Esedî, 1385: 15; Neccâriyan, 1391; 458).

Bu çalışmada aşağıdaki metot takip edilmiştir:

1. Cihân Melik Hâtun'un Dr. Pûrenduht Kâşânîrâd-Dr. Kâmil Ahmed Nejâd'ın çalışmalarıyla hazırlanıp Dîvân-ı Kâmil-i Cihân Melik Hâtun adıyla 1374 hş.'de Tahran' da neşredilen divanı esas alınmıştır.
2. Divanda mevcut manzumelerin hepsinin takti yapılarak bahri ve vezni bulunmuştur.

3. Bahirler, nicelik yani en çok kullanım esasına göre tertip edilmiş ve her bahirdeki vezinlerin sayısı zikredilerek divanda yer alan (rubailer hariç) manzumelerdeki kullanım yüzdesi çıkarılmıştır.

Kullanım Niceliğine Göre Bahirler ve Vezinleri

Divanda mevcut olup ele alınan manzumeler 4 kaside, 1413 gazel, 1 terci-i bent, 1 mersiye (içindeki rubailer hariç 8 manzume) ve 12 kıtadan oluşmaktadır.

Cihân Melik Hâtun manzumelerini hezec, remel, müctes, muzari, hafif, recez, mütekârib, serî, münserih olmak üzere toplam 9 bahirde söylemiş; buna ilaveten rubai vezni de kullanmıştır. Bunlar:

Hezec Bahri

Cihân Melik Hâtun, en çok bu bahirden yararlanmıştır ve toplam 447 manzumesini bu bahirde söylemiştir. Bunlar divandaki manzumelerin yüzde 31.08'ini oluşturmaktadır. Bahrin 9 vezni kullanılmıştır. Bunlar:

1. Hezec-i müseddes-i mahzûf (156 manzume):
Mefâilün mefâilün feûlün
2. Hezec-i müseddes-i maksûr (100 manzume):
Mefâilün mefâilün mefâil
3. Hezec-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i maksûr (45 manzume):
Mefûlü mefâilü mefâilü mefâil
4. Hezec-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i mahzûf (43 manzume):
Mefûlü mefâilü mefâilü feûlün
5. Hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i maksûr (31 manzume):
Mefûlü mefâilün mefâil
6. Hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i mahzûf (29 manzume):
Mefûlü mefâilün feûlün
7. Hezec-i müsemmen-i sâlim (21 manzume):
Mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün

8. Hezec-i müsemmen-i ahreb (16 manzume):

Mefûlû mefâîlün mefulû mefâîlün

9. Hezec-i müsemmen-i musabbağ (6 manzume):

Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlân

Remel Bahri

Cihân Melik Hâtun'un hezec bahrinden sonra en çok yararlandığı bahirdir. 428 manzumesini bu bahirde söylemiştir. Manzumelerinin yüzde 29.76'sını içeren bu bahrin 9 veznine yer vermiştir.

1. Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maktu (124 manzume):

Fâîlâtün feîlâtün feîlâtün fa'lün

2. Remel-i müsemmen-i mahzûf (64 manzume):

Fâîlâtün fâîlâtün fâîlâtün fâîlün

3. Remel-i müseddes-i mahzûf (62 manzume):

Fâîlâtün fâîlâtün fâîlün

4. Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maktu'-i musabbağ (49 manzume):

Fâîlâtün feîlâtün feîlâtün fa'lât

5. Remel-i müsemmen-i maksûr (48 manzume):

Fâîlâtün fâîlâtün fâîlâtün fâîlât

6. Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maksûr (40 manzume):

Fâîlâtün feîlâtün feîlâtün feîlât

7. Remel-i müseddes-i maksûr (38 manzume):

Fâîlâtün fâîlâtün fâîlât

8. Remel-i müsemmen-i meşkûl (2 manzume):

Feîlâtü fâîlâtün feîlâtü fâîlâtün

9. Remel-i müsemmen-i mahbûn-i musabbağ (1 manzume):

Fâîlâtün feîlâtün feîlâtün feiliyyân

Müctes Bahri

Cihân Melik Hâtun, 214 manzumesi bu bahirde söylemiş ve 6 vezni kullanmıştır. Bu da divandaki manzumelerin yüzde 14.88'ini oluşturmaktadır.

1. Müctes-i müsemmen-i mahbûn-i aslem-i zarb ve arûz (87 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün fa'lün

2. Müctes-i müsemmen-i maktu'-i musabbağ (75 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün fa'lât

3. Müctes-i müsemmen-i mahzûf (24 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

4. Müctes-i müsemmen-i maksûr (22 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün feilât

5. Müctes-i müsemmen-i mahbûn-i arûz ve zarb (4 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün feilâtün

6. Müctes-i müsemmen-i aslem-i arûz-i mahzûf-i zarb (2 manzume):

Mefâilün feilâtün mefâilün fa'lün//Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

Muzari Bahri

207 manzumeyi bu bahirde söylemiştir ve bahrin 3 vezninden yararlanmıştır. Bu da divandaki manzumelerin yüzde 14.39'unu teşkil etmektedir.

1. Muzâri'-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i maksûr (108 manzume)

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilât

2. Muzâri'-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i mahzûf (71 manzume)

Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

3. Muzâri'-i müsemmen-i ahreb (28 manzume) :

Mefûlû fâilâtün mefulü fâilâtün

Hafif Bahri

67 manzumede bu bahirden istifade edilmiştir ve 5 vezni kullanılmıştır. Bu da divanındaki manzumelerin yüzde 4.65'ini oluşturmaktadır.

1. Hafif-i aslem (-i mahbûn-i maktû') (33 manzume):

Fâilâtün mefâilün fa'lün

2. Hafif-i aslem (-i mahbûn-i maktû')-i musabbağ (17 manzume):

Fâilâtün mefâilün fa'lât

3. Hafif-i aslem (-i mahbûn-i maktû')-i arûz ve zarb-i musabbağ (7 manzume):

Fâilâtün mefâilün fa'lât

Feilâtün mefâilün fa'lât

4. Hafif-i mahbûn-i maksûr (6 manzume):

Fâilâtün mefâilün feilât

5. Hafif-i mahbûn-i mahzûf (4 manzume):

Fâilâtün mefâilün feilün

Recez Bahri

31 manzumede bundan yararlanılmıştır. Manzumelerin yüzde 2.15'ini ihtiva eden bu bahrin 3 veznine yer verilmiştir.

1. Recez-i müsemmen-i sâlim (19 manzume):

Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilün

2. Recez-i müsemmen-i matvî-yi mahbûn (10 manzume):

Müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün

3. Recez-i müsemmen-i müzâl (2 manzume)

Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilân

Mütekârib Bahri

24 manzume bu bahrin 4 vezninde söylenmiştir. Divandaki manzumelerin yüzde 1.66'sini teşkil etmektedir.

1. Mütেকârib-i müsemmen-i maksûr (11 manzume):

Feûlün feûlün feûlün feûl

2. Mütেকârib-i müsemmen-i mahzûf (8 manzume):

Feûlün feûlün feûlün fe'al

3. Mütেকârib-i müsemmen-i eslem (4 manzume):

Fa'lün feûlün fa'lün feûlün

4. Mütেকârib-i müsemmen-i sahih-i zarb ve arûz (1 manzume):

Feûlün feûlün feûlün feûlün

Serî Bahri

Cihân Melik Hâtun 10 manzumesini bu bahirde söylemiştir. Manzumelerin yüzde 0.69'unu kapsayan bu bahrin 2 veznine yer vermiştir.

1. Serî-i matvî-yi mevkuf (7 manzume):

Müfteilün müfteilün fâilât

2. Serî-i matvî-yi mekşûf (3 manzume):

Müfteilün müfteilün fâilün

Münserih Bahri

Cihân Melik Hâtun'un en az faydalandığı bahirdir. Sadece 9 manzume de bu bahirden yaralanmıştır. Bu da divandaki manzumelerin yüzde 0.62'sini oluşturmaktadır.

1. Münserih-i müsemmen-i matvî-yi mekşûf (9 manzume)

Müfteilün fâilün müfteilün fâilün

Rubai Vezni

Cihân Melik Hâtun, 1 manzumede rubai vezni kullanmıştır. Bu da divandaki manzumelerin yüzde 0.06'sini oluşturmaktadır.

Mefûlü mefâilün mefâilün fa' Mefûlü mefâilün mefâilü fe'al (1manzume)

Vezin ve Bahirlere Örnekler

Hezec Bahri

1. Hezec-i müseddes-i mahzûf: Mefâîlün mefâîlün feûlün

نگارا رحمتی بر حال ما کن غم هجران ز جان ما جدا کن

Hezec-i müseddes-i maksûr: Mefâîlün mefâîlün mefâîl

منم از درد هجران چون گلی زرد شکفته در فراق با غم و درد

Hezec-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i maksûr: Mefûlû mefâîlû mefâîl-lû mefâîl

ای باد اگر تو در جانان گذری هست بنگر که بر احوال جهانیش نظری هست

Hezec-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i mahzûf: Mefûlû mefâîlû mefâîl-lû feûlün

یارب که تو بگشای در بسته به رویم یارب نظری کن ز سر لطف به سویم

Hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i maksûr: Mefûlû mefâîlün mefâîl

تا مهر رخ تو دل برانگیخت بس چشمه خون ز دیدگان ریخت

Hezec-i müseddes-i ahreb-i makbûz-i mahzûf: Mefûlû mefâîlün feûlün

ای وصل تو اصل زندگانی وی روی تو مایه جوانی

Hezec-i müsemmen-i sâlim: Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlün

به دل گفتم برو شست دو زلفش را پناهی کن گوا نه مردم دیده به راهش عذرخواهی کن

Hezec-i müsemmen-i ahreb: Mefûlû mefâîlün mefûlû mefâîlün

بگشای در رحمت بر روی من مسکین بردار ز لطف خود غم را ز دل غمگین

Hezec-i müsemmen-i musabbağ: Mefâîlün mefâîlün mefâîlün mefâîlân

بتا تا مهر روی تو دلم با مهربانی جست درخت قامتت گویی میان دیده ما رست

Remel Bahri

1. Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maktu: Fâilâtün feilâtün feilâtün fa'lûn

دیده بگشادم و دل در سر زلفت بستم در تو بستم دل و از هر که جهان وارستم

Remel-i müsemmen-i mahzûf: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilûn

جان شیرینم تویی دانی که شیرینست جان گر دهد دستم شبی در پایت افشانم روان

Remel-i müseddes-i mahzûf: Fâilâtün fâilâtün fâilûn

صبر می باید دلا در کارها با تو گفتم این حکایت بارها

Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maktu'-i musabbağ: Fâilâtün feilâtün feilâtün fa'lât

باد بویی ز سوی مصر به کنعان آورد درد یعقوب ستم دیده به درمان آورد

Remel-i müsemmen-i maksûr: Fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilât

خوش نسیمی می وزد در صبح از بوی بهار ساقیا برخیز و زود آن باده گلگون بیار

Remel-i müsemmen-i mahbûn-i maksûr: Fâilâtün feilâtün feilâtün feilât

عاقبت درد من خسته به پایان نرسید سر سرگشته ام از وصل به سامان نرسید

Remel-i müseddes-i maksûr: Fâilâtün fâilâtün fâilât

عشق رویت عقل ما تاراج کرد نیر چشمت قلب ما آماج کرد

Remel-i müsemmen-i meşkûl: Feilâtü fâilâtün feilâtü fâilâtün

تو بگو که چونم از تو دمکی گزیر باشد ز رخی که همچو خورشید و مهی منیر باشد

Remel-i müsemmen-i mahbûn-i musabbağ: Fâilâtün feilâtün feilâtün fe-
iliyyân

هیچکس در نزد آن در که درش باز نکردند و آن کسان کز در انصاف بگردند نه مردند

Müctes Bahri

1. Müctes-i müsemmen-i mahbûn-i aslem-i zarb ve arûz: Mefâilün fe-ilâtün mefâilün fa'lün

کسی که شمع جمال تو در نظر دارد ز آتش دل پروانه کی خبر دارد

Müctes-i müsemmen-i maktu'-i musabbağ: Mefâilün feilâtün mefâilün fa'lât

به درد ما بجز از وصل تو دوا خوش نیست بیا که جانی و جانم ز تن جدا خوش نیست

Müctes-i müsemmen-i mahzûf: Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

تو خود به حال پریشان ما نظر نکنی به کنج کلبه احزان ما گذر نکنی

Müctes-i müsemmen-i maksûr: Mefâilün feilâtün mefâilün feilât

چه چاره چونکه دل از وی به کام دل نرسید زلال لعل لب او به کام دل نچکید

Müctes-i müsemmen-i mahbûn-i arûz ve zarb: Mefâilün fîlâtün mefâilün feilâtün

مرا تحمل هجران آن نگار نباشد چو بلبلم هوس ناله های زار نباشد

Müctes-i müsemmen-i aslem-i arûz-i mahzûf-i zarb: Mefâilün feilâtün mefâilün fa'lün//Mefâilün feilâtün mefâilün feilün

درون دیده نشستی و دل شدت مأوا نظر چرا نکنی دلبر از مهر به ما

Muzâri Bahri

1. Muzâri'-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i maksûr: Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilât

ای دیده گشته در غم هجر تو چون شراب وای دل بر آتش غم عشقت شده کباب

Muzâri'-i müsemmen-i ahreb-i mekfûf-i mahzûf: Mefûlû fâilâtü mefâilü fâilün

آمد دل ضعیف من اندر پناه تو کرد او وطن به سایه زلف سیاه تو

Muzârî‘-i müsemmen-i ahreb: Mefûlû fâilâtün mefûlû fâilâtün

بر نور شمع رویت پروانه حقیرم بر آتش جمالت تا کی چنین بمیرم

Hafif Bahri

1. Hafif-i aslem (-i mahbûn-i maktû): Fâilâtün mefâilün fa‘lün

نکھت عنبرست یا بویش مشک تاتار یا که گیسویش

Hafif-i aslem (-i mahbûn-i maktû) ‘-i musabbağ: Fâilâtün mefâilün fa‘lât

ای خجسته نهاد فزخ رای روز نوروز بر تو میمون باد

Hafif-i aslem(-i mahbûn-i maktû)-i arûz ve zarb-i musabbağ: Fâilâtün mefâilün fa‘lât/Feilâtün mefâilün fa‘lât

از کجا آمد این مبارک باد که جهانی فدای جانش باد

Hafif-i mahbûn-i maksûr: Fâilâtün mefâilün feilât

بی تکلف خوشست بوی بهار ناله بلبلان و بانگ هزار

Hafif-i mahbûn-i mahzûf: Fâilâtün mefâilün feilün

ای سر زلف تو پناه دلم چیست جز عشق تو گناه دلم

Recez Bahri

1. Recez-i müsemmen-i sâlim: Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilün

ای عارض زیبای تو نازک تر از برگ سمن وی قد جان آرای تو رعنا تر از سرو چمن

Recez-i müsemmen-i matvî-yi mahbûn: Müfteilün mefâilün müfteilün mefâilün

وقت رسید کان صنم حاجت ما روا کند با من خسته دل بگو تا به کی این جفا کند

Recez-i müsemmen-i müzâl: Müstefilün müstefilün müstefilün müstefilân

ای دوستان ای دوستان آخر مرا یاری کنید افتادهام در بحر غم یکباره غمخواری کنید

Mütekârib Bahri

1. Mütekârib-i müsemmen-i maksûr: Feûlün feûlün feûlün feûl

نیاری چرا یاد ما ای حبیب نپرسی ز دردم چرا ای طیب

Mütekârib-i müsemmen-i mahzûf: Feûlün feûlün feûlün fe'al

الهی تو بگشا به لطف دری که منت نمی خواهم از دیگری

Mütekârib-i müsemmen-i eslem: Fa'lün feûlün fa'lün feûlün

با درد عشقت درمان نخواهم با سوز زلفت سامان نخواهم

Mütekârib-i müsemmen-i sahih-i zarb ve arûz: Feûlün feûlün feûlün feûlün

دل من به دست آر اگر می توانی که جز لطف تو کس ندارم تو دانی

Serî Bahri

1. Serî-i matvî-yi mevkuf: Müfteilün müfteilün fâilât

کیست که جانش ز غمت خسته نیست کیست که دل را به رخت بسته نیست

Serî-i matvî-yi mekşûf: Müfteilün müfteilün fâilün

دامن وصل ار به کف آید دمی هیچ نخواهم بجز او همدمی

Münserih Bahri

1. Münserih-i müsemmen-i matvî-yi mekşûf: Müfteilün fâilün müfteilün fâilün

درد دلم را ز تو گرچه نهان کردهام شب همه شب بر درت ناله ز جان کردهام

Rubai Vezni

1. Mefûlû mefâilün mefâilün fa‘ Mefûlû mefâilün mefâilü fe‘al

هرچند که بر جوی ندارم قدرت لیکن نخرم همه جهان را به جوی

Bu çalışmada, VIII/XIV. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olan Klasik Fars edebiyatının ünlü kadın şairi Cihân Melik Hâtun’un divanındaki manzumelerin tamamı takti edilmiştir.

1438 manzumeden 447 manzume hezec, 428 manzume remel, 214 manzume müctes, 207 manzume muzarî, 67 manzume hafif, 31 manzume recez, 24 manzume mütekârib, 10 manzume serî, 9 manzume münserih bahrinde; 1 manzume ise rubai vezninde yazılmıştır.

En çok hezec, en az ise münserih bahri kullanılmıştır. Şair, taktillerinde vasl (ulama), imâle (uzatma) ve zihâfa (kısalma) çokça yer vermiştir.

Kaynakça

- Cihân Melik Hâtun, (1374 hş.). *Dîvân-ı Kâmil-i Cihân Melik Hâtun* (haz. Pûrenduht Kâşânîrâd-Kâmil Ahmed Nejâd). Tahrân: Zuvvâr Yayınları.
- Değirmençay, V. (2000). “Senâî’nin Divan’ında Vezin Türleri”. Erzurum: *Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Edebi Bilimler Araştırma Dergisi*, S. 26, s. 251-256.
- (2012). *Farsça Arûz ve Kafiye*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Ofset Tesisleri.
- (2020). “Gam Mehor (Üzülme) Redifli Gazeller”. *Doğu Esintileri*, S. 12, 111-119.
- Esedî, Z. (1385 hş.). “Bânû-yi Gazel-i Fârsî der Asr-i Hâfız”. *Ferbeng*, 1-35.
- Hanlerî, P. N. (1373 hş.). *Vezn-i Şi‘r-i Fârsî*. Tahran.
- Mâhyâr, A. (1378 hş.). *‘Arûz-i Fârsî, Şîve-i Nov Berâyî Âmuş-i ‘Arûz ve Kafiye*. Tahran.
- Mîrensârî, A. (1398 hş.). “Cihan Melik Hâtun”. *Dâiretu’l-meârif-i Bozorg-i İslâmî*, XIX, 50-51. (<https://cgie.org.ir/fa/3358>’den nakil).
- Neccâriyan, M. R. (1391hş.). “*Sebk-i Şi‘r-i Gazelâ-yi Cihân Melik Hâtun*”. *Sebkşinâsi-yi Nazm u Nesr-i Fârsî*, 16, 445-459.
- Nefîsî, S. (1363 hş.). *Târih-i Nazm ve Nesr der İran der Zeban-i Farsi*. Tahran: I/II, İntişârât-ı Furûğî.

- Safâ, Z. (1369 hş.). *Târîh-i Edebiyyât der İran*. Tahran: III/II, İntişârât-ı Firdovs.
- Semerkindî, D. (1382 hş.). *Tezķiretü's- Şu'arâ*. Tahran: İntişârât-ı Esâtîr.
- Şemîsâ, S. (1370 hş.). *Ferheng-i 'Arûż*. Tahran.
- (1373 hş.). *Âşinâyî Bâ 'Arûż ve Kâfîye*. Tahran.
- Tûsî, H. N. (1369 hş.). *Mi'yâru'l eş'âr*. (tsh. Celîl-i Teclîl). Tahran.
- Vatvât, R. (1339 hş.). *Dîvân-ı Reşîduddîn Vatvât bâ Kitâbu Hadâiki's sibr fî Dekâiki's-şî'r* (nşr. Sa'îd-i Nefîsî). Tahran.

HÂCÛ-Yİ KİRMÂNÎ'NİN GAZELLERİNDE GEÇEN AŞK KAHRAMANLARI



Büşra Nur KICIOĞLU*

Sekizinci asır önemli şairlerinden Kemâlüddîn Ebü'l-Atâ Mahmûd Kemâlüddîn Ebü'l-Atâ Mahmûd b. Alî b. Mahmûd Mürşidî-yi Kirmânî 689-1290 yılında Kirmân'da doğmuştur. Şiirlerinde Hâcu mahlasını kullanan şair (Tokmak, 1996: s.520), Nahlbend-i şuarâ ve Hallâku'l-meânî gibi lakaplarla da anılmıştır (Safâ, 1366 hş: s.888). Çok iyi bir eğitim aldığı kaleme aldığı eserlerinden anlaşılan Hâcu, astronomiye özel ilgi göstermiştir (Tokmak, 1996: s.520).

Hâcu, tahsilini tamamladıktan sonra Kirman'dan ayrılarak seyahat etmeye başlamış (Semerkandî, 1382: s.249); kısa bir süre Şirâz'da bulunmuş; oradan ayrılarak Kâzerûn'da Şeyh Emînüddin Muhammed-i Kâzerûnî'ye; sonraları Simnân'a giderek Alâüddeve-i Simnânî'ye tabii olmuştur (Kirmânî, 1374 hş: s.6-7). 718- 737 (1318-1336) yılları arasında Huzistan, Azerbaycan, Mısır ve Filistin gibi birçok yere yolculuk yapan Hâcû, 738/739 (1337/1338) yılında Kirmân'a geri dönerek ömrünün son senelerini Kirmân ve Şirâz'da geçirmiş ve Şirâz'da ölmüştür. Hâcu'nun eserlerinde muhtelif tarzlar görülmektedir. Bir kısmı Hâkânî'nin tarzına da benzetilmektedir. Bir kısmı Sebk-i Horâsânî tarzında olsa da genel itibariyle Sebk-i Irâkî

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü, (busranur.ozcan98@icloud .com), ORCID ID: 0009-0003-0012-5209.

baskındır. Gazelde Sâdi'nin (Kirmânî, 1374 hş: s.11-12); mesnevi'de Firdevsî ve özellikle Nizâmî'nin etkisi görülmektedir (Tokmak, 1996: s.521).

9000 beyitlik bir Divân'ı vardır. Divân'da gazeller ilk bölümünde Seferiyyât ve Hazeriyyât; ikinci bölümde ise Şevkiyyât ismiyle ayrılmıştır. (Kirmânî, 1374 hş: s.16). 732 (1331/1332) yılında yazmış olduğu *Hümâ vii Hümâyûn* adlı eseri 4407 beyitten oluşan âşıkane bir mesnevidir. 742 (1342) yılında yazdığı *Gül ü Nevruz* adlı âşıkane mesnevisi Nizâmî'nin *Husrev ü Şîrin* mesnevisine naziredir. Hâcû'nun tasavvufî ve ahlâkî içerikli *Kemâlnâme* ve *Gevhernâme* adlı mesnevilerine ek olarak Firdevsî'nin *Şahnâme*'sinden etkilenerek hamasî ve âşıkane tarzda yazdığı *Sâmnâme* ve Emir Mübârizüddin'in adına derlenen bir güzideyi içeren *Mefâtihu'l-kulûb* adlarında iki tane daha manzum eseri bulunmaktadır (Tokmak, 1996: s.521).

Çalışmada Hâcû'nun *Divân*'ında yer alan gazellerde bahsi geçen aşk hikâyelerinin kahramanları incelenmiştir. Beyitlerde bahsi geçen aşk kahramanları tespit edilmiş; daha sonra tasnif edilerek haklarında gerekli bilgiler verilmiştir. İlgili beyitler Farsçadan Türkçeye çevrilmiş ve daha önce Hâcû'ya dair yapılan şiir incelemesi (Yaylalı, 2026: s. 247-273) referans alınarak incelenmiştir.

Süleyman ve Belkis: Süleyman, Davut peygamberin oğlu (Köksal, 1989: s.591) ve İsrailoğlularının büyük peygamber ve hükümdarlarından (Yıldırım, 2008, s.645). Belkis ise güneşe tapan Saba kavminin melikesidir (Pala, 2002: s.411). Süleyman'ın sonu gelmeyen çölleri ve suları bulabilen sadık kuşu Hüdühüd aracılığıyla onun büyük, bilge ve merhametli bir hükümdar olduğunu öğrenen Saba melikesi Belkis'i kendi sarayına davet eden bir mektup yazmıştır (Yâhakkî, 1386 hş: s.358). Belkis'in bütün sorularının yanıtını verdiği için Belkis, Süleyman'ın dinine girerek onunla evlenmiştir (Pala, 2002: s.441). Süleyman yüzük, karınca, taht ve Belkis ile çok anılmıştır (Yalçıntaş, 2017: s.107).

Hâcû gazellerinde üç yerde Süleyman ve Belkis'a atıfta bulunmuştur. Örnek:

رام را گر برگ گل باشد نیند ویس ر ور سلیمان ملک خواهد ننگرد بلقیس را

Eğer gül yaprağı Ramin'in olursa Veys'i göremez ve eğer Süleyman taht isterse Belkis'i göremez (Kirmânî, 1375 hş: s.23)

Veys ve Râmîn: Veys ve Râmîn, Eşkâniler devrine ait aşk hikâyesinin kahramanlarıdır (Yâhakkî, 1386 hş: s. 856). Hikâyede geçtiği üzere Merv hükümdarı Şah Mubed, Şehru isimli bir kadınla doğacak çocuğu eğer kız olursa Mubed’e eş olarak vereceğine dair sözleşmiştir. Veys ismini verdikleri kız çocuğu dünyaya gelince onu sütanneye vermişlerdir. Sütannenin bakımını üstlendiği diğer çocuk ise Ramin’dir (Yıldırım, 2008: s.797-798). Veys büyüdükten sonra annesi bu evlilikten vazgeçer. Bunun üzerine Mubet savaş ilan eder. Bu savaşta Raâmîn’in babası ölür. Bu esnada Veys ve Râmîn birbirlerine âşık olurlar. Şehru, Mubed’in Veys’le evlenmesine razı olmak zorunda kalır. Sütanneleri sayesinde Veys ve Râmîn’in görüşürler ve birlikte kaçarlar. Mubed, Veys’i hapse attırır. İki âşık, Mu’bed öldükten sonra birbirlerine kavuşurlar (Pala, 2002: s.474-475).

Hâcû, iki yerde Veys ve Râmîn’in isimlerine değinmek suretiyle telmihte bulunmuştur. Örnek:

هودج ويس بمترلگه رامين بردن پایه ساطنت شاه بدریان دادند

Veys’in tahtırevanını Ramin’in evine götürdüler, şahın saltanatını kapıcıya verdiler
(Kirmânî, 1374 hş: s.102).

Da’d ve Rebâb: Da’d ve Rebâb, Arap aşk hikâye kahramanlarıdır (Dih-hudâ, 1346 hş: s. 30). Her ikisi de kadın olmakla birlikte Fars edebiyatında Da’d’ın âşık, Rebâb’ın ise maşuk olarak düşünülmüştür (Yâhakkî, 1386 hş: s.358).

Hâcû bir yerde (Kirmânî, 1374 hş: s.247) Da’d ve Rebâb aşk hikâyesine her ikisinin ismini zikrederek telmihte bulunmuştur:

دعد را پرده زر خسار رباب افکندند ذره را رفعت خورشیدی در خشان دادند

Rebâb’ın yüziinden perdeyi Dâ’d’a attılar, zerreye parlak güneşin makamını verdiler
(Kirmânî, 1374 hş: s.247).

Yusuf ve Züleyhâ: Yusuf, Hz. Ya’kub’un on iki oğlunun en küçüğüdür (Onay, 2000: s.391). Üvey kardeşleri, babalarının Yusuf’a çok ilgi gösterdiğini düşündükleri için onu kıskanarak gezinti bahanesiyle bir kuyuya

atmışlardır. Çaresiz kör kuyuda bekleyen Yusuf oradan geçen bir kervan tarafından kuyudan kurtarılmıştır (Pala, 2002: s.484). Olağanüstü bir güzelliğe sahip olan Yusuf'a Mısır azizinin eşi Züleyhâ âşık olmuş; Ancak Yusuf bu yasak aşka asla karşılık vermemiştir (Yıldırım, 2008: s. 815). Bunun üzerine Züleyha, Yusuf'un kendisine saldırdığını söyleyerek onu hapse attırmıştır. Yedi yıl kadar zindanda kalan Yusuf, Mısır azizinin rüyasını Allah'ın verdiği ilim ile yorumlaması üzerine hapisten kurtulmuş ve maliye danışmanı olmuştur (Şemîsâ, 1386 hş: s. 809). Kıtlık yılları gelip çatmış. Kıtlık sebebiyle Ken'ân'dan Mısır'a gelen kardeşleriyle bu vesile ile bir araya gelmiş ve Yusuf'un hasretiyle ağlamaktan gözleri kör olan ve birçok sıkıntı çeken babasına gömleğini göndererek gözlerinin açılmasını sağlamıştır. Tüm bu sıkıntılardan sonra Yusuf, kardeşleri ve hasretini çektiği babasıyla kavuşmuştur (Yâhakkî, 1386 hş: s.917) . Fars edebiyatında Yusuf kıssası bilhassa Züleyha ile aralarında yaşayanlardan dolayı oldukça detaylı ele alınmıştır.

Hâcû, dört yerde Yusuf ve Züleyha isimlerine değinmek suretiyle telmihte bulunmuştur. Örnek:

کوکب حسن چو گشت از رخ یوسف طالع تاب در سینه پر مهر زلیخا افتاد

Yusuf'un yüzünden güzellik yıldızı doğunca, Züleyha'nın sergi dolu göğsüne ateş düştü (Kirmânî, 1374 hş: s.135).

Hüsrev, Ferhâd ve Şirin: Aşk kahramanlarından Şirin, Ferhâd ve Hüsrev'in Fars edebiyatında da önemli bir yeri vardır. İran hükümdarlarından Hüsrev, maharetli bir ressam olan nedimi Şâpûr'dan Ermen melikesi Mihîn Bânû'nun güzeller güzeli yeğeni hakkında duydukları ile Şîrin'e âşık olmuş ve Şîrin'i istemiş. Hüsrev'in rakibi olan Ferhad'da Şirin'e âşık olmuştur (Pala, 2002: s.220-221). Hüsrev Ferhâd'ı Şirin'den uzaklaştırmak için onu Bisutun dağına deldirmekle görevlendirmiştir. Bundan dolayı Ferhâd'ın diğer bir adı da dağ delici olan Kuhken olarak bilinmektedir (Onay, 2000: s. 160). Ferhâd dağı delmiş, ancak Hüsrev'in dadısının kendisini kandırması sonucu Şirin'in öldüğünü zannederek üzüntüden ölmüş. Bu sırada Şirin de Hüsrev'in resmini görüp ona âşık olmuş (Yıldırım, 2008: s.341). Birçok sıkıntıdan sonra Hüsrev ve Şirin birbirlerine kavuşmuşlar. Fakat bu mutlulukları uzun sürmemiş.

Hüsrev'in oğlu Şirin'e göz koyduğu için kendi babasını öldürmüş ve Şirin'e onunla evlenmesi için bir mektup göndermiş. Bu haber üzerine Şirin Hüsrev'in tabutu başında kendini öldürmüştür (Şemîsâ, 1386 hş: s. 278).

Hâcû yirmi yedi yerde Hüsrev, Şîrîn ve Ferhâd aşk hikâyesinin üç kahramanının isimlerine değinmek suretiyle telmih-te bulunmuştur. Birkaç örnek:

خبر برید به خسرو که در ره شیرین غبار هستی فرهاد کوهکن بنشست

Hüsrev'e haber götürünüz, Şirin'in yolunda kühken (dağ delen) Ferhad'ın varlığının tozu oturdu! (Kirmânî, 1374 hş: s.89)

شرح سنگین دلی و قصه شیرین باید که به کوه آید و بر سنگ نویست فرهاد

Kalbinin üzüntüsünü ve Şirin'in hikâyesini açıklamak için dağa gelmek ve taşın üzerine Ferhâd yazmak gerek! (Kirmânî, 1374 hş: s.138)

پیش خسرو سخن شکر شیرین گفتند بزیلخا خبر از یوسف کنعان دادند

Hüsrev'in yanında Şirin'in tath sözünü söylediler, Züleyhâ'ya ise Ken'ân'lı Yusuf tan haber verdiler (Kirmânî, 1374 hş: s.1499).

Mâhmud ve Ayâz: Gazneli bir kumandanın oğlu ve Gazneliler Devleti'nin büyük Hükümdarı olan Mahmud, kısa sürede devlet sınırlarını genişleterek Sultan unvanını alan ilk padişah'tır (Onay, 2000: s.254). Ayaz, yiğitliği, bilgeliği ve nezaketiyle tanınan Sultan Mahmud'un Türk kölelerinden biri ve padişahın en kıymetlisiymiş (Şemîsâ, 1389 hş: s.605). Sultan'ın ona karşı sevgisi o kadar büyükmüş ki ölene kadar onu yanından ayırmamış (Yıldırım, 2008: s.544). Mahmud'un ölümünden sonra Ayaz, Nişabur'a giderek orada Gazneli Mesud'un hizmetine girmiş (Yâhakkî, 1386 hş: s.753)

Hâcû yedi yerde Mahmut ve Ayaz isimlerine değinmek suretiyle telmih-te bulunmuştur. Örnek:

پیش رامین هیچ گل ممکن نباشد غیر ویس پیش سلطان هیچ کس محمود نبود جز ایاز

Ramin'in yanında Veys'ten başkası gül değildi, Sultanın huzurunda Ayaz'dan başka hiç kimse Mahmud olamaz (Kirmânî, 1374 hş: s.279).

Leyla ve Mecnun: Birbirlerine son derece tutkun olan iki âşıktan biri Leyla, Ka, boğulları kabilesinden Mehdi bin Sa'd'ın kızıymış. Kays-i Amiri diye de bilinen Mecnun onunla aynı kabiledenmiş (Yıldırım, 2008: s.535). Kays ile Leyla henüz çocukken birbirini seven iki âşıkmiş. İkisinin birbirine olan aşkının dedikodusu her yere yayılınca Leyla'nın annesi onu çadıra kapatmış. Bunun üzerine Leylasını göremeyen Kays, üzüntüden aklını yitirmiş ve çöllere düşmüş. Bir süre sonra da Mecnûn lakabıyla anılan biri haline gelmiş (Pala, 2002: s. 288). Issız çöllerde dolaşan Mecnun bu yaşama ayak uyduramamış ve vahşi bir hayvan saldırısı sonucunda Leyla'ya kavuşamadan ölmüş. Mecnun'a her zaman sadık kalan ve kocası İbn-i Selam'a teslim olmayan Leyla, aşk acısı içinde ölmüş (Şemîsâ, 1389 hş: s. 573).

Hâcu yirmi dokuz yerde Leyla ve Mecnun aşk kahramanlarının isimlerine değinmek suretiyle telmihte bulunmuştur. Birkaç örnek:

مقیم ار بنگری در عالم جان میان لیلی و مجنون وصال است

Rub âleminde ikamet edene bakarsan, Leyla ve Mecnun arasındaki kavuşmadır
(Kirmânî, 1374 hş: s.92)

هر که مجنون نیست از احوال لیلی غافل است و آنکه مجنون را به چشم عقل بیند عاقل است

Mecnun olmayan herkes Leyla'nın durumundan habersizdir, Mecnun'a akıl gözüyle bakan akıllıdır (Kirmânî, 1374 hş: s.98)

عاقل آن است که منکر نشود مجنون ر کانکه نظاره لیلی نکند مجنون است

Mecnun'u inkâr etmeyen akıllıdır, çünkü Leyla'ya bakmayan mecnundur
(Kirmânî, 1374 hş: s.102).

در سلسله زلف سراسیمه لیلی حال دل مجنون پراکنده ما چیست؟

Leyla'nın dağınık zülfünün zincirinde, bizim toplanmış Mecnun'umuzun yüreğinin hali nedir? (Kirmânî, 1374 hş: s.138).

به تاب طره لیلی و شورش مجنون به شور شکر شیرین و تلخی فرهاد

Mecnun'un perişanlığına ve Leyla'nın saçının kıvrımına, Şirin'in tatlı coşkısına ve Ferhad'ın acısına! (Kirmânî,1374 hş: s.171)

Sonuç

Söz konusu çalışmada Hâcu'nun *Divan*'ında geçen aşk kahramanlarından Leyla ve Mecnûn'a otuz beş, Hüsrev, Ferhad ve Şirin'e otuz iki, Dâ'd ve Rebâb'a bir, Süleyman ve Belkıs'a üç, Yusuf ve Züleyha dört, Mahmud ve Ayaz yedi, Veys ve Ramin'e iki yerde yer verilmiştir. Hacu, özellikle Leyla ve Mecnun ve Ferhad, Hüsrev ve Şirin'e çok geniş yer vermiştir. Bu aşk kahramanlarının öne çıkan özelliklerine değinilerek incelenmiştir.

Kaynaklar

- Devletşâh-i Semerkandî. (1382 hş). *Tezkiretu's-suarâ*, Tahran.
- Dihhudâ. (1346 hş). *Lugatnâme XXIII*. Tahran.
- Kirmânî, H. (1374 hş). *Dîvân-ı Kâmil-i Hâcû-yi Kirmânî* (tsh. Sa'îd-i Kânî'i), Tahran.
- Köksal, M. A. (2013). *Peygamberler Tarihi I-II*, Ankara.
- Onay, A.T. (2000). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul.
- Safâ, Z.(1366 hş). *Târîh-i Edebiyyât der Îrân*. Tahran.
- Şemîsâ, S. (1386 hş). *Ferheng-i Telmihât I-II*. Tahran.
- Tokmak, A. N. (1996). Hâcû-yi Kirmânî, *DİA*. İstanbul. XIV,
- Yâhakkî, M. C. (1386 hş.). *Ferheng-i Esâtîr ve Dâstânvârehâ der Edebiyyât-i Fârsî*. Tahran.
- Yalçıntaş, E. (2017). "Hâcû-yi Kirmânî'nin Bir Gazelinin Telmih Sanatı Açısından İncelenmesi". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Erzurum. (58), 105-113.
- Yaylalı, Y. (2016). Hâcû-yi Kirmânî'nin Rubailerinde Şahsiyetler. *Şarkîyat Mecmuası*. İstanbul. (8), 247-273.
- Yıldırım, N. (2008). *Fars Mitolojisi Sözlüğü*. İstanbul.

CELÂL ÂL-İ AHMED'İN ZEN-İ ZİYÂDÎ ADLI HİKÂYE KİTABINDA TOPLUMSAL ELEŞTİRİ*



Esra Yalçıntaş*

Giriş

Eleştiri; bir insanı, bir eseri veya bir konuyu doğru ve yanlış yönlerini irdelleyerek göstermek amacıyla inceleme ve irdelenen şeyin olumlu ve olumsuz yanlarının ortaya çıkarılmasıdır. Dolayısıyla ele alınan konunun olumsuz tarafları irdelenirken aslında nasıl olması gerektiği açıklanır. Eleştiri türlerinden olan toplumsal eleştiri de topluma ve toplumdaki insanlara yönelik yapılır ve toplum hayatını, insan ve toplum ilişkisini, siyasi, kültürel ve ekonomik değişimlerini ele alır (Vural, 2017: 1). Eleştirinin toplum hayatına girişi ise sosyolojik yani toplum bilimsel eleştiri sayesinde olmuştur. Bu eleştiri edebiyatın hayatı temsil ve taklit ettiği ilkesinden hareketle edebiyatın toplumda doğup var olduğunu, toplumu ifade ettiğini belirtir. Sosyolojik eleştiriye göre dil, edebiyatın ifade aracıdır. Dili de toplum yaratmıştır. Bu bağlamda eserin yazarı da toplumun bir bireyi olduğundan yazarı, eseri ve okuru toplumsal şartlar belirlemektedir.

* Esra Yalçıntaş, Celâl Âl-i Ahmed'in Hayatı, Edebi Kişiliği Ve Zen-i Ziyâdî Adlı Hikâye Kitabının İncelenmesi adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

* Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı ABD Doktora Öğrencisi. yalcntsesra@gmail.com, ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7981-8811>.

Yazarın toplumdaki yeri de okur tarafından verilir. Toplumun bir bireyi olan okurun ve yazarın sosyolojik bakımdan bir anlamı mevcuttur. Yazar eserini oluştururken kullandığı semboller, sanatları ve konuları toplumun geleneğinden yani ortak mirasından almaktadır. Bu da edebiyat ve sosyolojinin ilişkili olduğunu gösterir (Filizok, vd., 2013: 87).

Disiplinler arası ilişkiler göz önüne alındığında bilim dallarının birbiriyle bağlantılı olduğu anlaşılmaktadır. “Edebiyat ile sosyoloji arasındaki ilişki, öncelikle edebiyatın sosyoloji araştırmalarına katkısı, sosyolojinin edebiyata kaynaklık etmesi gibi somut göstergelerle kendini gösterir. Ayrıca yöntem, etkileşim ve ölçütler açısından da birbiriyle paralel diyalog vardır. Edebiyatın, uygarlık tarihi içindeki duruşu ve diğer bilim dallarıyla olan ilişkisi, edebiyat ürünlerinin aydınlatma kapsamını da genişletmiştir. Nitekim edebiyat çatısı altında yer alan ürünler, toplumların inanç, yaşayış tarzı ile duygu ve düşüncelerini açığa çıkarır. Bunun dışında, insanlar arasındaki sosyal ilişki, din, mitolojik değerler, davranış biçimleri ve her türlü tabiat olayı da edebiyata yansarak yer bulur” (Çelik, 2013: 62).

Edebiyat sahası da edebi metinler sayesinde toplumsal konuların sıkça ele alındığı disiplinlerin başında gelmektedir. Yaşamın her alanı, doğadaki tüm varlıklar, tarihi, kültürel ve toplumsal olaylar yani insanla ilgili her şey edebiyatın konusu dâhilindedir. Edebiyatın yaşamla iç içe olması da onun bazen toplumsal sorunları yansıtmaya, ifade etmeye bunu yaparken de toplumsal değişime yön verme gibi hususlarda kullanılmasını sağlamıştır. Edebi eserler dili, konusu, şahısları, mekânı ve toplumun yazarın zihninde oluşturduğu zeminle toplumsal bir yansıma olarak okuyucunun dikkatine sunulur (Çelik, 2013: 62). Bir milletin ne olduğunu anlamak için o milletin edebi eserlerine bakılır. Çünkü edebi eserler bir nevi o milletin bilgi ve hafıza deposu görevindedirler (Türkeli Sanlı, 2011: 152). Henry James’e göre yazar, sosyal yaşamı analiz ederek yaşamın özünün özelliklerini belirler (Kırtıl, 2012: 294). Ama Benk’e göre bir yazarın yazdığı edebi eseri inceleyerek toplumu nesnel olarak anlamak pek de mümkün değildir. Bir sosyolog olarak bakılmaya çalışılsa veya toplumla etkileşim içinde olsa da edebi eserden çıkarılan mana, onu yazarın penceresinden görülenle sınırlı kalacaktır (Öztürk ve Arıkan, 2016: 281). Edebi eserlerde toplumsal verilerden

yararlanır. Ancak bu yazarın yararlandığı ölçüde gerçekleşir. Çünkü yazar bir bilim insanı olmayabilir ve olaylara toplum bilimciler gibi bakamayabilir. Modern İran edebiyatının önemli yazarlarından Celâl Âl-i Ahmed de hayatının bir döneminde öğretmenlik yapmış olmasından dolayı mesleğinden edindiği tecrübeleri sayesinde makale ve öykülerinde İran'daki eğitim sisteminin eksik ve göze batan yanlarını eleştirmiştir (Örs, 2001: 47). Her ne kadar Farsça eski metinler ve Fransız yazarların etkisinde kalmış olsa da onun eserlerinin arka planında yatan en önemli unsur aslında onun kişisel özellikleridir. Onun araştırmacı, eleştirici, sabırsız ve çalışkan tavrı onu çağdaş İran öykücülerinde fark yaratmasına neden olmuştur (Örs, 2001: 47, 50). Âl-i Ahmed bu özelliklerini yazılarına yansıtarak aslında kendi düşüncelerini ortaya koymuştur (Şeyh Rızâyî, 1375hş: 200).

Söz konusu çalışmada Celâl Âl-i Ahmed'in *Zen-i Ziyâdî* adlı eserinde yer alan hikâyelerinde işlediği ve vurguladığı toplumdaki çarpıklık ve eksikliklere yönelik eleştirel tutumlar tespit edilerek dikkatlere sunulmuştur. Celâl Âl-i Ahmed'in eserinde yer verdiği eleştiriler şu şekildedir:

1. Toplumsal Yapıya Yönelik Eleştiriler

1.1. Kişiler Arası İlişki Bağlamında

1.1.1. Kadın-Erkek İlişkisi

Celâl Âl-i Ahmed, *Zen-i Ziyâdî* adlı hikâye seçkisinde kadın-erkek ilişkisinde gözlemlediği yozlaşmayı ifade etmiştir. Hikâyelerinde bunu karı-koca ilişkisinde ihanet (kuma getirme), karı-koca arasında görülen uyumsuzluk, karı-koca ilişkisine müdahale eden akrabalar şeklindeki temalarla ele almıştır.

Zen-i Ziyâdî'nin ilk hikâyesi olan "*Semenu Pişirenler*" adlı hikâyede yazar karı-koca ilişkisindeki bozukluğu kocasının üstüne kuma getirdiği Meryem Hanım üzerinden aktarmıştır. Her ne kadar bu durumdan son derece rahatsız olsa da ev hanımı olan Meryem Hanım ona dayatılan bu hayata adeta mahkûm edilmiştir. Üstelik üzerine gelen kuma da hamiledir. Yazar Meryem Hanım'ın içinde bulunduğu durumun çaresizliğini, kızgınlığını ve ataerkil toplumun bir yansıması olan kuma getirme durumuna tepkisini aşağıdaki alıntıda yer alan şu sözlerle ifade etmektedir:

“Bir yandan da kocasının üstüne getirdiği kumanın doğum yapmasına az bir zaman kaldığı düşüncesi aklının bir köşesini kurcalamaktadır. Bu düşünce aklına her geldiğinde Meryem Hanım kocasına olan kızgınlığını dile getirmekte ve beddualar etmektedir:

“– Ey kör olası Abbas! Eğer seni ele geçirirsem, güneşin közündü seni kebab yaparım! Acaba ben ne günah işledim? Allah’ım sana sığınmışım!” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 18).

Kadınların ekonomik bağımsızlıklarının olmadığından kendi maddi ihtiyaçlarını karşılayamamaları göz önüne alındığında erkek egemenliğine karşı koymaları kolay bir durum değildir (Geçit, 2013: 119). Ekonomik özgürlüğe sahip olmayan kadınlar erkeğin onlara karşı yaptığı her türlü dayatmaya katlanmak zorundadır. Meryem Hanım da kocasına maddi açıdan bağımlı bir kadın olması sebebiyle onu terk edemez. Çektiği sıkıntılara göğüs gererek evliliğini sürdürmek mecburiyetinde olduğunu ifade etmiştir:

“– İyi. İyi. Sen de başıma kakma! Bir ben bilirim bir de Allah bilir. İhtiyacımı görene kadar elimi yakasından çekmeyeceğim” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 26).

Zen-i Ziyâdî’nin ikinci hikâyesi “Nüzhetüddeve Hanım” adlı hikâyenin başkahramanı olan Nüzhetüddeve Hanım da genç yaşta yaptığı evlilikten artık mutlu değildir. Evliliğinin başlarında kocasına âşık bir kadinken daha sonrasında kocasının Mazenderan’a vali olmasıyla birlikte kendisine olan ilgisinin azalması sebebiyle kocasından boşanır. Ama evlilik düşüncesinden vazgeçmeyerek ideal eşi bulmak için çabalamaya devam eder:

“İdeal koca genç ve zengin olmalı, ciddi, çirkin ve yüzüsü olmamalı, devlet işlerinde de çalışmamalı ve en önemlisi eve geldiği zaman karısına ilgi göstermeliydi ve bu durumdan hoşnut olmalıydı. Kendisi ideal koca bulana kadar gün geçtikçe daha genç kalmaya çalışıyordu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 42).

Önceki evliliğinde bulamadığı mutluluğu aramaya devam eden Nüzhetüddeve Hanım, ikinci ideal eşine üst rütbeli subaylar kulübünde rastlar. Fakat ideal eşinin “Tabran da iki tane daha karısı olduğu haberi” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 43) gelince bu evlilikte uzun sürmez. Ama Nüzhetüddeve Hanım ideal eşini aramaya devam eder. Üçüncü ideal eşiyse katıldığı davetlerin birinde tanışır:

“Geniş omuzlu, burma bıyıklı, kalın sesli, boyu kısa biraz köylü görünümlü nezaketten haberi olmayan biriydi ama gençti ve milletvekiliydi, bir aşiret önünde hıçaya girmişti ve şengindi. Nüzhetüddeve Hanımın bu kocası gerçekten idealdi” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 46).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Nüzhetüddeve Hanım her evliliğinden sonra ideal eş adaylarında aramış olduğu ölçütlerini arttırmıştır. Ölçütlerine zenginlik ve liderlik vasfına sahip olma gibi özellikler de eklemiştir. Ama bu evliliği de istediği gibi gitmez ve eşinden boşanır. Çünkü eşi, ablası diye tanıştırdığı kadınla evlidir. Ve Nüzhetüddeve Hanım’ın çeyizinde getirdiği eşyaların bir hırsızlık olayında diğer eşinin evinde yakalanmasıyla dolandırıcılığı da ortaya çıkmıştır:

“Aşiret reisinin evine giderler ve hanımın tüm eşyalarını kurtarırlar” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 54).

Yazar bu hikâyede kadın-erkek ilişkisindeki yanlış tutumları kadının maddiyat ve dış görünüşe olan takıntısı, erkeklerin ise ilgisizliği, çok eşlilik ve sahtekârlık gibi kabul edilemeyecek davranış biçimleriyle ele almıştır.

Hikâye kitabının son hikâyesi olan *“Fazlalık Kadın”* da yine bir kadının ekonomik bağımsızlığının olmayışı ve okuma-yazma bilmemesinden ötürü evlenmeden önce ailesinin erkeklerine evlendikten sonra ise eşine olan mecburiyetini eleştirmiştir. Çünkü okuma-yazma bilmemesi, para kazana-bileceği bir mesleğinin olmaması onu ekonomik olarak bir erkeğe muhtaç hale getirmiştir:

“Hepsi kendi suçumdur. Otuz dört sene babamın evinde oturdum sadece mutfak ve hamamın yolunu öğrendim. Niye bu otuz dört senede hiçbir sanat öğrenmedim? Niye okuma-yazma öğrenmedim? Amcakızı Betül Hanım gibi taksitle bir tane dikiş makinası alıp terziilik yapmak için biraz para biriktirebilirdim” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 164).

1.1.2. Kadın-Çocuk İlişkisi

Yazar *“Nüzhetüddeve Hanım”* hikâyesinde, bir kadının evliliğinin sıradanlığından kurtulma düşüncesiyle anne oluşuna değinmiştir. İlk eşinin evde

dahi resmi davranışlar sergilemesinden sıkılan Nüzhetüddeve Hanım bu sıkıntıdan kurtulabilmek için çareyi çocuk doğurmakta görmüştür. Üç kız ve bir erkek annesi olan Nüzhetüddeve Hanım bir müddet hayatını onlara adamıştır. Ama ilk evliliği son bulduğunda babasının ısrarına rağmen fedakâr ve çocuklarına düşkün bir annenin sergilemesi gereken tutumun aksine çocuklarının velayetinin babalarında bırakmıştır:

“Doğrusu babası da bu asabi damattan hiç memnun değildi. Her ne kadar çocukları kocasından alması için ısrar etse de Nüzhetüddeve Hanım kabul etmedi” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 41-42).

“Fazlalık Kadın” hikâyesinde de çocuk yine kadını içinde bulunduğu zor durumdan kurtarma ümidinin beslendiği bir figür olarak karşımıza çıkar. Fatıma’nın eşi kendisinden babasının evine dönmesini istemektedir. Ancak Fatıma çevresindeki insanların boşanmaya karşı olumsuz düşüncelerinden dolayı boşanıp baba evine dönmektense onu istemeyen bir adamdan çocuk yapmaya ve onun ailesine katlanmaya razı olmuştur:

“Bir sene beklemesine ve bu bir sene içinde annesinin ve kardeşinin hizmetçiliğini yapmaya razıydım. Ama o yapmadı. İnsanların oturup da filan kişi kırk gün olmandan tekrar babasının evine dönmüş diyeceklerini biliyordum. Bir sene evinde kalsaydım yine de iyiydi. Kalbimin onun için attığını sanmayın! Yemin ederim ki değil o ağzıyla, çenesiyle ve topal ayağıyla. Ama sonuçta ona bir tane enik yapmam mümkündü. Bir seneye kadar da Allah büyüktü. Artık babamın evine dönmeyeyim diye bunların beşine razıydım” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 158-159).

2. Toplumdaki Davranış Bozuklukları

2.1. Dedikodu Yapan Kimseler

“Dedikodu”, Türk Dil Kurumuna göre “Başkalarını çekiştirmek ve kınamak üzere yapılan konuşma” şeklinde tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr/>). İlk bakışta çoğunlukla olumsuz bir anlam çağrıştıran dedikodunun aslında iki yönü vardır. Birincisi olumsuz ikincisi de nötr bir ifadedir. Kişi birini çekiştirmek veya kötülemek için kullanırsa olumsuz, eğlenmek ve vakit geçirmek için kullanırsa nötr tarafını kullanmış olur (Alıcı, 2021; s.6). Yazar aşağıdaki alıntıda “*Semenu Pışirenler*” adlı hikâyenin

başkahramanı Meryem Hanım'ın amcakızıyla yapmış olduğu olumsuz dedikoduya dikkat çekmiştir. Meryem Hanım ve Gülbuta gibi toplumun yönlendirdiği kadınlar bir araya geldiklerinde beğenmedikleri diğer insanlara karşı düşüncelerini eleştirel söylemlerle ifade etmişlerdir:

“- *Bu kör kadının bulacağı damat kendisine layıktır. Kız kardeşimin aklına nereden girdi böyle...*” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 32).

2.2. Zayıf Karakterli Kimseler

Yazar “*Yetenekli Fotoğrafçı*” adlı hikâyesinde başkahraman Âcîl Furûş ile zayıf karakterli bir kimsenin özelliğini anlatmak istemiştir. Zayıf kelimesinin mecaz anlamlarından biri “İradesi gereği kadar güçlü olmayan” anlamına gelmektedir (<https://sozluk.gov.tr/>). Bu bağlamda Âcîl Furûş karakteri otuzlu yaşlarda kelliğini saklayacak kadar dış görünüşüne takıntılı zayıf bir karakter portresi çizmektedir. Dış görünüşüne olan güvensizliği sebebiyle kıyafetlerine özen göstermesi onun ruhsal bazı sıkıntıları olduğunu düşündürmektedir:

“*Şapkasını kulaklarının üstüne kadar aşağı çekmiş, otuz yaşlarında bir adam stüdyo kapısından içeri girdi ve günlük şivesiyle sıcak bir merhaba dedi. Yüzü parlıyordu ve berberden yeni çıkmış hissi veriyordu. Yakası açıldı ve takım elbisesini sanki terzi askısından yeni indirmişti. Yüzünün iki tarafındaki seyrek saçları yukarı çıkıkça daha da seyrekleşiyordu ve şapkanın altına geldiğinde saçtan eser kalmıyordu*” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 83).

Yazar “*Veremli*” adlı bir başka hikâyesinde de verem hastalığına yakalanmış bir adamın doktora gitmek istememesini aynı zamanda sağlığına da dikkat etmeyişi anlatmaktadır. Veremli adam sigara içmeye devam etmekte ve hastalığı hakkında etrafındaki insanları telaşlandırmaktadır. İnsanların ilgi odağı olmak için hastalığını kullanarak kendini acındırmaktan keyif almaktadır. Bu durum veremli adamın aslında ilgi çekmek için zayıf karakterli bir insan olduğunun göstergesidir:

“*Sınıfta, evde, sokakta, pazarda nefessiz kalıncaya kadar öksürüyordum. Göğsümün kötü olduğuna dair hikâyeler anlatıyordum. Öksürük durduğu zaman hemen sigara yakıyordum. Hatta sınıfta bile içiyordum. Herkese kendimi acındırıyordum,*

belki de onları sinirlendiriyordum. Karım oturup kalktığı her yerde ağlamıştı. Akciğerlerimin röntgenini, göğsümün ortasındaki karartıyı anlatıp herkesi ağlatıyor ve bir çare arıyordu. Bunları duyduğum zaman yaramaz bir çocuk gibi mutlu oluyordum” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 148).

2.3. Merhametsiz Kimseler

“*Fazlılık Kadın*” hikâyesinde yer alan Fatıma’nın eşi olarak okurun karşısına çıkan adam dış görünüş olarak çirkin ama kendine aşırı derecede güvenen bir kişidir. Karakteristik özellik bakımından Fatıma’ya karşı saygısız, alaycı bir tavırla yaklaşması okuyucunun ona karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olmasını sağlamaktadır:

“Kabrolası odadan çıktı ve dedi: “Hanımefendi eğer utanıyorsanız ben geleyim yanınıza” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 156).

“Geldi ve kapıyı açıp elimi tuttu ve yavaşça içeriye çekti” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 156-157).

Ayrıca Fatıma’yı babasının evine getirerek sanki bir eşya gibi onu oraya bırakmak istemesi bir kadını düşünmeden yarı yolda bırakacak kadar merhametsiz bir adam olduğunu da göstermektedir:

“Bu da Fatıma Hanımınız. Geri getirdim. Dönmesine izin vermeyin” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 166).

Fatıma’nın eşiyle birlikte yaşadığı ev kayınvalidesine aittir. Bu sebeple kayınvalidesi ve görünmesiyle beraber yaşamaktadırlar. Fatıma sanki kendisine büyük bir nimet lütfediliyormuşçasına onların her isteğine boyun eğmiştir. Hikâyedeki bu iki kadın da bir kadına kötülük eden merhametsiz hemcinslere birer örnektir:

“Artık boğazımdan yemek geçmiyordu. Allah’ım ne kadar aptaldım! Bu kadar belayı başıma açıyorlardı ama sesim çıkmıyordu! Neden düşünmedim? Neden kocamı annesi ve kardeşinden ayırmaya mecbur bırakmadım? Razıydım abırda yaşamaya ama yalnız olsaydım. Canım çıksın! Öylece elimi elimin üstüne koydum ve sırtıma ne koydularsa taşıdım” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 164).

3. Halka Yönelik Eleştiriler

3.1. Halkın Kadına Bakışı

Tarihe bakıldığında çeşitli toplumlarda kadının farklı konumlarda yer aldığı, anaerkil aile yapısında kutsallaştırılırken ataerkil toplum yapısında çoğu zaman erkeğe oranla geri planda kaldığı ve bazı toplumlarda neredeyse hiçbir hak ve özgürlüğe sahip olmadığı söylenebilir (Aydın; 2001: 83). Yazar İran toplumunun kadına bakışını eleştirerek kendi hakkını savunamayan Meryem Hanım karakteri üzerinden açığa çıkarmıştır. Çeyizindeki leğeni kaybeden Meryem Hanım leğenin bir başkası tarafından geri getirildiğini anladığında kendi hakkını savunamamıştır. Bu savunma işini eşine bırakarak aslında kendi başına karar verme yetkisi olmadığını göstermiştir:

“Evet, bu o. Çeyizimi bir bir hatırlıyorum. Allah sizi kabretsın hangi it oğlu it bunu getirdi?” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 25).

“Deyyus baban gelince söylerim, su satıcısının kendisiyle meseleyi çözer” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 26) diye söylenerek meseleyi çözme işini eşine bırakmıştır. Bu durum hikâyede kadınların tek başına karar verme yetkisi olmadığına ve baskı altında olduğuna işaret etmektedir. Toplum, kadınları önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde konumuna uygun davranmaya yönelik biçimde eğitmiştir (Wollstonecraft, 2012: 86). Kadının aile içinde ya da toplumdaki görevleri bellidir. Bir kadının kendini savunma ya da herhangi bir olaya müdahale hakkı yoktur. Meryem Hanım’ın kaybolan leğeni hakkında suçuyla konuşamaması karar verme yetkisinin olmadığını düşündürmektedir.

Âl-i Ahmed, kendi döneminin sosyal konularıyla yakından ilgilenerek toplumdaki kadınları; genellikle ev hanımı, saf, tecrübesiz ve itaatkâr olarak tasvir etmiştir (Ensârî, 1394 hş: 286).

“Semenu Pişirenler” adlı hikâyede toplumun kadınlarının kısıtlandığı gösteren bir başka olay ise Meryem Hanım’ın kızı Fatıma’nın aynaya bakmasına izin verilmemesidir. Aşağıdaki alıntıda Fâtıma’nın o dönemin geleneklerine ve kısıtlamalarına boğun eğmiş olmasına rağmen kendine özgü çözüm yolları bulmasıyla yüzünü görmek için suya bakması anlatılmaktadır:

“Kaç defa bu leğenle yere düştüğü, onu ne kadar çnlattığını ve onunla su içtiği zaman dişlerine deyip bazı duyduğunu, ergenlik çağında aynaya bakmaya izin vermedikleri için kaç defa bunun içindeki suda yüzüne bakarak ellerini saçlarına soktuğunu hatırladı” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 25).

Yazar, İran toplumunda gözlemlediği kadın sorunları arasında Nüzhetüddeve Hanım gibi bir kadın karakter üzerinden boşanmanın kolay kabul görülmemesini ve batı hayranlığını eleştirmiştir. Çünkü geçmişten bu yana toplumların çoğunda kadın erkeğe bağımlı bir birey olarak görülmüştür. İnsanlık tarihine bakıldığında da değişik tarihsel ve kültürel şartlardaki konumlarına göre kadının ikinci plana atılması söz konusudur (Durhan, 2015: 136). Ancak Nüzhetüddeve Hanım ikinci plana atılmayı kabul etmemiş ve kendi hayatını yaşamayı tercih etmiştir:

“Doğrusu babası da bu asabi damattan hiç memnun değildi. Her ne kadar çocukları kocasından alması için ısrar etse de Nüzhetüddeve Hanım kabul etmedi” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 41-42). Alıntidan anlaşılacağı üzere Nüzhetüddeve Hanım bir annenin sergilemesi gereken fedakâr ve çocuklarına düşkün genel davranışın aksine çocuklarının velayetini kocasına vererek hayatına devam etmiştir.

Ayrıca Nüzhetüddeve Hanım dış görünüşüne son derecede takıntılı bir kadın olarak vücudunun beğenmediği yerlerini gizleyerek kusursuz bir görüntü elde etmek için bakımlı ve bu bakıma çok fazla para harcayabilen bir kadın imajı sergilemektedir:

“Kendisi ideal koca bulana kadar gün geçtikçe daha genç kalmaya çalışıyordu. Her ay bir korse değiştiriyordu, İsviçre mağazalarından kendi ölçülerine uygun farklı farklı sutyenler ve saç uzmanı kuaför Elizabeth Arden’in tüm ürünlerini sipariş ediyordu. Her gün her saat telefonda idi son modaları öğreniyor, yüzünün, başının, tırnağının ve dudağının eski renkleri yeni moda renklerle değiştiriyordu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 42).

Güzelyüz’ün tespitine göre yazar, Nüzhetüddeve Hanım karakteriyle batı hayranı kadın tipini tasvir etmektedir (Güzelyüz, 2016: 17). Vücudundaki ufak kusurlara dahi tahammülü olmayan Nüzhetüddeve Hanım’ın Avrupa ürünlerini kullanması ve onlar için umarsızca para harcaması bu özentiliğin bir kanıtıdır. Yazarın Nüzhetüddeve Hanım’ın bu özentiliğini en ince detayına kadar anlatması da aslında batıya özentiliğe yapmış olduğu bir eleştiridir.

Bir diğer hikâye olan “*Hodâdâdhân*”’da da silik bir karakter olarak olay örgüsünde yer alan kadın Hodâdâdhân’ın eşidir. Bu kadın tipi eşinin tüm ihtiyaçlarını kendine vazife edinmişçesine karşılayarak tüm sorumluluğu üstlenmiştir:

“Sabahları onu karısı uyandırıyor, yüzünü yıkaması için su döküyordu, tıraş malzemelerini topluyordu ve onun kahvaltısını getiriyordu. Gecenin son saatlerinde Erkan gazetesinde yazdığı makaleyi ona okuyordu ve onun yanlışlarını düzeltiyordu. Sonra kıyafetlerini getiriyordu, kravatını bağlıyordu, kravatının rengine kadar kendisi seçiyordu. Hiç şaşırmanın Hodadadban’ın kıyafetlerinin kumaşını bile karısı seçerek, terziye verip alıyordu. Çünkü kocasının bu işlere yetişemeyeceğini biliyordu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 101).

Eşinin partideki görevinden dolayı onun yaşantısını kolaylaştırmak adına hem eş hem de tabiri caizce bir hizmetlinin yapması gereken tüm iş sorumluluklarını üstlenerek fedakâr, kendinden ödün veren bir kadın olarak okuyucunun karşısına çıkmıştır.

“*Fazlalık Kadın*” hikâyesinin başkahramanı Fatıma da otuz dört yaşında karşısına ilk çıkan erkekle kendini evlenmek zorunda hisseden ve bu evlilikte hiç mutlu olmayan bir kadındır. Geçirmiş olduğu çiçek hastalığı sebebiyle yüzünde lekeler ve saçlarının peruk olması onun kendini eksik hissetmesine ve karşısına çıkan ilk erkekle evlenmesine neden olmuştur:

“Çirkinliğimin yasını tutmuştum. Kocaya gitmemenin yasını tutmuştum. Bütün kadınlar güneş gibi miydiler? Peruk takan bu kadar insanın ne sorunu vardı ki? Oysa benim sadece çiçek hastalığım vardı” (Âl-i Ahmed, 1392 hş:165).

Evliliğinin hüsrarla bitmesinin ardından babasının evine geri getirilen Fatıma ruhundaki derin yaralarla artık bitmek bilmeyen bir kedere de hapşolmuştur:

“Düşünün ki gözüümü bir an kırptım mı? Asla. Sabaha kadar yatağımda döndüm ve düşündüm. Sanki her zamanki yatağım değildi. Hayır! Sanki kabir gibiydi. Canım burnumda idi. Sabaha kadar can çekiştim ve hep düşündüm. Bin bir kötü düşünce aklımdan geçti. Binlerce kötü düşünce” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 153).

Kırk gün süren evliliğinin ardından babasının evine geri gelen Fatıma için artık hayat daha da zor bir hale gelmiştir. Çünkü doğup büyüdüğü ev onun için yabancılaşmış ve kendisini bu evde fazlalık olarak düşünmektedir:

“Yatak yıllardır uyuduğum aynı yataktı. Ev her gün mutfağında yemek yaptığım her bahar bahçesine lale diktığım aynı evdi. Havuzun kenarında o kadar bulaşık yıkamıştım ki su yolu ne zaman tıkanacak ve musluğu sağ taraftan çevirirsem suyun ziyan olacağını biliyordum. Hiçbir şey değişmemişti. Ama ben boğuluyordum. Sanki benim için her şey değişmişti. Bu iki günde boğazımdan bir bardak su bile geçmemişti” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 153-154).

Güzelyüz’e göre yazarın eserlerindeki kadınlar kendilerini toplum tarafından aşağılanmış olarak görmektedirler. Bu nedenle de karşılaştıkları zorluklara itiraz etme hakları yoktur (Güzelyüz, 2016: 14). Yer verilen alıntı tam olarak bu durumun bir ispatıdır:

“Artık boğazımdan yemek geçmiyordu. Allah’ım ne kadar aptaldım! Bu kadar belayı başıma açıyorlardı ama sesim çıkmıyordu! Neden düşünmedim? Neden kocamı annesi ve kardeşinden ayırmaya mecbur bırakmadım? Razıydım ahırda yaşamaya ama yalnız olsaydım. Canım çıksın! Öylece elimi elimin üstüne koydum ve sırtıma ne koydularsa taşıdım” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 164).

3.2. Halkın Erkeğe Bakışı

“*Semenu Pişirenler*” hikâyesinde karşımıza çıkan ataerkil toplumun geleneksel bir erkeği olan Hacı Abbas Geli Ağa, Meryem hanımın eşidir. Meryem Hanım’dan çocukları olmasına rağmen ikinci bir eşi daha vardır. Bu durum Meryem Hanım’ın her ne kadar hoşuna gitmese de katlanmak zorundadır. Hacı Abbas Geli Ağa’nın maddi açıdan iyi bir konumda olması ona ikinci bir eş almasına olanak sağlamıştır. Yazar bu karakterle toplumda iyi bir konumda olan erkek için çok eşliliğin normal olduğunu vurgulamıştır (Kemalî ve Şehvelî, 1384 hş: 58).

Bir diğer erkek karakter Nüzhetüddeve Hanım’ın ilk eşi Mirzâ Mensur Han’dır. Güvenilir bir adam olmasından ötürü Mazenderan’a vali olarak atanmıştır. Ancak görevine bağlılığı ve işinin sorumluluklarından dolayına karısına yeterince ilgi göstermemiş ve evliliğin bitmesine neden olmuştur:

“Kocası Mirza Mensur Han’ın kapıdan içeri girdiğinde karısını öpmeye bile isteği yoktu ve gurbet ellerde aşk işleri yürümüyordu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 40).

Nüzhetüddeve Hanım’ın ikinci eşinin kendisinden başka iki karısı daha vardır. Evlenirken bu durumu gizlemiş ve gerçeklerin ortaya çıkması halinde Nüzhetüddeve Hanım’dan ayrılmak zorunda kalmıştır.

“Bu esnada gizli bir kaynaktan babasının kulağına, Nüzhetüddeve Hanım’ın ideal kocasının Tabran da iki tane daha karısı olduğu haberi geldi. İşin gerçeği şuydu; Nüzhetüddeve Hanım’ın yokluğunda dedikoducu akrabaları o iki kadını batta evliliklerinin hangi nikâh dairelerinde yapıldığını bulup, gelin ve damat balayından döndükten sonra her şeyi açığa çıkardılar” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 43). “[...] Doğrusu bu defa da Nüzhetüddeve Hanım’ı sessiz sedasız ayırdılar” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 44).

Nüzhetüddeve Hanım’ın üçüncü eşi de sürgünden yeni gelmiş göçebe aşiret reislerinden biridir. Onun da Nüzhetüddeve Hanım’dan başka bir eşinin daha olduğu öğrenilince boşanmak zorunda kalmıştır:

“Ve mavi gözülü, sarı saçlı, çok iyi ve kibar olan evin hanımının aşiret reisinin karısı olduğunu öğrenir” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 54).

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere Nüzhetüddeve Hanım ilk eşi haricinde diğer eşlerinden çok eşlilik mağduru olduğu için ayrılmıştır.

Fatıma’nın eşi ise dış görüntüsü bakımından çirkin bir adam olmasına rağmen kendine güvenen ve bir kadını düşünmeden yarı yolda bırakan bencil bir erkektir. Bu bölümde ele alınan erkekler eşine karşı ilgisiz, çok eşliliği savunan, bencil ve merhametsiz olmaları bakımından olumsuz imaj sergileyen tipler olarak görülmektedir.

3.3. Halkın Batıl İnançlara Bakışı

Yazar, halkın batıl inançlara karşı bakışını irdelerken büyü konusuna değinmiştir. “Büyü, “tabiatüstü gizli güçlerle ilişki kurularak yahut kendilerinde gizli güçler bulunduğu inanılan bazı tabii nesneler kullanılarak zararlı, faydalı veya koruma gayeli bazı sonuçlar elde etmek için yapılan işler” şeklinde tarif edilebilir. Kutsalla ilişkisi bulunmaması ve ahlâkî amaç taşımaması büyü’nün en temel özellikleridir; başlıca gayesi ise daima çıkar

sağlamaktır” (Tanyu, 1992: 501). Meryem Hanım da kendi çıkarı doğrultusunda üstüne gelen kumadan kurtulmak için büyü yapmıştır. Fakat yaptığı işten bir o kadar da tedirgin olmuştur. Büyü dönemin önemli toplumsal olaylarından biri olarak ele alınmıştır. Yazar büyüyu hikâyede kullanarak bilinçli bir gönderme yapmıştır. Aşağıdaki alıntıda dönemin kadınlarının kendilerine rakip olarak gördükleri kumalarına karşı büyüyu yaygın bir şekilde kullandıkları ifade edilmektedir:

“Sonunda bu düşmanlığı ortadan kaldırmak için semenunun pişmesine yakın kendim götürdüm, mesela bugün davet edeyim diye evine gittim. Bugünlerin son ayları olduğunu biliyordum. On ya da on iki gün. Tam hatırlamıyorum. Benim artık kafam yerinde değil. Birbirimizin elini yüzünü öptük sanki barıştık gibi. Fâtıma-i Zebra’ya yemin olsun tam olarak sanki yılanın dudağını öpüyorduk. Fâtıma de benimleydi. [...] Fakat amcaızı ne duruma düştiğümü bilmiyorsun. Tuvaletin içinde o kadar bekledim ki Fâtıma peşime geldi. Sanmış ki yine kalbim durmuş. Yüzümde renk kalmamıştı. Bu lanet olası kalp az kaldı duruyordu. Kahpe it oğlu it de bana çok acıydı. [...] Kimse anlamadı. Fakat neden bu kadar tedirgin olduğumu bilmiyorum?” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 30).

Yazar, cahil kadınların yaptıkları büyülerin ve hurafelerin büyük sıkıntılara sebep olduğunu anlatmaktadır. Cahillik toplumun en önemli sorunlarından biridir. Büyüler, hurafeler, cahilce düşünceler cahil kadınlar arasında yaygın olan en önemli konulardandır. (Kemalî ve Şehvelî, 1384 hş: 58). Geri plana atılan ve eşlerine bağımlı kadınlar bencil ve kurnazdırlar (Durhan, 2015: 141). Dolayısıyla bu kadınlar yaptığı yanlışların toplum ahlakına aykırılığını ve sonuçlarını düşünmeden hareket ederler. Meryem Hanım da yaptığı büyüün işe yaradığını fark ettikten sonra kumasının çocuğunun öldüğünü görmesi üzerine korkuyla bayılması ilk başta büyü meselesinin korkunçluğunun bilincinde olmadığını ve nihayetinde pişman olduğunu göstermektedir:

“Meryem hanımın dona kalmıştı. Kalbi hızla çarpıyordu ve elini uzatıp leğenin kapağını kaldırmaya cesareti yoktu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 34).

“Elini uzattı ve leğenin kapağını kaldırdı ve birden Meryem Hanım çılgın attı ve düştü. Mutfak yeniden kalabalıklaştı. Meryem hanımın kızları aceleyle vardılar ve

Akide teyzeye yardım ederek annelerini çeke çeke dışarı götürdüler” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 34).

3.4. Halkın Geleneklere Bakışı

Her toplumun kendi kültürüne has halk tarafından benimsenen gelenekleri ya da âdetleri mevcuttur. İran toplumunda Nevruz sofralarında “heft sin” yani yedi tane “s” harfı ile başlayan yiyecek; sib: elma, somag: somak, sebzi: yeşil sebze, sirke, sincid: iğde, semenu: buğdayın ezilerek suyundan yapılan tatlı, sir: sarımsak gibi gıdalar yer alır (Bal, 1998: 120). Semenu geleneği de genellikle “Heft sîn” sofrasına koyulan bir çeşit tatlıdır (Muîn, 1375 hş: 1922). Bu tatlı bazen de Meryem Hanım’ın yaptığı gibi Hz. Fâtıma’nın doğum günü sebebiyle hayır olarak yapılan bir âdettir. İran’da Hz. Fatıma’nın doğum günü olan “Velâdet-i Hazret-i Zehra (s.a.)”, “Rûz-ı Zen (Kadınlar Günü)” olarak kutlanmaktadır. Şah rejimi döneminde hanedandan Feride Kutbî’nin doğum günü olarak 25 Azer (16 Aralık) tarihinde kutlanırken devrimden sonra Hz. Fatıma’nın doğum gününe çevrilmiştir (Demir, 2017: 178). Çeşitli şekillerde kutlanan bu özel güne “*Semenu Pişirenler*” adlı hikâyede yer verilmesi de halkın geleneklerine bağlılığını ve birbirleriyle yardımlaşarak âdetlerini bu tarz günlerde gerçekleştirdiğini göstermektedir:

“Bütün maballe, Fâtıma günü olduğu için Hacı Abbas’ın evinde bir adak için semenu pişirdiklerini düşünüyordu. Bu semenu da Hacı’nın karısının özel adığıydı” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 17).

“Meryem Hanım, bu yıl Peygamber sülâlesine adak olarak, önceki yıllara göre bir batman daha fazla buğday yeşertmişti. Bacısının da adak ettiği bademi, fıstığı ve fındığı getirdi” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 22).

3.5. Halkın Evliliğe Bakışı

Evlilik erkekle kadının, aile kurmak için yasaya uygun olarak birleşmesidir (TDK, 2011: 837). Kişinin yaşamında önemli bir geçiş dönemi olan evlilik toplumun gelenek ve göreneklerine göre gerçekleşmektedir. Bazı toplumlarda evlilik çağına gelmiş bir kızın uygun bir eş bulamaması çevresi tarafından bir eksiklik olarak görülmektedir. Meryem Hanım’ın kızı

Fatıma'nın evlilik yaşına gelmesine rağmen uygun bir eş adayının olmaması etrafındaki kimselerin onun geleceği hakkında endişeye kapılmasına ve ümitsizliğe düşmesine neden olmuştur:

Zübeyde Bibi'nin Meryem Hanım'a "Meryem Hanım evlilik çağındaki kızın için bir şey düşündün mü".

"- Bibi ne düşünüyüm ki? Bahtını beklemektedir. Biz ne yaptık ki? O kadar baba evinde oturduk bir deyyus gelip elimizi tuttu ve götürdü. Yine bizim sütümüzü rahmet olsun kızımızın üç dört sınıf ders okumasına izin verdik. Anneciğim babamızı hakkımızda kusur yaptı. Allah bütün ölmüşleri de buranın sahibi için bağışlasın".

"- Ey anneciğim. Dua et ki alını açık olsun. Okumuşlarda bugünlerde kocasız kalıyorlar. Uysal bir genç bulunduğu anda amacım, yeni çıkmış bahaneler ile kızın bahtını engellemeyesin" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 32).

Kızların evlendirilmesinin onları okutmaktan daha önemli olduğunu düşünen insanların varlığı hem eğitim seviyesinin eksikliğini hem de evlenmenin bir kadının varoluş nedeni gibi algılandığını göstermektedir.

"Fazlalık Kadın" hikâyesindeki otuz dört yaşında olan Fatıma için ise evlilik toplum baskısından kurtulmak için gerçekleşmesini mecbur hissettiği bir olaydır:

"Çirkinliğimin yasını tutmuştum. Kocaya gitmemenin yasını tutmuştum" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 165).

Onun tek arzusu kendi evinin hanımı olmaktır. Ama kısa süren evliliğinde kayınvalidesi ve görümcesi buna imkân sağlamamıştır:

"Kendi evimin hanımı olmayı istiyordum. Evin hanımı! Ama onun annesi ve kardeşi evin hanımydılar" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 159).

"Allâh'tan korkmaz adam, her şeyimden haberdârdı. Kaç yaşında olduğumu biliyordu. Bir defasında da başımı, yüzümü görmüştü. Babam ona, "bir kere görmek belâldir" demişti. Saçlarımızdan da haberi vardı. Oysa kendisi neydi ki? Hırsız, sakallı, demir çerçeveli şişe dibi gözlüklü ve o büyük burnu... Allâh'ım! Onu sen affetsen de ben affetmeyeceğim. Sonuçta ben ona gel beni al diye, yalvarmadım ki! Her şeyi kendisi biliyordu. Neden böyle bir belayı başıma açtı? Neden böyle bir rezâleti başıma getirdi?

Allâh'ım! Onu affetme" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 155).

Yazar, Fatıma karakteriyle aslında görücü usulüyle yapılan yanlış bir evliliğin sonuçlarının da kötü olacağını, evliliğin sadece dış görünüşe bağlı olmaması gerektiğini, iki kişi arasındaki anlaşmaya bağlı saygı ve sevgi birlik-teliği olması gerektiğini vurgulamaktadır.

3.6. Halk Tıbbıyla İlgili Eleştiri

Halk tıbbıyla ilgili olarak karşımıza çıkan ilk inanç "*Semenu Pişirenler*" hikâyesindeki Gülbuta karakterinin, çocuğu olmayan Akide teyze için söylediği bilimsel olmayan tarifidir. Hamile kalmak için uygulanan bu yöntem halk arasında kullanılan tıbbi inanç ve adetlerden biridir (Hânîbîk, 1391 hş: 37).

Gülbuta büyü işleri, hurafeler ve kocakarı ilaçlarıyla yakından ilgilenen bir kişidir. Akide teyzeyi de bu yöntemleri denemesi için ikna etmiştir:

“– *Canım kızım! Sana yüz defa dedim bu doktorları bırak! Gel yanıma sonbabama kadar seni hamile bırakayım!*

– *Amca kız! Ben kaçmadım. Sonbabara kadar hamile bırakırım dedin ama öyle olmadı. Ölü yıkanan yerde ölüünün üstünden atla dedin atladım ve etimin yarısı eridi. Allâh bir daha göstermesin şimdi hatırladığımda vücudum tir tir titriyor. Kocana ilaç içir dedin, içirdim. Günde kırk tane civcivlenmiş yumurta bulmak kolay mı sanıyorsun? Hem de tam bir hafta. Bakkal çakkalı bırak bütün pazardaki restoranların müşterileri bile beni tanıdı. Görüyorsun ki hiçbir şeyden geri durmamışım. Ama ne yapayım ki kismet değilmiş. Kaderimde milletin çift çift çocuklarını görüp, iç çekmek de varmış. Kocam da yakamı bırakmıyor, şimdi de kafasına bu doktorların verdiği ilacın faydası yoktur, diye takmış. Beni alıp Avrupa'ya götürmek istiyor.*

– *Vah! Vah! Başı açık kâfirlerin içinde! Bir de vücudunu ve tenini bu Allâh tanımayan gâvurların eline vermen kalmıştı. Bunlar ne halt ediyorlar sanıyorsun? İşin yöntemi bendedir. Kedi ve köpeğin spermini alıp, adamların karısının karnına koyuyorlar.*

–*Şimdi amca kız, ne onun parası var ne de benim babamdan kalma param var. Masrafı çoktur, bu beyhûde bir çabadır*" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 29).

Akide teyze, Gülbuta'nın akıl dışı tüm tariflerini denemesine rağmen hamile kalamamıştır. Kocasının çocuk tedavisi için Avrupa'ya götürmek istemesine verdiği tepki ise Gülbuta'nın son derece bağnaz düşünceli bir kadının olduğunu göstermektedir. Yazar, Gülbuta karakteriyle cahil bir kadın tiplemesine vurgu yapmıştır (Motlag ve Bâkirî, 1391 hş: 56).

"*Veremli*" hikâyesinde halk tıbbıyla alakalı birkaç inanç tespit edilmiştir. İlki başkahraman veremli adamın doktora gitmek istememesi üzerine ciğerini temizlemek adına yaptığı buhar banyosu ve ayva tohumu peltesi yemesidir. Veremli adam bu yöntemlerle kendince rahatladığını düşünmektedir:

"Tam bir hafta, doktorun yazdığı kâğıdı cebimde sakladım. Karımın, doktora gittin mi? diye, her soruşunda ya muayenehanesini bulamadım, ya gittim yoktu ya da farklı yalanlar söylüyordum. Sigarayı arttırdım. Öksürüklerim şiddetli ve hırıltıydı. Geceleri buhar ve ayva tohumunun peltesi ciğerlerimi rahatlatıyordu ve uyuyordum" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 148).

Aynı hikâyenin ikinci inancı da büyüklerin tavsiyesi üzerine yüksel ihtimalle ciğerini yoracağı düşüncesinden kaynaklı cinsel ilişkiye girmemesi hususundaki görüştür. Bir diğeri de günde iki tane yemesi için babasının onun için yirmi tane ferik göndermesidir:

"Teyzeler ve yaşlılar, geleneksel ilaçlar öneriyorlardı. Ve ilişkiye girmememi söylüyorlardı. Bu konuyu söylemekten utandıkları için söylerken can çekiyorlardı. Babam yirmi tane ferik almıştı ve günde iki tane yiyeyim diye göndermişti" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 149).

Yazar bu tavsiyelere inanmadığını veremli adamın ferikleri yemeyerek sadece besleyerek mutlu olduğunu anlatarak belli etmiştir:

"Her şeyden daha çok kiralık evimizin bahçesini dolduran, her yere girip çıkan ferik sürüsüyle ilgileniyordum. Hatta birisi tuvaletin içine düşüp boğulduğu için üzülürük. Ama ferikler çok fazlaydılar. Onların mutluluğu, yaşam sevinçleri bana her şeyi unutturmuştu. Sadece birinin ölümünü değil, kendi öksürüklerimi de unuttum" (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 149).

"*Sigorta Poliçesi*" hikâyesindeki kahramanlardan biri olan resim öğretmeni ise doktorlara olan inancını kaybetmesinden ötürü modern tıbbın aksisi-

ne halk tıbbının kendisine daha iyi geldiğini düşünmektedir:

“Artık doktorlara ve onların işlerini yapma tarzına güvenini kaybetmişti. Şimdi umutsuzluğa kapılmıştı. Umutsuzluğu da, doktorların insanların derilerine çare bulamamalarındandı. Tıpta ve hekimlikte faydalı olan şeyin tartışmasız, müshil ve dağ muşmulası olduğu sonucuna varmıştı. Tıpkı yaşlı teyzelerin yazdığı ev reçeteleri gibi. Hünneb, menekşe, baldırıkara otu, çördük yaprağı...” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 74)

4. Kamu Yönetimine Yönelik Eleştiriler

4.1. Sağlıkla İlgili Aksaklıklar

“Sigorta Poliçesi” hikâyesinde bu konu, doktorların meslekleriyle ilgili hâl ve tavırları, hastalarıyla olan ilişkileri, sağlık kurumlarının işleyişi çerçevesinde ele alınmıştır. Aslında hikâyenin adı öğretmenlerin sağlık takibinin yapıldığı sigorta poliçesinden gelmektedir. Ancak matematik öğretmenin vefat etmesiyle sonuçlanan hikâyede sağlıkla ilgili aksaklıkların bazıları irdelemiştir. Yazarın acı mizahi dili sayesinde sigorta poliçesinin öğretmenlerin sağlık sorunlarını çözmesi beklenirken matematik öğretmenin vefat hastalığı sebebiyle ölmesiyle sonlanmıştır (Şâdmuhammedî, 1390 hş: 180). Nitekim mizah aracılığıyla bir yazar, kötülüğü, doğru bulmadığı davranışları, bireyleri doğrudan hedef almaksızın mizahi bir dille eleştirebilmektedirler (Yaylalı, 2024: 65).

Hikâyedeki kahramanlardan biri olan resim öğretmeni ruhsal sıkıntılardan dolayı doktora gitmiştir. Ancak karşısındaki doktorun ilgisiz tavrı onu rahatsız etmiştir. Yazar doktoru postane memuruna benzetirken aslında bir doktorun sıradan bir memur gibi davranmaması gerektiği mesajını vermiştir:

“Bir an doktorun yüzünde hiçbir ilgi ve dikkat olmadığını hissetti. Doktor tıpkı müşterilerinin hüznünlü ve mutlu anlarını hiçbir şaşkınlık ya da memnuniyet belirtmeden yazan postane memuru gibi öylece oturmuştu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 69).

Doktorun hastalarıyla ilgilenme şekline eleştirel bir bakışla yaklaşan yazar bir yandan da sağlık sistemindeki eksikliği hastaların fazla olmasından dolayı doktorların yeterince ilgili davranamadıklarına değinerek tek suçlunun doktorlar olmadığı da belirtmiştir:

“Bu doktorlarımız! İnsanlarla konuşmaya tahammül edemiyorlar. Hem de nöroloji doktoru! Ne insanların güvenini kazanıyorlar ne de biraz vakit ayırıyorlar, ne farkı var? Bizim milletin çocuklarının beynine vurduğumuz aynı çekiç ve keseri, bunlar da insanların vücutlarına vuruyorlar. Kesin tüm hastalara aynı davranıyorlar. Bunun da muayenehanesi aynı benim sınıf kadar kalabalıktır. Başka ne yapabilir ki? Kesin geldiklerinde, karşısına oturup iki kelime konuşmadan sözlerini kesiyor, dizlerini, göğüslerini muayene edip sonra da reçete yazıyor ve on tümen diyorur...” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 70).

Bir diğer eleştiri de doktorların tanıdıklarına reçete ettiği ilaçları satmaları konusunda yapılmıştır:

“Ben bazı doktorların reçetelerini kendilerinin aldığı, arkadaşlarına ve tanıdıklarına reçete yazdıklarını, reçetede ki ilaçlarını götürüp sattıklarını biliyorum. İlaç satanlar dolandırıcılık yaptılar beyler. Doktorları belirlemede farklı farklı hileler vardı ve çok pis işler efendim...” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 78).

Ayrıca yazar bir kişinin eksik ya da hatalı bir ürün aldığında yanlış fark edebileceğini ama hastalandığında tıp bilgisi olamadığı için muayene olduğu doktorun ilmini ölçemeyeceğini anlatırken aslında nitelikli doktorların sayısının az olduğuna vurgu yapmıştır:

“Doktorların durumunun bizim işimizden çok daha iyi olduğu doğrudur ama benim gördüğüm kadarıyla doktorlar kötü esnaftır. Hem de çok kötü. Biliyor musunuz neden? Çünkü bir adam bakkaldan ya pirinç ya fasulye alır, ya da kasaptan et alır, gözüyle ne aldığı görür. Aldığı malı kendi seçer. Ama doktorlardan almak istediği şeyi, “yani sağlığı” bilebilir mi? Seçebilir mi? Hayır. Asla onların işine akıl sır erdiremeyiz. Seçme yetkisi de yoktur. Bu süreçte güvenebileceğim bir doktor aramam bu yüzden. Kötü bir esnaf olmayan bir doktor olduğuna inanayım. Eğer yol üstündeki bir bakkal sana kötü bir mal satarsa, dükkânın kapısından bir daha geçmezsin. Ama doktoru bu kadar rahat değiştirebilir misin? Bir insanın vücudunu tanımaları için on kere yanlış reçete yazmaları gerekir” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 79-80).

Öğretmenler arasında geçen bir konuşmada ise bir yılın sonunda sigorta poliçesinin sonlandırılarak toplanan paraların nerede ve nasıl kullanıldığı bilmediklerinden dolayı sağlık sektöründeki yolsuzluğa dikkat çekilmiştir:

“– Hayır, bizden bir sene boş yere para aldıklarını söyleyecektim. Ya da şöyle diyelim bizden para gasp ettiler.

– Beyler gördünüz mü? Ben baklıydim. İlk başta sigorta olmak istemiyordum. Ama oldu. Kendileri zorla benim maaşımdan kestiler. Bir senede ayda yedi buçuk tümen ne kadar eder?

Tarih öğretmeni, yine resim öğretmeninin sözünü kesti ve gülerek şöyle dedi:

– Canım! Mühim olan paraları gasp etmeleri ya da boş yere almaları değildir. Paraları kimlerin nasıl biç ettikleri de önemli değil. Bu konuların artık önemini kaybetmesi çok normaldir. Önemli olan öğretmenlerin bir sene doktorların muayenehanesine yönlendirilmeleri ve onların rahatsızlıklarının ne olduğunun anlatılmamasıydı...

Kartal burunlu ve soluk renkli yeni öğretmen, Reş lehçesiyle şöyle dedi:

–Hayır, efendim nasıl önemli olmaz? Sigortanın kendi kendine mi kesildiğini düşünüyorsunuz? Sizce bir senede sigortadan ne kadar para yediler? Ben Tabran’da iki yüz elli bin tümeni mollalara yedirdiklerini biliyorum. Efendim, bunları bilmeniz lâzım” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 76-77).

4.2. Adalet Sistemiyle İlgili Aksaklıklar

“Hodâdâdhân” hikâyesinde başkahramanın haksız suçlamalardan dolayı beş sene hapis cezasına çarptırılması adalet sisteminde birtakım eksikliklerin olduğuna dikkat çekildiğini göstermektedir:

“O sadece beş senede işlemediği bir suçtan ötürü cezalandırılmasından bir şikâyet ve üzüntü duymuyordu hatta hapse atılması için kendisinin neden başkaları gibi faaliyetler yapmadığı halde devletin onu suçlamasına üzülüyordu” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 97).

Bazı kimseler tarafından suç olarak görülen eylemin makale, haber yazmak ve kitap yayınlamak olduğunu anlatan yazar, aslında düşünce ve ifade özgürlüğünün kısıtlandığına dair bir gönderme yapmıştır:

“Arkadaşları onun hapse düşmesini bir tesadüf eseri ya da yanlışlık olarak görmüyorlardı ama hepsi de bu kadar işkence ve sıkıntı çekmesini hak etmediğini itiraf ediyorlardı. Birkaç tane haber, dergide küçük bir makale yayınlamak ve bir iki kitabı ona buna ulaştırmak asla büyük bir cezaı gerektirmez” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 97).

“*Hırsızlık*” hikâyesinde yaşanan hırsızlık olayı neticesinde karakola giden kahraman askerlerin tutum ve davranışından hoşnut olmadığını şu şekilde ifade etmiştir:

“[...] *Rüstemâbad karakolunun askerleri, farklıdır. Yani en azından daha resmîdirler. Daha çok kelimelere ve formalitelere bağlıdır*” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 115-116).

Hırsızlık olayının incelenmesinden sonra karakola tekrar geri geldiklerinde kendisinden başka insanların da orada beklediğini görünce işlemlerin uzun prosedüründen yakınmıştır. Alıntidan bir çıkarım yapmak gerekirse bir kişinin şikâyetçi olması halinde yasal prosedürlerin gereksiz uzatıldığına dair bir eleştiri yapıldığı görülmektedir:

“*Karakola vardığımızda birkaç kişi daha oradaydı. Mahallenin fırıncısı ve cephanesi işçisi olduğu kıyafetlerinden belli olan zayıf bir genç barışmaya hazır değildiler. Şikâyetlerinin raporu hazır, raporu imzalayıp, Tecrîş Valiliğine göndermek için komutanın gelmesini bekliyorlardı. Oradan adliye sarayına gönderilecekti. Oradan da mahkeme ve bin bir türlü başka yere. Benim işimi de böyle yerlere gönderirler diye korktum. Hiç hâlim yok*” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 120).

Hikâyenin bir bölümünde ise yazarın çocuk istismarına karşı hassasiyet gösterdiği ve en ağır cezanın verilmesinden yana sert bir tutum içerisinde olduğu anlaşılmaktadır:

“*On sekiz yirmi yaşları arasında iki genç, sekiz on yaşlarında bir çocuğu bisikletle getirmişlerdi. Çizgi bağlarının arkasında onunla cinsel münasebette bulunmayı istiyorlardı. Kendisi de aynı bu kavramı kullandı. Çocuğun babası haberdar olmuştu ve şikâyet etti. Asker o gençleri tutuklamaya gitmişti. Ve söylerken o ikisini kırbaç altında öldürmek istiyordu. Ben sözlerine inandım*” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 118).

4.3. Eğitim Sistemindeki Aksaklıklar

“*Sigorta Polisiyesi*” hikâyesindeki resim öğretmeni mesleğe başladığında öğretmenlik mesleğinin zor bir iş olduğunu, bir meslektaşının akıl sağlığını kaybettiğini ve yıllar geçtikçe kendisinin de aynı şeyleri yaşamasından korktuğunu ifade etmiştir. Bu kesitte yazar öğretmenlik mesleğinin zorluğunu

anlatırken İran'daki Eğitim bakanlığının öğretmen tahsis etmedeki eksikliğini dile getirmiştir:

“Öğretmenliğimin ilk senesindeyken beş yıl sonrasında delireceğimi sanıyordum. Haklıydım da. Öğretmenliğimin ikinci senesinde okulumuzun geometri öğretmeni delirdi. Gerçekten aklını kaçırdı. Milli eğitime onun istirahat etmeye ihtiyacı olduğunu ispat edene kadar canımız çıktı. Zavallı okul müdürü, onun yerine birisi gelsin, diye çok uğraştı” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 60).

Eğitim sistemindeki bir diğer sıkıntı da sınıfların haddinden fazla kalabalık olmasıdır. Bu durum hem öğretmeni hem de öğrenciyi zorlamaktadır. Aşırı kalabalık ve gürültülü bir ortamda verilecek eğitimin bireye hiçbir olumlu katkı sağlamayacağından dolayı sınıfların öğrenci fazlalığına dikkat çekilmiştir:

“Resim öğretmeniyim ve toplu hâlde ders anlatmaya ihtiyacım yoktur yani dersin yorucu olmadığını söylemek istiyorum. Ama sınıf! İnsanı deli ediyor. Kalabalıktır. Ders, o da resim dersi biliyorsunuz sanki ne! Hiçbir ders yorucu değildir. Ama çocukların gürültüsü! Çocukları sessiz tutmak ne zor iştir. Hem de seksen çocuğu!” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 69).

“Hırsızlık” hikâyesinde ise yazar, öğretmenlerin hayat şartlarının kötü olduğunu belirtmiştir. Detaylı bir açıklama içermeyen alıntıdan öğretmenlerin temel ihtiyaçlarını karşılayabilecek maddi güce sahip olmadıkları çıkarımını yapabiliriz:

“Ona bir sigara verdim ve öğretmenlerinin hayat koşullarının kötü olduğundan konuştüğümüzü iyi hatırlıyorum” (Âl-i Ahmed, 1392 hş: 118).

Sonuç

Yazar Âl-i Ahmed, “Semenu Pişirenler” adlı hikâyede Meryem Hanım karakteri üzerinden kadınların aldatıldığına, maddi çaresizliğine dikkat çekmiştir. Zor durumda kalan eğitimsiz kadınların bazen kıskançlığa yenik düşerek büyü gibi olumsuz işlere karıştığını dile getirmiştir. Kadınların herhangi bir konuda fikirlerinin alınmadığına, evliliklerinin ailelerin isteğine göre gerçekleştiğine dikkat çekilmiştir. Batıl inanç ve hurafelere de gönderme yapılmıştır.

“Nüzhetüddeve Hanım” hikâyesinde toplum baskılarının arasına sıkışmış bir kadının aksine kendi kararları doğrultusunda yaşayan bir kadın ele alınmıştır. Nüzhetüddeve Hanım’ın batı hayranlığı vurgulanırken erkek egemenliği kabul etmeyişi ve çocukların sorumluluğunun sadece annede olmadığı dile getirilmiştir. Erkeklerin çok eşlilik anlayışı da göz önüne çıkarılmıştır.

“Sigorta Poliçesi” adlı hikâyede ise öğretmenlerin mesleki hayatlarında yaşadığı sıkıntılar, eğitim ve sağlık sistemindeki eksiklikler ifade edilmiştir.

Yazar “Hodâdâdhân” adlı hikâyede de adalet sistemini bir insanın haksızlığa uğradığı yönünde irdelemiştir.

“Hırsızlık” hikâyesinde yine öğretmenlik mesleğinin zorluğundan ve adalet sisteminin işleyişinden yakınmıştır.

Âl-i Ahmed, “Fazlalık Kadın” adlı hikâyede de kadına uygulanan psikolojik şiddeti, evliliği sona eren bir kadının yaşadığı ruh halini, okuma- yazma bilmediği ve iş sahibi olmadığı için ekonomik açıdan bir erkeğe bağlı kaldığını, hem eşi hem de eşinin ailesinin tarafından maruz kaldığı kötü davranışları gözler önüne sermiştir.

Tüm bu bilgiler neticesinde yazarın toplumsal yapıya yönelik olarak kişilerarası ilişkileri eleştirdiğini, toplumdaki davranış bozukluklarını ifade ettiğini, halkın bazı konulardaki görüş ve tutumlarını, kamu yönetiminde gördüğü eksiklikleri ve aksaklıkları irdelediğini söyleyebiliriz.

Kaynaklar

- Alıcı, Yunus (2021). “Ahmet Hamdi Tanpınar’da Dedikodu”. *Dedikodu Kitabı*, içinde (s. 5-51). İstanbul: Çalış Ofset.
- Âl-i Ahmed, Celâl (1392 hş). *Zen-i Ziyâdi*. Kum: Neşr-î Piramit.
- Aydın, M. A., (2001). “İslâm’da Kadın”. Diyanet İslam Ansiklopedisi. Cilt No:24, S: 86-94. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık.
- Bal, Hüseyin (1998). “Kültürlerin Ortak Bayramı; Nevruz”. *SDÜ Fen- Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 3. 113- 133.
- Çelik, Ejder. (2013). “Edebiyat Eseri Toplumun Aynasıdır Edebiyat Sosyoloji İlişkisi Üzerine,” *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. Vol.104. No: 738. 59-64.

- Demir, Habip (2017). “Günümüz İran Şiîliğinde Kutsal Gün ve Geceler”. *İlahiyat Akademi*. S. 5. 165- 192.
- Durhan, Gülümser (2015). “John Stuart Mill Felsefesinde Kadının Toplumdaki Yeri”. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 3 (2), 135-148.
- Ensârî, Nergis (1394 hş). “Nakd-i İctemâ-i u Ferheng-i Didgâhhây-i Al-i Ahmed u Manfolûtî Der Ertebât Bâ Mesâil-i Zenân”. *Zen Der Ferheng u Honer*. (2), 269-293.
- Filizok, Rıza, vd. (2019). *Eleştiri Kuramları*. (ED: Rıza Filizok, Eylem Saltık). T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını. No: 2449. Eskişehir.
- Geçit, Bekir (2013). “John Stuart Mill’de Kadının Toplumsal Konumu”. *Beytul-hikme An International Journal of Philosophy*. 3 (2), 105-127.
- Güzelyüz, Ali (2016). *Doğu Edebiyatında Kadın*. İstanbul: Demavend Yayınları.
- Hânîbîk, Ekber Şâmlû (1391 hş). “Berres-i Bâztâb Cilvehây-i Ferheng-i ‘âme (Folkîlûr) Der Dâstân-hây-i Celâl Âl-i Ahmed”. *Faslnâme-i Tahsis-i Mutâlâ’ât-i Dâstânî*. (1), 34-47.
- <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 30.10.2024).
- Kırtıl, Gonca. (2012). “Edebi Metinlerin Sosyolojik İmkânı Üzerine Farklı Yaklaşımlar”. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 5 (10). 292- 312.
- Motlag, Yadullah Behmenî, Bâkirî, Nergis (1391 hş). “Mukâyese-i Zebân-i Zenân Der Âsâr-i Simîn Dânişver u Celâl Âl-i Ahmed”. *Faslnâme-i İlmi Pezûbeşî Zen u Ferheng*. (11), 43-59.
- Mu’in, Muhammed (1375 hş). *Ferheng-i Fârs-i II*. Tahran: Çâphâne-i Sepehr.
- Örs, Derya (2001). “Celâl Âl-i Ahmed, Hayatı, Eserleri ve Edebî Üslûbu Üzerine Bir İnceleme”. *Nüşba*. 1 (1). 46-54.
- Öztürk, Akif; Arkan, Arda. (2016). “Bir Edebiyat Kuramı Olarak Kültürel Eleştiri ve Edebiyatın Sosyolojisi Üzerine,” *The 2nd International Language, Culture and Literature Workshop*. Antalya. 278-281.
- Şâdmuhammedî, Meryem (1390 hş). “Sâzukâr-hây-i Ten Âferînî Der Dâstân-hây-i Kutâh Celâl Âl-i Ahmed”. *Faslnâme-i Tabkâkât-i Te’lîmî u Genây-i Zebân u Edeb-i Fârsî*. (10), 173-202.
- Şeyh Rızâyî, Huseyîn (1375 hş). *Nakd u Tahlîl u Gozîde-i Dâstân-hây-i Celâl Âl-i Ahmed*. Tahran: Rûzgâr.
- Tanyu, Hikmet (1992). “Büyü”. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Cilt No: 6, s. 501-506. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık.
- TDK. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

- Türkeli Sanlı, Yadigar. (2011). “Edebiyat; Toplumsal Hafızanın, Geleneğin Kaybında, İnşasında Ne Kadar Etkilidir?”. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. 2(2). 151-164.
- Vural, Gülten, (2017). Canan Tan’ın Romanlarında Toplumsal Eleştiri. Lisansüstü Eğitim, Öğretim ve Araştırma Enstitüsü. Doğu Akdeniz Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Wollstonecraft, Mary (2012). *Kadın Haklarının Müdafası* (Çeviren: Kevser Erol). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Yaylalı, Yasemin (2024). “Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî’nin “Salatalığın Dibi” Adlı Hikâye Mecmuasında Mizah, *Doğu-Batı Sentezinde Dil & Edebiyat Panoraması I*, içinde (s. 65-80). İstanbul: Atı Yayınları.

ADNÎ RECEB DEDE VE HÂFIZ-I ŞÎRÂZÎ'YE TAHMİSLERİ



Sümeyye GÜNER*

1 7. yüzyılda yaşayan Adnî Receb Dede Mevlevî şairlerindendir. Şarih de olan Adnî Receb Dede İran edebiyatından etkilenmiş olup divanında Farsça şiirler de kaleme almıştır. Farsça olarak bir gazeli ve üç tahmisi vardır. Üç tahmis de Hâfız'ın üç gazeline yapılmıştır.

Tahmis, beşli ve beşleme anlamlarına gelir. Gazel, kaside, mesnevi, rubai, kıta, terciibent ve terkebîbent gibi nazım türlerinin her beytinin başına üçer mısra eklenerek yapılır. Eklenen beyitler şiirle aynı vezinde ve ilk mısra ile aynı kafiye olur.

Bu çalışmada, Adnî Receb Dede ve Hâfız-ı Şîrâzî'nin hayatı hakkında kısaca bilgi verildi ve şairin Hâfız-ı Şîrâzî'nin üç gazeline yazdığı tahmisleri tenkitli metni kurulup Türkçeye çevrildi.

Söz konusu üç şiirin, şairin divanı üzerinde doktora çalışması yapan Zehra Göre'nin tezinden ve divanın Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, A Koleksiyonu 272 numaralı yazmadan yola çıkılarak tenkitli metni kuruldu. Metin tenkidinde Göre'nin çalışması G, yazma nüsha A olarak gösterildi.

* Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, gnr.smyy@gmail.com, ORCID ID: 0009-0003-7183-124X
Not: Bu bölüm, 2024 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fars Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı'nda hazırlanıp sunulmuş seminer çalışmasıdır.

Giriş

Tahmis, Arapça kökenli hams/hamse sözcüğünden türemiş mezîd bir mastar olup beş parçalı yapmak ve beşlemek anlamına gelmektedir. Terim olarak ise şiirdeki her bir beytin önüne, birinci mısra ile kafiyeli üç mısra ilave ederek beş mısra haline gelmesiyle oluşan nazım türüdür.¹ Başka bir ifadeyle bir gazelin her beytinin önüne aynı vezinde üç mısra ilâve edilerek yazılır. Tahmisin başarısı, esas alınan beyitlerle ilâve edilen mısralar arasındaki anlam bütünlüğünün derecesine göre ölçülür. Tahmisler genellikle beş-yedi bent arasında tertiplenir ve son bentle her iki şairin de mahlası yer alır. Kasidelere yapılan tahmislerde bent sayısı beyit sayısı kadar olabilir.²

İran edebiyatında ilk defa müseddes şekliyle Menûçihri (ö. 432/1040) tarafından kullanılan musammat daha sonra Türk edebiyatına da intikal etmiş ve dört, beş veya altı bentli olanları divan şairlerinin gazelden sonra en çok tercih ettikleri nazım şekli olmuştur.³

Genelde beş-yedi bent olarak düzenlenen musammatların bentlerindeki mısra sayısı birbirine eşit olup üç ile on arasında tekrarlanan bu mısralara göre müselles, murabba/terbî‘, muhammes/tahmîs gibi adlar alır. Musammatlar bir şair tarafından başka bir şairin gazeli esas alınarak bu gazelin beyitlerine mısra ilâvesiyle de meydana getirilebilir. İlâve edilen mısralara “zamîme” denir. Bu tarz musammatlarda şair, bir başka şairin gazelini aynı ustalıkta veya daha üstün derecedeki mısralarla zenginleştirmek ve meydana getirdiği musammat dolayısıyla kendi değerini ispatlamak amacını taşır.⁴

Tahmiste kafiye düzeni, **aaaaa / bbbba / cccca...** şeklindedir.

Tahmis genelde gazele yapılır, ancak kaside, mesnevi, rubai, kıta, terciibent ve terkibibent gibi nazım türlerine de yapılmaktadır. Tahmis genelde

¹ Yahya Suzan, “Arap Şiirinde Bir Nazım Türü: Tahmîs”, *Şarkîyat*, Nisan 2013, S. 3, 55.

² İskender Pala-Filiz Kılıç, «Musammat», *DİA*, Ankara 2020, XXI, 234.

³ İskender Pala-Filiz Kılıç, «Musammat», *DİA*, XXI, 233.

⁴ İskender Pala-Filiz Kılıç, «Musammat», *DİA*, XXI, 233.

farklı şairlerin şiirlerine yapıldığı gibi kendi şiirlerine tahmis yapan şairler de olmuştur. Bu tür tahmislerle, “Tahmis-i Hod” denir.⁵

Çalışmaya konu olan üç tahminin şairi Adnî Receb Dede ve üç şiiri tahmis edilen Hâfız-ı Şîrâzî’nin hayatı hakkında kısaca bilgi verelim.

Adnî Receb Dede

Asıl adı Receb olup Siroz (Serez) şehrinde dünyaya gelmiştir. Doğum tarihi tam olarak belli değildir.⁶

İyi bir eğitim almıştır. Âşık olup dünyevî makam ve zevklerden uzaklaşmıştır. Onun bu durumu Siroz Mevlevihane’si şeyhi Ramazan Dede’nin kulağına gidince, Ramazan Dede, ona yardımcı olabilmek için yanına davet etmiştir. Neticede Adnî, Ramazan Dede’ye biat edip Mevlevilik külahını giymiş; daha sonra şeyhinden tarikat icazeti almıştır. Ayrıca şeyhinin onayını alarak imam ve hatiplik yapmıştır. Şeyhi Ramazan Dede’nin vefatından sonra Siroz Mevlevihane’si şeyhi olmuştur. Ramazan Dede’ye yazdığı bir methiyede nedeniyle şeyhi kendisine Adnî mahlası vermiştir. Daha sonra Konya’ya gitmiş, burada Mevlânâ ve Şems-i Tebrîzî dergâhında Mesnevi dersleri ile meşgul olmuştur.⁷

Adnî, Konya’ya geldiğinde Mevlâna Dergâhı’nın on sekizinci şeyhi Abdülhalim Çelebi (ö. 1676) hilafet makamındadır. Abdülhalim Çelebi’nin hilâfet yılları vaiz Vânî Mehmed Efendi’nin ikbâl devrine denk gelmektedir. Bu dönemde fakihler, tarikat ehline zor günler yaşatmış, raks ve sema yasaklanmıştır. Vânî Efendi’nin bu faaliyeti üzerine zamanın sadrazamı Kara Mustafa Paşa (ö. 1685), Adnî’nin düşüncesini almak için onu İstanbul’a davet etmiş; yapılan görüşmelerden sonra Vânî Efendi’nin zulmü ortadan kaldırılmıştır.⁸

⁵ Akif Yakışır, “Klasik Türk Edebiyatında ‘Tahmis-i Hod’: Kendi Şiirini Tahmis Eden Şairler ve Şiirleri”, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, 2023, S. 18, 191-233.

⁶ Zehra Göre, *Adnî Receb Dede Hayatı ve Eserleri* (Selçuk Üniversitesi, SBE., Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2004, s. 22; Ahmet Topal, *Adnî Receb Dede, Nahl-i Tecellî* (Atatürk Üniversitesi, SBE., Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi), Erzurum 2006, s. 1.

⁷ Göre, s. 23-24; Topal, s. 2.

⁸ Göre, s. 24.

İstanbul'dan ayrılan Adnî, Edirne'ye gitmiş, burada Neşâti ile görüşmüştür. Ardından Gelibolu'ya gidip Ağazâde'nin sohbetlerine iştirak etmiştir. Tekkede irşat ve tebliğde bulunmuştur. Daha sonra yerini Saîd Dede'ye bırakmış ve Abdulhalim Çelebi'nin icazetiyle Belgrad Mevlevihanesi şeyhliğine getirilmiştir. Belgrad'da 1100'de (1688) vefat etmiştir. Esrar Dede bu tarihi şöyle aktarır: "...Bin yüz hududunda 'âbire-i kantara-i hayat olmuşlardır.". Bazı kaynaklarda ise ölüm tarihi 1095 (1683) olarak geçer.⁹

Adnî, mutasavvıf bir şairdir. Edebî kişiliğinin oluşumunda Mevlânâ ve Mevlevîliğin önemli bir rolü vardır. Ayrıca İran edebiyatında Urfî ve Hâfız gibi önemli şairlerden etkilenmiştir. Şiirlerinde sebk-i Hindî yani Hind üslubunu çok güzel bir şekilde kullanmıştır. Ayrıca iyi bir şarihtir.¹⁰

Adnî'nin ikisi Farsça olmak üzere 38 kasidesi, biri Farsça 313 gazeli, 1 terakibibendi ve üç Farsça, bir Türkçe 4 tahmisten oluşan divanı; Mevlâna'nın *Mesnevî*'sinin şerhi olan *Nahl-i Tecellî* adlı eseri, Urfî-i Şîrâzî'nin tevhid-i Bârî, nat-ı Peygamberî ve menkıbet-i Alî adlı kasidelerinin şerhini içeren *Şerb-i Kasâid-i Urfî* ile *Pend-i Adnî* adlı tasavvufî manzumesi vardır.¹¹

Hâfız-ı Şîrâzî

Hâce Şemseddin Muhammed Hâfız-ı Şîrâzî, İran'ın ünlü ve en büyük şairlerinden biridir. 717-726 (1317-1326) tarihleri arasında Şîraz'da dünyaya gelmiştir. Hâce unvanını kullanmasından dolayı soylu bir aileye mensup olduğu anlaşılmaktadır.¹²

Babasının adı Bahâuddin'dir. Salgurlular döneminde İsfahan'a bağlı Kuhpâyê'den Şîraz'a gelmiştir. Annesi Kazerunludur. Babasını küçük yaşta kaybeden Hâfız, döneminin âlim ve yazarlarından dersler alarak iyi bir eğitim almıştır. Bu arada Kur'ân-ı Kerîm'i ezberlemiş ve "Hâfız" lakabını

⁹ Göre, s. 24-25; Topal, s. 3.

¹⁰ Göre, s. 40-54.

¹¹ Göre, s. 60-78; Topal, s. 3; Bilâl Yücel, "Adnî Receb Dede'nin Tasavvuf Manzumesinde XVII. Yüzyıl Türkçesi Özellikleri", *Türkçülük Bilimi Araştırmaları*, 1997, S. 4, 57-98.

¹² Tahsin Yazıcı, "Hâfız-ı Şîrâzî", *DİA*, XV, s. 103-104; Safâ, *Târîh-i Edebiyyât Der İran*, III/2, 1064-1065.

almıştır. Dinî ilimlerin yanı sıra Fars ve Arap edebiyatına son derece hâkimdir. Şairin divanında yer yer Arapça beyitler ve Arap şairlerinin etkisiyle yazılmış mülemmalar da mevcuttur.¹³

Hâfız, 1303-1357 yıllarında Şîraz'da hüküm süren Ebû İshak İncû hanedanının son hükümdarı Ebû İshak'ın saray şairi olmuştur. Bu dönemde kendisine maaş bağlanmıştır. Ebû İshak ve veziri Hâce Kıvâmüddin ile yakın ilişkileri sayesinde Hâfız, bu dönemde büyük bir şair olarak tanınmaya başlamış ve şiirleri birçok yere ulaşmıştır. Şah Şucâ'ya ve oğlu Zeynelâbidin'e methiyeler yazmıştır. Ancak bir müddet sonra Şah Şucâ ile arası bozulmuş ve Yezd'e giderek Hâce Celâleddin Turan Şah'a sığınmıştır. Yezid'de istediğini bulamayıp tekrar Şîraz'a geri dönmüştür.¹⁴

Gazellerinin birinde karısının, birinde de bir oğlunun ölümüyle ilgili ifadelerinde evlendiği ve bir oğlu olduğu anlaşılmaktadır. Hâfız, 791 (1389) veya 792 (1390) yılında Şîrâz'da ölmüştür. Şîraz'da medfundur.¹⁵

Kaside, rubai ve kıtalar da yazmış olmasına rağmen Hâfız, asıl şöhretini gazelleriyle kazanmıştır. Kendisinden önce gazel söyleyen bütün üstatların meziyetlerini kendinde toplaması sebebiyle, gazelleri Fars edebiyatında türünün en gelişmiş örnekleri olarak bilinir.¹⁶

Birçok şair gibi Hâfız da kendinden önceki veya kendi dönemindeki bazı şairlerin etkisi altında kalmıştır. Bununla birlikte Hâfız'ın divanı, Türkiye'de Mevlânâ'nın *Mesnevî*'si ve Sa'dî'nin *Gülîstân*'ından sonra en çok okunan Farsça metinlerin başında gelir.¹⁷

Adnî Receb Dede'nin Tahmisleri ve Türkçe Çevirisi

Adnî Receb Dede, Fars edebiyatının ünlü şairi Hâfız-Şîrâzî'nin üç gazelini tahmis etmiş ve bunlarda başarılı olmuştur. Burada her üç şiirin tenkitli metni ve Türkçe çevirileri verilmiştir.

¹³ Yazıcı, s. 103-104; Safâ, *Târîh-i Edebiyyât Der İrân*, III/2, s. 1066; Değirmençay, Veyis, “مخور غم (Üzülmeye) Redifli Gazeller”, *Doğu Esintileri*, 2020, S. 12, 107.

¹⁴ Yazıcı, s. 103-106.

¹⁵ Yazıcı, s. 104-105; Safâ, s. 1070-1071.

¹⁶ Yazıcı, s. 105.

¹⁷ Yazıcı, s. 105-106.

1. Tahmis¹⁸

Remel bahri: Fâilâtün feilâtün feilâtün feilât

از بن گوش دم طاعت جانانه زدند
بهر فرمان بریش دعوی مردانه زدند
در محبت نفس از حالت رندانه زدند

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند
گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

خواه باشد تف دل باعث گرمیت¹⁹ جمع
خواه از دیده روان می کند آن سوزش دمع
عمل برق جهان سوز ندارد²⁰ یک لمع

آتش آن نیست که²¹ در شعله او خندد شمع
آتش آن است که در خرمن²² پروانه زدند

به جمادات ز حق عرض امانت چو رسید
ز شکوهش همه صحرا و حیل می لرزید
پشت گردون نگون ساز ز هیبت بخمید

آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه کار به نام من دیوانه زدند

طائران جولان گستر²³ قاف ملکوت
فائزان²⁴ روش طور طواف ملکوت
نشوه داران می ساغر صاف ملکوت

¹⁸ Göre, s. 299-300; Değirmençay, Veyis, *Farsça Şiir Söyleyen Osmanlı Şairleri*, s. 100-102; *Dîvân-ı Adnî*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, A Koleksiyonu 272 Numaralı Yazma, 50b-51a.

¹⁹ گرمیت A گرمیت

²⁰ ندارد A ندارد

²¹ که A ه که

²² خرف A خرمن

²³ کستر A گستر

²⁴ فائزان A فائزان

ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
با من راه نشین باده مستانه زدند

بخت اقبال ازل کرد مرا خرم و شاد
گشتم از قید غم محنت کونین آزاد
از ظفر یافت در طالع من فتح²⁵ و گشاد

شکر آن را که میان من و او صلح²⁶ افتاد
حوریان رقص کنان ساغر شکرانه زدند

حل ز کس هیچ نمی یافته این بسته گره²⁷
این قضا را تو رضا از بن دندان بده
دفع این دغدغه را می شده تسلیم ز ره

جنگ هفتاد و دو ملت همه ز عذر بنه
چون ندیدند حقیقت در افسانه زدند

چون کند خجله نشینان سخن رفع حجاب
خلوت بزم بیان باید از آن رونق و تاب
عدنیا این بودت گوش بکن حق جواب

کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب
تا²⁸ سر زلف عروسان سخن شانه²⁹ زدند

Kulak ardından sevgilinin itaat sözünü verdiler
Onun hükümdarlığı için mertlik kavgası verdiler
Canın muhabbetini umursamaz bir halde verdiler
Dün gece melekleri meyhane kapısını çalarken gördüm
Ademin toprağını yoğurdular ve şarap kadehine döktüler
İster bütün sıcaklığının sebebi gönül ışığı olsun
İster onu yakan yaşını, gözden akıtsın

²⁵ G فتح A فتح

²⁶ G صاح A صلح

²⁷ کره A گره

²⁸ تا A تا

²⁹ G شاه A شانه

Güneş ışığının işi sadece parlamak değildir
 Şulesine mumun güldüğü o ateş, ateş değildir
 Ateş ki, keleşbeği harmanında yakıp kül edendir
 Cansızlara Hak'tan emanet ulaştığı zaman
 Onun görkeminden bütün çöl ve sürü titrer
 Ters dönmüş feleğin arkasında korkudan eğilir
 Gökyüzü emanet yükünü çekemedi
 Kura işi de benim divane ismime isabet etti
 Melekler âleminin Kaf Dağı'nda dönüp dolaşan kuşlar,
 Melekler âlemindeki Tur Dağı'nı dolaşan fatihler
 Melekler âlemindeki saf şarap kadehini içen neşeliler
 Melekler âleminin haremde ve iffetli oturanlar
 Benimle hemdem oldular ve sarhoş gibi şarap içtiler
 Ebedi ikbal bahtı beni sevinçli ve mutlu yaptı
 İki dünyanın sıkıntısının gamını düşünmekten kurtuldum
 Benim talih kapım zaferden fetih ve genişlik elde etti
 Şükürler olsun ki benimle o barıştık
 Huriler dans ederek şükrâne şarabını içtiler
 Bu bağlı düğümün çözümünü hiç kimseden bulamamış
 Sen bu kadere canı gönülden razı ol
 Bu korkuyu defetmek için zırha teslim ol
 Yetmiş iki milletin hepsinin savaşını mazur gör
 Hakikati görmedikleri için efsane kapısını çalarlar
 Gelin odasında oturanlar nasıl örtünmeyi kaldırı diyebilirler
 Beyan meclisinin halvetine ondan parlaklık ve ışık gerek
 Ey Adnî! Bu sana gerekir, kulak ver doğru cevaba
 Hiç kimse Hâfız gibi endişe yüzünden örtüyü açmadı
 Söz gelinlerinin saçının ucunu taramadıkları sürece

2. Tahmis³⁰

Remel bahri: Fâilâtün feilâtün feilâtün fa'lât

³⁰ Göre, s. 301-302; *Dîvân-ı Adnî*, 51b-52a.

ناگهان³¹ فیض نسیم نفعاتم دادند
مژدهٔ منت³² کشفِ سبحاتم دادند
حالت از جامِ رَحیقِ جذباتم دادند

دوش وقت³³ سَحَر از غُصّه نجاتم دادند
واندر آن ظلمتِ شبِ آبِ حیاتم دادند

ابتدا واقفِ اسرارِ نکاتم کردند
یعنی مستغرقِ نورِ حسناتم کردند
عاقبت دعوتِ طورِ درجاتم کردند

بیخود از شَعْشَعهٔ پرتوِ ذاتم کردند
باده از جامِ تَجَلّی صفاتم دادند

جگرم³⁴ کرده سحرگاه³⁵ ز خمناکِ المی
شده رخسارِ من آلودهٔ خونابِ غمی
می رسید از طرفِ حضرتِ باری کرمی

چه مبارک سَحَری بود و چه فرخنده دمی
آن شبِ قدر که این تازه براتم دادند

گشته ام طالب³⁶ و دریوزه گر³⁷ رحمتِ رب
همه برداشته ام همچو گدا دست³⁸ طلب
گاه³⁹ تسلیم بیندم لبِ حاجت ز ادب⁴⁰

من اگر کام روا گشتم⁴¹ و یک دل چه عجب؟
مستحق بودم⁴² و این ها به زکاتم دادند

³¹ ناگهان A ناگهان

³² G مسنت A منت

³³ G دقت A وقت

³⁴ G جگرم A جگرم

³⁵ G سحرگاه A سحرگاه

³⁶ G کشته طاکب A گشتهام طالب

³⁷ G کر A گر

³⁸ G گداوت A گدا دست

³⁹ G گاه A گاه

⁴⁰ Bu beyit A'da Hâfız'ın dördüncü mısraı ile yer değişmiştir. Bkz: Berzegez Hâligi, Muhammed Rızâ, *Şâh-ı Nebât-ı Hâfiz*, İntişârât-i Zevvâr, Tahran 1382 hş., s. 455.

⁴¹ G کشتم A گشتم

⁴² G بو مرم A بودم

نکنم از الم دردِ مصائب فریاد
گر کند هستی من صدمه محنت بر باد
شاد بادا ز⁴³ الم عشقِ درون ناشاد

هاتف امروز مرا مژده این دولت داد
که بدین جور و جفا صبر و ثباتم دادند

رفتم از دایره قیدِ صور گاه خیال
بگذشتم⁴⁴ ز صنم خانه اطلاق مثال
یافتم در روش و سیر مقامات کمال

بعد از این آینه روی من و وصف جمال
که در آنجا خبر از جلوه ذاتم دادند

لذتِ نطقم و شیرینی اشعارم ابد
به همه کون⁴⁵ و مکان قافله قند کشند⁴⁶
چشمه نوش ز انفاسِ نفیسم⁴⁷ بچکد

این همه شهد و شکر کز سخنم می ریزد⁴⁸
اجرِ صبریست کز آن شاخ نباتم⁴⁹ دادند

لطف پی در پی و حسنِ کرم پیران بود
نظرِ عاطفتِ چشمِ دلِ پاکان بود
شفقتِ باده کشان مرحمتِ مستان بود

همتِ پیر مغان و نفیسِ زندان⁵⁰ بود
که ز بندِ غم ایامِ نجاتم دادند

گشت⁵¹ خندان دلِ عدنئی سخندان حافظ
بسر آمد چو غمِ حسرتِ جانان حافظ
شو ثناگوی و بکن حمدِ فراوان حافظ

شکرِ شکر بشکرانه بیفشان حافظ
که نگار⁵² خوش و شیرین حرکاتم دادند

43 G دباداز A بادا ز

44 G بگذشتم A بگذشتم

45 G کان A کون

46 G کشتند A کشند

47 G نفیسم A نفیسم

48 G یریزد A می ریزد

49 G نباتم A نباتم

50 G زندان A زندان

51 G گشت A گشت

52 G نگار A نگار

Ansızın bana hoş kokulu esintinin feyzini bahsettiler
 İlâhi nurların ortaya çıkma vaktinin müjdesini verdiler
 Cezbelerin katıksız şarabıyla beni mest ettiler
 Dün gece seher vakti beni gamdan kurtardılar
 O gecenin karanlığında bana ab-ı hayat sundular
 Başlangıçta beni sözlerin sırlarından haberdar ettiler
 Yani beni güzellikler nuruna gark ettiler
 Sonunda beni dereceler Tur'una davet ettiler
 Beni zatın ışığının ziyasıyla kendimden geçirdiler
 Bana sıfatların tecellisinin kadehiyle şarap sundular
 Çiğrimi, seher vakti bir elemle yaralamış
 Yüzüm gamla kana bulanmış
 Allahuteala'nın katından bir kerem ulaşıyordu
 Ne mübarek bir seherdi ve ne kutlu bir andı
 Bana bu beratımı yeni verdikleri, o kadir gecesi
 Rabbin rahmetini istemiş, dilenmiş
 Dilenci gibi istemek için ellerimi kaldırmışım hep
 Teslim vakti edebimden hacet kapısını kapattım, sustum
 Ben eğer muradıma ermiş ve samimiysem niye şaşılın
 Müstahaktım ve bunları zekât diye verdiler bana
 Musibetlerin derdinin acısından feryat etmem
 Mihnet darbesi benim varlığımı berbat etse de
 Mutlu olsun aşk eleminden mutsuz gönül
 Hatif bugün bana bu devletin müjdesini verdi
 Bu cevri cefaya karşılık sabır ve sebat verdiler bana
 Hayal zamanı suretlerin kayıt dairesinden çıktım
 Suretlerden uzak güzeller yurdundan geçtim
 Yolda kemali makamları buldum
 Bundan sonra yüzümü sevgilinin cemal aynasından ayırmam
 Çünkü bana zatın cilvesini orada haber verdiler
 Sözümün lezzeti ve şiirlerimin tatlılığı sonsuzdur
 Bütün madene her yere şeker kaflesi sürükler
 Nefsimin nefeslerinden bal pınarı damlar
 Sözümünden dökülen bunca bal ve şeker
 Sabrımın ecridir ki o daldan şeker sundular bana

Pirlerin peş peşe lütfu ve keremiydi
 Gözün şefkatli bakışı temizlerin gönlüydü
 Şarap içenlerin şefkati sarhoşların merhametiydi
 Pir-i Mogan'ın himmeti ve rintlerin nefesiydi
 Zamanenin gamının kederinden kurtardılar beni
 Şair Adnî'nin gönlü gülümsedi Hâfız
 Çünkü sevgilinin hasret gamı sona erdi Hâfız
 Duacı ol ve çokça hamt et Hâfız
 Şükür şekerini teşekkür olarak saç Hâfız
 Güzel ve hoş davranışlı sevgili verdiler bana

3. Tahmis⁵³

Müctes bahri: Mefâilün feilâtün mefâilün feilât

جهانيان سر و سامان به جام می بدهند
 به پیش ساقی گلچهره⁵⁴ نقد دل بنهند
 بدین دو عاقل و دیوانه و خوشند و⁵⁵ بهند

شراب بی غش⁵⁶ و ساقی چه خوش دو دام⁵⁷ رهند
 که زیرکان جهان از کمندشان نجهند

خراب عشق بتان زمانه یم⁵⁸ هر گاه
 نیم ز طعن⁵⁹ ملامتگران دهر آگاه
 نکرده ام بجز⁶⁰ ارباب باده⁶¹ نوش نگاه

⁵³ Göre, s. 303-304; *Dîvân-ı Adnî*, 52b-53a.

⁵⁴ G کلچهره A گلچهره

⁵⁵ G کوشه ور A خوشند و

⁵⁶ G غیش A غش

⁵⁷ G دوام A دو دام

⁵⁸ G زمان زمانه یم A زمانه یم

⁵⁹ G ز طعن A ز طعن

⁶⁰ G بحجر A بجز

⁶¹ G بادک A باده

اگرچه عاشقم و رند و مست و⁶² نامه سیاه
هزار سُکر که یارانِ شهر بی‌گنهند⁶³

ز پند پیر مغان گر نصیحتی شنوی
نباشی همچو خرد پرورانِ دهرغوی
وفا بکوش که هر دم به دوستکام شوی

جفا نه شیوه درویشیست و راهزوی⁶⁴
بیار باده که این سالکان نه مرد رهند

منه به چهره⁶⁵ زیبای دل غبار ز پا⁶⁶
مشو به هیچ عمل غزه شو خلوص افزا
نهای⁶⁷ به نخوت و ناز و به⁶⁸ کبریا توسزا

به هوش باش⁶⁹ که هنگام بادِ استغنا
هزار خرمن⁷⁰ طاعت به یک جوی نخرند⁷¹

اگر به دیر⁷² مغان خواهی صد گشاد⁷³ و طرب
بشوی⁷⁴ چهره خاطر به آبروی طلب
گذر ز هستی خود کش هزار رنج و تعب

قدم مَنه به خرابات جز به شرطِ ادب
که ساکنانِ درش محرمانِ پادشهند⁷⁵

⁶² G ورندمست A و رند و مست و

⁶³ G نی‌کنهند A بی‌گنهند

⁶⁴ G Kelimesi A'de alt mısraya kaymıştır. راهزوی

⁶⁵ G بیچاره A به چهره

⁶⁶ G ریا A ز پا

⁶⁷ G نه A نه ای

⁶⁸ G و A و به

⁶⁹ G باه A باش

⁷⁰ G خرفی A خرمن

⁷¹ G نخرند A نخرند

⁷² G بر A به دیر

⁷³ G کشاد A گشاد

⁷⁴ G بشوی A بشوی

⁷⁵ G پادشهند A پادشهند

روا مدار که عشاق از درت برود
کمال رونق⁷⁶ خوبان به فیض عشق شود
اگر که⁷⁷ عالمیان بر درت نشست سزد

مکن که کوکبه دلبری شکسته بود
چو بندگان⁷⁸ بگریزند چاکران بجهند

منم که گمره⁷⁹ عqlم دلالتی حافظ
منم که پیرو نفسم عنایتی حافظ
بنه⁸⁰ به جان و دلِ عدنی متی حافظ

جناب عشق بلند است و همتی حافظ
که عاشقان ره⁸¹ بی همتان به خود⁸² ندهند

Dünyalılar şarap kadehiyle çeki düzen verirler
Gül yüzlü sakinin önüne gönül nakdini verirler
Bu iki akıllı ve deli, güzel ve iyidirler
Saf şarap ve güzel saki, yolun iki tuzağıdır
Çünkü dünyanın akıllıları onların kemendinden kurtulamaz
Zamanın ve zamanene güzellerinin aşkının harabı gerçi
Dünyanın kınayanlarının kınamasından haberdarım
Şarabı ustaca içenlerden başkasına bakmamışım
Ben âşık, rint, sarhoş ve günahkârsam da
Binlerce şükür olsun ki şehirdeki dostlar günahsızdır
Pir-i Moğan'ın öğüdünden bir nasihat dinlersen
Dünya akıllıları gibi yoldan sapmazsın
Vefalı olamaya çalış ki her an dostla muradına eresin
Cefa, dervişlik ve yolculuk işi değil
Şarap getir çünkü bu sâlikler yolun adamı değildirler

⁷⁶ G کمان روناق A کمال رونق

⁷⁷ G کک A که

⁷⁸ G نبدکان A بندگان

⁷⁹ G کمرک A گمره

⁸⁰ G بند A بنه

⁸¹ G رک A ره

⁸² G بحود A به خود

Gönül alıcı güzelin çehresine ayağınla toz kondurma
 Hiçbir amelle aldanma samimiyetini artır
 Kibirle nazla sen Kibriya'ya layık olamazsın
 Akıllı ol çünkü istiğna rüzgârı estiği zaman
 Binlerce ibadet harmanını bir arpa ile satın almazlar
 Eğer sen Deyr-i Mogan'da yüzlerce sevinç ve neşe istersen
 Gönül çehresini talep suyuyla yıka
 Kendi varlığından vaz geç, binlerce zahmet ve eziyet çek
 Edep şartı dışında meyhaneye adım atma
 Çünkü kapısının sakinleri padişahın mahremleridirler
 Âşıkların senin kapından gidip dönmesi revadır
 Güzellerin parlak kemali aşkın feyziyle olur
 Eğer dünyalılar senin kapında oturursa değer
 Yapma çünkü güzelin görkemi kırılır
 Çünkü köleler gibi kaçır ve hizmetçiler gibi uzaklaşırlar
 Benim aklını kaybetmek bir delilimdir Hâfız
 Nefse tabi olmak inayettir bana Hâfız
 Adnî'nin canına ve gönlüne minnet et Hâfız
 Aşkın eşiği yüksektir bir himmet Hâfız
 Çünkü âşıklar kendine himmet etmeyene yol vermez

Kaynakça

- Berzeger Hâligî, Muhammed Rızâ, *Şâh-ı Nebât-ı Hâfız*, İntişârât-i Zevvâr, Tahran 1382 hş.
- Değirmençay, Veyis, *Farsça Şiir Söyleyen Osmanlı Şairleri*, Erzurum 2013.
- , *Farsça Arûz ve Kafiye*, Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum 2023.
- , “غم مخور (Üzülme) Redifli Gazeller”, *Doğu Esintileri*, 2020, S. 12, 91-142.
- Dîvân-ı Adnî*, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanesi, A Koleksiyonu 272 Numaralı Yazma (A).
- Göre, Zehra, *Adnî Receb Dede Hayatı ve Eserleri* (Selçuk Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 2004.
- Kanar, Mehmet, *Farsça-Türkçe Sözlük*, Say Yayınları, İstanbul 2015.
- Pala, İskender- Kılıç, Filiz, “Musammat”, *DİA*, Ankara 2020, S. XXI, 233-235.
- Safâ, Zebîhullah, *Târîh-i Edebiyyât der İran III-II/3-2*, Tahran 1332-64 hş.

Suzan, Yahya. “Arap Şiirinde Bir Nazım Türü: Tahmîs”. *Şarkîyat*, Nisan 2010, S. 3, 54-68.

Topal, Ahmet, *Adnî Receb Dede, Nabl-i Tecellî (İnceleme-Metin)*, (Atatürk Üniversitesi, SBE, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum 2006

Yakışır, Akif. “Klasik Türk Edebiyatında ‘Tahmis-i Hod’: Kendi Şiirini Tahmis Eden Şâirler ve Şiirleri”, *Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi*, 2023, S. 18, 191-233.

Yazıcı, Tahsin, “Hâfız-ı Şîrâzî”, *DİA*, İstanbul 1997, S. XV, 103-106.

Yücel, Bilâl “Adnî Receb Dede’nin Tasavvuf Manzumesinde XVII. Yüzyıl Türkçesi Özellikleri”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 1997, S. 4, 57-98.