



AYDIN TÜRLÜK BİLGİSİ DERGİSİ

Yıl 12 Sayı 1
NİSAN - 2026

İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ

GENEL DOI: 10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011

TÜRLÜK CİLT 12 SAYI 1 DOI: 10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/2026.1201

AYDIN *TÜRK LÜK BİLGİSİ* DERGİSİ

AY-TBD

İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi

ISSN: 2149-5564

Sahibi

Prof. Dr. Mustafa AYDIN

Yazı İşleri Müdürü

Zeynep AKYAR

Editör

Prof. Dr. Kâzım Yetiş

Sayının Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Dinara DUISEBAYEVA
KARYPBAYTEGIN

Yayın Dili

Türkçe

Yayın Periyodu

Yılda iki sayı: Güz & Bahar

Akademik Çalışmalar

Koordinasyon Ofisi

İdari Koordinatör

Dr. Öğr. Üyesi Burak SÖNMEZER

Türkçe Redaksiyon

-

İngilizce Redaksiyon

-

Grafik Tasarım

Başak Gündüz

Yazışma Adresi

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, No: 38,
Sefaköy, 34295 Küçükçekmece/İstanbul

Tel: 0212 4441428

Fax: 0212 425 57 97

Web: www.aydin.edu.tr

E-mail: aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr

Baskı

Sertifika No: 42719

Gamze Yayıncılık Matbaacılık Reklam

Kırtasiye Turizm San. ve Tic. Ltd. Şti.

15 Temmuz Mh. 1485. Sokak No: 58A

Bağcılar-İstanbul

Tel: 0 (212) 424 56 40

Gsm: 0 (532) 303 41 84

E-mail: cengiztas@gamzecopy.com

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Müjgân ÇAKIR, Mimar Sinan Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Dinara DUISEBAYEVA KARYPBAYTEGIN, İstanbul Aydın Üniversitesi

Doç. Dr. Hanife GEZER, Trabzon Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Sıla GEN KAYA, İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr. Mustafa KAÇALIN, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Şuayip KARAKAŞ

Prof. Dr. Aynur KOÇAK, Yıldız Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Gülcahan ORDA, Al Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Kazakistan

Prof. Dr. Cayna SADIKBK KIZI, İşenaalı Arabaev Kırgız Devlet Üniversitesi, Kırgızistan

Prof. Dr. Meryem SALIM-AHMET, Şumen Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan

Prof. Dr. Vahit TÜRK, İstanbul Kültür Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammed YELTEN, İstanbul Arel Üniversitesi

Prof. Dr. Orınnay Sagynkalykzy ZHUBAY, Al Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Kazakistan

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Zaynovidin ABDİRASHİDOV, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet AÇA, Marmara Üniversitesi

Prof. Dr. Muhammet Sani ADIGÜZEL, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Metin AKAR, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hasan AKAY, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeki AKÇAM, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Dr.Yerlan ALAŞBAYEV, Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi, Kazakistan
Prof. Dr. Muhammed Fatih ANDI, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hatice Aycan AYDOĞAN, Beykent Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus BALCI, Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Selma BAŞ, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Nergis BİRAY, Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Necat BİRİNCİ, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülmecit CANATAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Rıdvan CANIM, Trakya Üniversitesi
Prof. Dr. Adem CEYHAN, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Prof. Dr. Bilal ÇAKICI, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet ÇELİK, Bahçeşehir Üniversitesi
Doç. Dr. J. Özlem OKTAY ÇEREZCİ, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe Yücel ÇETİN, Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU, Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. H. İbrahim DELİCE, Afyon Kocatepe Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet DOĞAN, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. Ali DUymaz, Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Erdal ESER, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER, Süleyman Demirel Üniversitesi
Doç.Dr. Mehdi GENCELİ, Marmara Üniversitesi
Prof.Dr. Fabio L. GRASSİ, Sapienza Üniversitesi, Roma-İtalya
Prof. Dr. Hacer GÜLŞEN, İstanbul Gelişim Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet GÜNGÖR, Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Serdar GÜRÇAY, İstanbul Kültür Üniversitesi
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ, Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Adem GÜRLER, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Belkıs GÜRSOY, İstanbul Aydın Üniversitesi
Dr.Nassiba JUNAYEVA, Ahmet Yesevi Uluslararası Kazak-Türk Üniversitesi, Kazakistan
Doç. Almira KALİYEVA, Muhtar Avezov Edebiyat ve Sanat Enstitüsü, Kazakistan
Prof. Dr. Dikhan KAMZABEKULI, Lev Gumilev Avrasya Millî Üniversitesi, Kazakistan
Prof.Dr. İsmail KARACA, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Yakup KARASOY, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Prof. Dr. Haşim KARPUZ, KTO Karatay Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KARTAL, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi Aydın Türklük Bilgisi, özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan uluslararası hakemli bir dergidir.

Prof. Dr. Ceval KAYA, Ardahan Üniversitesi
Prof. Dr. Muharrem KAYA, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Hatice KAYHAN, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi
Doç. Dr. Embiye KAZIMOVA, Şumen Konstantin Preslavski Üniversitesi, Bulgaristan
Prof. Dr. Beyhan KESİK, Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet KESKİN, Samsun Üniversitesi
Doç. Dr. Törali KIDIR, Kazakistan Bilimler Akademisi, Kazakistan
Prof. Dr. M. Fatih KIRIŞÇIOĞLU, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Adem KOÇ, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Hanife KONCU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Mesut KOÇAK, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Doç. Dr. Fatih KOYUNCU, Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Samat Köçörbayev, Bübüsara Beyşenaliyeva Kırgız Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi, Kırgızistan
Prof. Dr. Düken MASSİMKHANULI, L. N. Gumilev Avrasya Milli Üniversitesi, Kazakistan
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü KARA, Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Galina MİSKİNİENE, Vilnius Üniversitesi, Litvanya
Prof. Dr. Mustafa ÖNER, Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet Hakan ÖZÇELİK, İstanbul Aydın Üniversitesi
Prof. Dr. Hakan ÖZDEMİR, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Zeynep Bağlan ÖZER, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Necmettin ÖZMEN, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Göksel ÖZTÜRK, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Evrim ULUSAN ÖZTÜRKMEN, Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali Emre ÖZYILDIRIM, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Tanju SEYHAN, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Prof. Dr. Süleyman SOLMAZ, Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. İbrahim SONA, Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Asil ŞENGÜN, İstanbul Gelişim Üniversitesi
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK, Fırat Üniversitesi
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Murat TURNA, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Sema UĞURCAN, Marmara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fikret USLUCAN, Giresun Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal ÜÇÜNCÜ, Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Veli Savaş YELOK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali YILDIZ, Yıldız Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Oktay YİVLİ, Muğla Sıktı Koçman Üniversitesi

İçindekiler - Contents

Araştırma - Research

Lübb-i Mesnevî: Mesnevî'nin İlk On Sekiz Beytini Tahlil Denemesi <i>Lubb-i Masnavi: An Essay on the Analysis of the First Eighteen Couplets of the Masnavi</i> Mehmet ÇELİK	1
Mit ve Sinema İlişkisi Bağlamında <i>Titanların Öfkesi</i> Filminin Analizi <i>Analysis of the Movie, Wrath of the Titans in Terms of Myth and Cinema Relation</i> Serdar GÜRÇAY	27
Modern Türk Hikâyesinin Erken Döneminde Aşk Duygusunun Fizyonomisi: "Haspa" <i>The Physiognomy of the Emotion of Love in Early Modern Turkish Short Stories: "Haspa"</i> İlknur TATAR KIRILMIŞ	55
Garip Şiirinde Osmanlı İmajı <i>The Portrayal of the Ottoman in Garip Poetry</i> Murat TURNA	75
Eski Türklerde Atlı Gömme Uygulaması <i>Horse Burial Practice Among the Ancient Turks</i> Elvin YILDIRIM, Necdet KARASEVDA	99

Doi Numaraları - Doi Numbers

Lübb-i Mesnevî: Mesnevî'nin İlk On Sekiz Beytini Tahlil Denemesi

Lubb-i Masnavi: An Essay on the Analysis of the First Eighteen Couplets of the Masnavi

Mehmet ÇELİK

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v012i1001

Mit ve Sinema İlişkisi Bağlamında Titanların Öfkesi Filminin Analizi

Analysis of the Movie, Wrath of the Titans in Terms of Myth and Cinema Relation

Serdar GÜRÇAY

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v012i1002

Modern Türk Hikâyesinin Erken Döneminde Aşk Duygusunun Fizyonomisi:

"Haspa"

The Physiognomy of the Emotion of Love in Early Modern Turkish Short Stories: "Haspa"

İlknur TATAR KIRILMIŞ

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v012i1003

Garip Şiirinde Osmanlı İmajı

The Portrayal of the Ottoman in Garip Poetry

Murat TURNA

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v012i1004

Eski Türklerde Atlı Gömme Uygulaması

Horse Burial Practice Among the Ancient Turks

Elvin YILDIRIM, Necdet KARASEVDA

10.17932/IAU.TURKLUK.2015.011/turkluk_v012i1005

Editörden

Dergimiz bu sayıda 5 (beş) yazı ile karşınızdadır. Bu yazılardan ilki Türk kültürünün merkezinde yer alan Mesnevi'nin ilk on sekiz beytinin tahlilidir. Muhakkak ki bu on sekiz beytin yüzlerce tahlili vardır. Burada Mehmet Çelik'in yeni, zengin, klâsik şerh geleneğinden, ayrı modern tahlil metodu kullanarak takdim ettiği bir yorumunu bulacaksınız. Bir anlamda edebî metinlerin her dönemde tekrar tekrar ve farklı şekillerde ele alınabileceği görülmektedir.

İkinci makale, Serdar Gürçay'ın “mit” ve “sinema” ilişkisi çerçevesinde “Titanların Öfkesi” filminin değerlendirilişidir. Bilindiği gibi roman-mit-film birbirini tamamlayan üç güzel sanattır. Üstelik iç içedirler. Bu bakımdan değerli arkadaşımızın yazısı çok defa ihmal edilen bir konuyu irdelemektedir. Bunun için merakla okunacağını tahmin ediyorum.

İlknur Tatar Kırılmış, modern Türk hikâyesinin ilk dönemlerine farklı bir bakış açısı getirmektedir. Ayrıca klâsik dönemlerdeki aşk anlayışı ile modern dönemdeki aşk anlayışına dikkati çekmektedir. Belki üzerinde çok durulacak bu konunun hikâye çerçevesine indirgenmesi konu üzerinde daha çok durulması gerektiğini gösterir.

Murat Turna, Garip Şiirinde Osmanlı İmajı gibi önemli bir konuya dikkati çekmektedir. Şiir ve edebiyat ister istemez geçmişten gelen bir çizginin devamıdır. Bununla beraber edebiyat ve şiir tarihimize bakacak olursak büyük bir çeşitlilik görülür. Şiirimizde, romanımızda Türk ve Osmanlı araştırılması gereken temalardan ikisidir. Hele Garip şiirinde Osmanlı imajı dikkatle üzerinde durulması gereken bir konudur.

Elvin Yıldırım ve Necdet Karasevda'nın yazısı eski bir Türk geleneğini gündeme taşımaktadır. Bu arkadaşlarımıza ve bu yazılara hakemlik yapan meslektaşlarımıza teşekkür ediyoruz.

Yeni sayıda buluşmak ümidiyle.

*Prof. Dr. Kâzım Yetiş
İstanbul Aydın Üniversitesi
Fen-Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*

Lübb-i Mesnevî: *Mesnevî*'nin İlk On Sekiz Beytini Tahlil Denemesi

Mehmet ÇELİK*

Öz: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Anadolu'da yetişip düşünceleriyle tüm dünyayı etkileyen, eserleri birçok dile çevrilmiş ve farklı inanç sistemlerine ilham olmuş evrensel bir değerdir. Pek çok eseri olmasına rağmen, Mevlânâ denince akla gelen ilk ve en temel eser *Mesnevî*'dir. Bu çalışma, *Mesnevî*'nin bizzat Hz. Pîr'in elinden çıktığı konusunda ittifak edilen ve şarihler tarafından "Lübb-i Mesnevî" (*Mesnevî*'nin Özü) olarak adlandırılan ilk on sekiz beytinin tahliline odaklanmaktadır.

Makalede öncelikle "on sekiz" sayısının Mevlevîlikteki sembolik değeri, ebced hesabıyla "Hayy" ismine karşılık gelmesi ve on sekiz bin âlem tasavvuru bağlamında ele alınmaktadır. Ardından, ilk on sekiz beytin ana izleği olan "ney" sembolizmi; neyin kamışlıktan koparılması, içindeki fazlalıklardan arındırılması ve yedi delik açılması süreçleri üzerinden incelenmektedir. Bu süreçler, insanın ana rahminden dünyaya sürgün edilmesi, dünya alakalarından kurtulması ve "insan-ı kâmil" olma yolundaki manevi tekamülüyle ilişkilendirilerek şerh edilmektedir. Ayrıca Mevlânâ'nın felsefesinde "dinleme" (bişnû) kavramının önemi, semâ ayininin kökenleri ve dostluk (yâr-ı gâr) mefhumu, beyitlerdeki tasavvufi remizler ışığında tahlil edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Mesnevî, Lübb-i Mesnevî, Ney Sembolizmi, On Sekiz Beyit, Tasavvuf.*

* **Prof. Dr.,** Bahçeşehir Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü. İstanbul-TÜRKİYE. mcelik@bau.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0001-8539-4851>.

Geliş Tarihi / Received: 20 Nisan 2026 / 20 April 2026

Kabul Tarihi / Accepted: 30 Mayıs 2026 / 30 May 2026

Lubb-i Masnavi: An Essay on the Analysis of the First Eighteen Couplets of the Masnavi

Abstract: Mevlânâ Jalāl al-Dīn Rūmī is a universal spiritual guide who flourished in Anatolia and influenced the entire world with his thoughts, with his works translated into numerous languages and inspiring diverse belief systems. Although he authored many works, the primary and most fundamental work that comes to mind regarding Mevlânâ is the *Masnavi*. This study focuses on the analysis of the first eighteen couplets of the *Masnavi*, which are consensually attributed to the hand of the Master himself and are referred to by commentators as “Lubb-i Masnavi” (The Essence of the Masnavi).

In this article, the symbolic value of the number “eighteen” in Mevlevism is first addressed in the context of its correspondence to the Divine Name “al-Hayy” (The Ever-Living) in abjad calculations and the conception of the eighteen thousand realms. Subsequently, the central theme of the first eighteen couplets, the symbolism of the “ney” (reed flute), is examined through the processes of the reed being cut from the reed bed, being purified of internal excesses, and having seven holes opened. These processes are interpreted by establishing a correlation between man's exile from the womb into the world, his liberation from worldly attachments, and his spiritual maturation on the path to becoming “insan-ı kâmil” (the perfect human). Furthermore, the significance of the concept of “listening” (bishnū) in Mevlânâ's philosophy, the origins of the Sama ceremony, and the notion of friendship (yâr-ı gâr) are analyzed in light of the Sufi allegories present in the couplets.

Keywords: *Mevlânâ Jalāl al-Dīn Rūmī, Masnavi, Lubb-i Masnavi, Ney Symbolism, Eighteen Couplets, Sufism.*

Giriş

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Anadolu'nun irfan topraklarında mayalanan düşünce dünyasının en gür sedası, Türk edebiyatı ve sanatının ise asırlardır tükenmeyen ilham kaynağıdır. Onun 13. yüzyılda Afganistan'dan Konya'ya uzanan yolculuğu, sadece bir göç hareketi değil, aynı zamanda Türk-İslam medeniyetinin estetik ve felsefi temellerinin yeniden inşa edildiği önemli bir kavşaktır. Şiirlerinde insan olmanın inceliklerini, halkın vicdanını ve varoluşun sancısını mistik bir potada eriten Mevlânâ, Klasik Türk edebiyatından çağdaş sanat dallarına kadar her alanda silinmez izler bırakmıştır. Klasik şiirimizin imgeler dünyası onun “ney” sembolüyle nefes almış, hat sanatından musikiye, minyatürden modern resme kadar her disiplin onun “aşk” ve “hiçlik” felsefesinde kendine bir yer bulmuştur. Yüzyılları aşan bu etki, sadece bir gelenek aktarımı değil, her dönemde kendini yenileyen canlı bir kültürel bellek işlevi görmüştür.

Günümüzde ise Mevlânâ'nın sesi, Doğu'nun sınırlarını aşarak Batı dünyasında, özellikle Avrupa ve Amerika'da hayranlık uyandıran bir “yeniden keşif” sürecine girmiştir. Modern insanın içine düştüğü anlam krizi, ruhsal boşluk ve mekanikleşen yaşam tarzı, onun “kendine dön” çağrısında teselli bulmaktadır. Dünyanın farklı coğrafyalarında yükselen çatışmalar, bitmek bilmeyen savaşlar ve insanlık onurunu ayaklar altına alan katliamlar, Mevlânâ'nın barış, hoşgörü ve “öteki”ni kendinden görme felsefesini her zamankinden daha hayati bir noktaya taşımıştır. Maddiyatın ve hırsın kamçıladığı küresel kaosun ortasında ona atfedilen “Gel, ne olursan ol yine gel” daveti, sadece dini bir çağrı değil, insanlığın ortak vicdanına yapılmış evrensel bir sığınma talebi olarak yankılanmaktadır. İnsanlığın maruz kaldığı bu manevi kuraklık ve toplumsal buhranlar, Rûmî'nin fikirlerini akademik bir ilginin ötesinde, küresel bir kurtuluş reçetesi hâline getirmiştir.

Mevlânâ'nın etkisi kültür ve düşünce dünyamızda o kadar yoğundur ki Necmeddin Taştî den şöyle bir söz rivâyet edilir:

“Üç söz vardı: söylendi mi umûmî mânası anlaşılırdı; Mevlânâ'ya verildi, hususi bir mâna kazandı. Önceleri bir şiir tarzına mesnevî denirdi; çağımızda mesnevî denince Mevlânâ'nın Mesnevî'si hatıra gelir. Önceler her âlime Mevlânâ denirdi; bugün Mevlânâ dendi mi Mevlânâ Celâleddin'i hatırlıyoruz. Her mezara türbe derlerdi; artık türbe sözü Mevlânâ'nın kabrini hatırlatıyor.” (Gölpınarlı, 1985, s. 7)

Mevlânâ'nın birçok eseri olmasına karşın akla evvel emirde *Mesnevî* gelir. Bugüne kadar birçok baskısı, tercümesi ve şerhi yapılan *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytinin Hz. Pîr'in elinden çıktığı konusunda ittifak vardır. “16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadarki süreçte Anadolu sahası Türk edebiyatında Mesnevî'nin çeşitli şârihler tarafından 30'ya yakın şerhi yapılmıştır.” (Avşar, 2007: 59). Mesnevî şârihleri bu on sekiz beyti *Lübb-i Mesnevî* (*Mesnevî*'nin özü) diye adlandırırlar.

Bu çalışma, Mevlânâ'nın bu engin düşünce atlasının merkezinde yer alan ve bizzat müellifi tarafından eserin “özü” olarak nitelendirilen *Mesnevî*'nin ilk on sekiz beytine odaklanmaktadır. Mevlevîlik geleneğinde sembolik birer anahtar hükmünde olan bu beyitler; ney metaforu üzerinden insanın varoluş serüvenini, ayrılık acısını ve vuslat arzusunu en rafine haliyle ortaya koymaktadır. Çalışmanın temel amacı, ilk on sekiz beyti, hermenötik yöntemle tahlil etmektir. Metin çözümlemesi temel alınarak yapılan bu incelemede, beyitlerin literal anlamlarının ötesine geçilerek içerdikleri sembolik, metaforik katmanlar; ney sembolizmi, on sekiz sayısının tasavvufî değeri, insan-ı kâmil yolculuğu, ayrılık-vuslat diyalektiği ve aşk ateşi gibi ana temalar etrafında yorumlanmıştır. Klasik şerh geleneğinden istifade etmekle birlikte, beyitler arasındaki tematik bütünlüğü ve Mevlânâ'nın tasavvuf felsefesiyle kurduğu organik bağı ortaya koymak suretiyle, metne çağdaş bir okuma denemesi sunulmaktadır.

1. Lübb-i Mesnevî: İlk On Sekiz Beyti Tahlil Denemesi

Mesnevî, alelade bir şiir kitabı olmanın ötesinde, ilahî hakikatlerin beşer kelamına büründüğü bir irfan deryasıdır. Bu deryaya girerken karşılaştığımız ilk on sekiz beyit, eserin geri kalan yirmi altı bin küsur beytinin özü, hülâsası ve manevî planıdır. Mevlevî geleneğinde bu bölüme “Lübb-i Mesnevî” (Mesnevî’nin Özü) denmesi boşuna değildir; zira asırlardır süregelen şerh geleneğinde, geri kalan tüm anlatıların bu ilk on sekiz beytin tefsiri mahiyetinde olduğu kabul edilir.

Klasik eserlerin genellikle Allah’a hamd (hamdele) ve Peygamber’e salat (salve) ile başlaması bir gelenektir, Mevlânâ’nın *Mesnevî*’ye doğrudan doğruya “Bîşnû!” (Dinle) emriyle başlaması, eserin neşet ettiği kaynağın ve muhatabına yüklediği sorumluluğun bir nişanesidir. Bu “dinle” hitabı, hem Kur’an-ı Kerim’in ilk emri olan “Oku!” (İkra) ile semantik bir bütünlük arz eder hem de hakikate talip olanın ilk makamının “hâmûş” (sessiz) kalarak dinlemek olduğunu hatırlatır. Mevlânâ burada bizi bir kamışın hikâyesine değil, aslında o kamışın şahsında kendi gurbetimize, ayrılığımıza ve aslımıza olan iştiyakımıza kulak vermeye davet eder.

1. Dinle neyden neyin hikâyesini Ayrılık yüzünden şikâyet etmesini

Mesnevî’nin açılış mısrası olan bu beyit, sadece bir eserin başlangıcı değil, aynı zamanda tasavvufî metafiziğin tüm anahtarlarını içinde barındıran bir varoluş ifadesidir. Mevlânâ’nın esere klasik bir “hamdele” veya “salve” ile değil de doğrudan doğruya “Bîşnû” (Dinle) emriyle başlaması, talip olanın ilk makamının “hâmûş” (sessizlik) olduğunu ihtar eder. Bu hitap, muhatabı dış dünyanın gürültüsünden koparıp kendi derunundaki sese yönelmeye davet eden ontolojik bir çağrıdır. Dinlemek, burada edilgen bir eylem değil; aksine varlığın hakikatine dair sırlar perdesini aralamak için zihinsel ve kalbi bir hazır bulunuşluk halidir.

“İnsân-ı kâmil üzerinde birçok yorum yapılmıştır. Tasavvuf ve irfanla ilgili önemli bir kavram olup İbn Arabî'nin tasavvuf anlayışıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkmış ve İbn Arabî'den sonra tasavvufta yaygın biçimde kullanılan bu kavramla ilgili bazı risaleler de yazılmıştır.” (Çiftçi, 2017: 11) Beytin merkezinde yer alan “ney” imgesi, doğrudan doğruya “insan-ı kâmil”in sembolik bir temsilidir. Neyin asıl vatanı olan kamışlıktan koparılması, ruhun bezm-i elestten madde âlemine, yani bir nevi “gurbet”e sürgün edilişini imler. Neyin içinin boş olması, dervişin nefsanî arzulardan ve masivadan (Allah dışındaki her şeyden) arınmışlığını, yani “fakr” makamını temsil eder. Neyden çıkan ses ise aslında neyin kendisine ait değildir; o, kamışın bağrına üfleyen nefesidir. Bu metafor, insanın kendi varlık iddiasından vazgeçtiği ve “hiçlik” makamına erdiği ölçüde, kendisinden sâdır olan her fiilin ilahî tecellilerin bir yansıması olacağını vurgular.

Mevlânâ, neyin bu sesini bir “şikâyet” ve “hikâyet” (anlatı) olarak nitelendirirken, alelade bir sızlanmadan bahsetmez. Buradaki şikâyet, ruhun beden kafesine hapsolmasına ve aslı vatanından ayrı düşmesine duyulan kutsal bir itirazdır. Beytin aslında ayrılık kelimesinin çoğul (cudâyîhâ) kullanılması ise dikkat çekicidir; bu durum sadece mekanik bir uzaklığı değil, ruhun geçirdiği çok katmanlı yabancılaşma süreçlerini ve kesret (çokluk) âleminin vahdet (birlik) üzerindeki perdelerini simgeler. Dolayısıyla neyin hikâyesi, aslında her insanın kendi hakikatine, yani “mebde”den (başlangıç) “mead”e (dönüş) olan o sancılı ve iştîyak dolu yolculuğuna dair evrensel bir anlatıdır.

2. Beni kamışlıktan kestiklerinden beri Feryadım inletir kadınları, erkekleri

Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sine başladığı bu ilk dizeler, aslında varoluşun en temel trajedisini ve insanın bu dünyadaki konumunu bir “ney” metaforu üzerinden anlatır. Tasavvufî düşüncede her varlık aslına dönme meyli içindedir; tıpkı suyun

buharlaşıp göğe yükselmesi veya topraktan gelenin toprağa dönmesi gibi. Burada “kamışlık” (nayistân), ruhun bedene girmeden önceki ilahî vatanını, yani bezm-i elest’i simgeler. Neyin kamışlıktan koparılması ise ruhun o sonsuz huzur ikliminden ayrılıp madde dünyasına, yani beden hapisanesine düşüşüdür. Bu kopuş, tasavvuf edebiyatında “gurbet” olarak adlandırılır ve insanın dünyadaki huzursuzluğunun ana kaynağı olarak görülür.

Beyitte geçen “feryadın kadınları ve erkekleri inletmesi” ifadesi, bu acının evrenselliğine işaret eder. Mevlânâ burada bireysel bir dertten değil, beşeriyetin ortak sızısından bahseder. Neyin sesi, içindeki boşluktan ve göğsüne açılan yara benzeri deliklerden geçerken bir iniltiye dönüşür. İnsan da ancak nefsinden arınıp içini boşalttığında, yani ‘hiç’liğe erdiğinde ilahî nefesin sesi hâline gelebilir. Dolayısıyla neyin çıkardığı ses sadece bir melodi değil, aslından ayrı düşen her varlığın duyduğu dinmek bilmez özlemin feryadıdır. Bu ses, ruhu hâlâ diri olan herkesin kalbinde bir karşılık bulur; çünkü her insan, bilincinde olsun ya da olmasın, o eski birliği ve bütünlüğü arar.

Şerhin derin katmanlarında ney, aynı zamanda “insan-ı kâmil”i (olgun insanı) temsil eder. Kamışlıktan kesilen ney, nasıl ki bir ustanın elinde yontulup çilelerden geçerek olgunlaşıyorsa, insan da dünya imtihanlarıyla pişer. Neyin yedi deliği, insanın başındaki yedi azayı (gözler, kulaklar, burun delikleri ve ağız) temsil eder; eğer bu delikler harama kapanır ve sadece ilahî aşka açılırsa, o insandan çıkan her söz “Hakk’ın nefesi” olur. Mevlânâ, okuyucuyu sadece bu sesi dinlemeye değil, bu sesin içindeki şikâyeti anlamaya davet eder. Çünkü bu şikâyet, gelip geçici dünya heveslerine dair değil, doğrudan doğruya “ayrılığın kendisinden” duyulan bir ıstıraptır.

3. Ayrılıktan parça parça sine isterim
Aşkın derdini ancak ona söylerim

Mevlânâ, bu beyitte sözün ve hakikatin muhatabını seçerken aslında bir “frekans” birliği arar. “Şerha şerha” yani

parça parça olmuş bir sine istemesi, sadece estetik bir benzetme değil, ontolojik bir gerekliliktir. Tasavvufî düşünceye göre, bir kabin içine bir şey doldurabilmek için o kabin önce boşalması, genişlemesi ya da çatlaması gerekir. Dünya malıyla, kibriyle ve nefsanî arzularıyla dopdolu olan “sağlam” bir gönül, aşkın ve iştiağın (şiddetli özlemin) yakıcı kelamını kaldırmaz. Bu yüzden Mevlânâ, derdini anlatmak için önce o derdin bıçağıyla yaralanmış, dünya ile olan bağları zayıflamış ve böylece maneviyata yer açılmış bir gönül arayışındadır.

Beytin derinliğinde “hâldeşlik” kavramı yatar; zira aşk, akılla kavranan bir bilgi değil, ancak yaşanarak idrak edilen bir hâldir. “Aşkın derdini ancak ona söylerim” diyen Mevlânâ, sözün kıymetinin dinleyenin liyakatiyle ölçüldüğünü hatırlatır. Eğer dinleyici, vatanından (ruhlar âleminde) ayrılmanın sancısını bizzat tatmamışsa, neyin feryadı onun kulağına hoş bir tınıdan ibaret gelir. Ancak sinesi ayrılık acısıyla dilim dilim olmuş biri, o feryadın içinde kendi kayıp cennetini ve aslına duyduğu özlemi bulabilir. Bu noktada şerh, anlatandan çok anlayanın hissiyatında tamamlanır.

Sembolik bir bakışla, neyin göğsündeki delikler ile aşkın sinesindeki yaralar arasında bir aynılık vardır. Neyin o etkileyici sesi verebilmesi için gövdesinin dağlanması ve delinmesi şarttır; aksi takdirde o sadece bir kâmiş parçası olarak kalır. İnsan da benzer şekilde, hayatın getirdiği çileler ve ayrılık sancılarıyla “şerha şerha” olduğunda ruhun ilahî nefesine aracılık edebilir. Mevlânâ bu dizelerle bize şunu söyler: Kalbinizdeki kırıklar, hakikatin ışığının içeri sızabileceği yegâne menfezlerdir; bu yüzden dertten kaçmak yerine, o derdi anlayacak derinliğe ulaşmış bir sineye sahip olmak asıl gayedir.

4. Kendi aslından uzak düşmüş olanlar Kavuşmanın zamanını ararlar tekrar

Mesnevî'nin ilk on sekiz beytinin dördüncüsü olan bu dizeler, tasavvufun “asla rücu” (kaynağa dönüş) ilkesini en yalın ve sarsıcı biçimde ifade eder. Mevlânâ, “Kendi aslından

uzak düşmüş olanlar / Kavuşmanın zamanını ararlar tekrar” derken, evrensel bir çekim yasasından bahseder. Tasavvufi düşünceye göre her varlık, geldiği kaynağa dönme arzusuyla yanar; zira parça, bütüne aittir ve bütünden ayrı kaldığı süreç tamlık hissine erişemez. Ruhun bu dünyadaki huzursuzluğu, aslında yabancı olduğu madde âleminde sürgün hayatı yaşamasından ve ezeldeki o ilahî birliği (Vahdet) özlemesinden kaynaklanır.

Bu beyitteki “asıl” kavramı, sadece fiziksel bir kökeni değil, insanın metafizik varoluşunun başlangıç noktasını simgeler. Kamışlıktan koparılan ney, nasıl ki rüzgârın sesinde kendi sazlığının uğultusunu arıyorsa; beden hapishanesindeki ruh da her nefeste, her güzel seste ve her aşk tecellisinde o ezeli vatanının kokusunu duymaya çalışır. İnsanın dünyadaki arayışı, aslında bir hatırlama sürecidir. Kavuşma zamanını aramak, pasif bir bekleyiş değil; ruhun aslına engel olan nefsanî perdeleri aralama ve “Ben kimim, nereden geldim?” sorusunun peşinden gitme gayretidir.

Mevlânâ, bu dizelerle insanın içindeki dinmek bilmez “nostalji” duygusuna (asıl vatan hasretine) manevi bir zemin kazandırır. Bu perspektifte dünya, varılacak son durak değil, bir gurbet hanesidir. “Tekrar” kelimesi ise bir daireselliği vurgular; yolculuk Allah’tan başlamıştır ve yine O’na doğru akmaktadır. Dolayısıyla insandaki her türlü doyumsuzluk ve derin hüznün, aslında bu büyük kavuşma arzusunun birer yansımasıdır. İnsan, kendi aslına yöneldiği ve o ezeli bağın farkına vardığı ölçüde bu sürgün hayatının anlamını kavrar ve feryadını bir vuslat şarkısına dönüştürür.

5. İnledim her toplulukta her zaman
Kötü, iyi halliyle de oldum her an

Mesnevî’nin beşinci beytini temsil eden bu dizeler, neyin (ve dolayısıyla kâmil insanın) toplum içindeki duruşunu ve kuşatıcılığını anlatır. Mevlânâ, “İnledim her toplulukta her zaman / Kötü, iyi halliyle de oldum her an” derken, hakikat

sesinin hiçbir ayırım gözetmeksizin tüm insanlığa hitap ettiğini vurgular. Neyin sesi, gidilen her mecliste yankılanır; o, hem neşeli meclislerin bir parçası olur hem de hüznü gönüllerin dert ortağıdır. Bu noktada ney, bir ayna vazifesi görerek girdiği her ortamın rengine bürünür ancak kendi özündeki o “ayrılık iniltisini” asla değiştirmez.

Tasavvufî perspektifte bu beyit, mürşidin veya hakikat yolcusunun halk içindeki konumuna işaret eder. Kâmil insan, toplumun her kesimiyle temas halindedir; iyilerle de kötülerle de bir arada bulunur. “Kötü halliler” (bed-hâlân) ile olması onları irşat etmek ve karanlıklarına bir ışık sızdırmak içindir. “İyi halliler” (hoş-hâlân) ile olması ise onların hallerini pekiştirmek ve şevklerini artırmak içindir. Mevlânâ burada, hakikatin sadece seçkin bir zümreye değil, muhtaç olan her cana sunulan ilahî bir sofraya olduğunu hatırlatır. Neyin feryadı, dinleyenin niyetine ve kalbi seviyesine göre anlam kazanır.

Beyitteki “her toplulukta inleme” ifadesi ise, ruhun her türlü yaşam deneyimi karşısındaki yabancılığını da simgeler. Ruh, bedende hapis olduğu sürece ister sevinçli ister kederli bir ortamda olsun, aslında hep o “asıl vatani” için inlemektedir. Kötü hallilerle beraberken çekilen sıkıntı, iyi hallilerle beraberken duyulan geçici ferahlık; her iki durumda da ruhun gurbeti devam etmektedir. Mevlânâ bu dizelerle bize şunu fısıldar: Hakikatin sesi her yerdedir ve herkesin içindedir; ancak asıl önemli olan, o sesin kimin tarafından ve nasıl bir kalbi derinlikle işitildiğidir.

6. Herkes zannına göre oldu arkadaşım
Hiç kimse içimi bilip olmadı sırdaşım

Mesnevî'nin altıncı beyti olan bu dizeler, insanın anlaşılma sancısını ve hakikatin dış görünüş ile iç yüzü arasındaki uçurumu muazzam bir derinlikle ifade eder. Mevlânâ, “Herkes zannına göre oldu arkadaşım / Hiç kimse içimi bilip olmadı sırdaşım” derken, beşerî ilişkilerdeki en büyük yanılgıya parmak basar: Zan. İnsanlar genellikle karşılarındakini olduğu

gibi değil, kendi bilgi seviyelerine, ön yargılarına ve ihtiyaçlarına göre algırlar. Neyin sesi her kulağa ulaşır; ancak kimi onu sadece hüzünlü bir tını, kimi neşeli bir oyun havası, kimi de sadece kuru bir gürültü olarak görür. Herkes kendi iç dünyasındaki aynaya ne yansıyor, neyi o zannıyla arkadaş eder.

Tasavvufî şerhte bu durum, mürşidin veya kâmil insanın toplum içindeki yalnızlığını simgeler. Halk, veli zatların karametlerine, sözlerinin zahirî güzelliğine veya onlara duydukları ihtiyaca takılıp kalır; yani onlarla “arkadaş” (yâr) olur. Fakat o büyük ruhların içindeki asıl yangını, Allah ile olan gizli bağlarını ve ruhlarının derinliklerindeki “sırrı” kavrayacak “sırdas” (mahrâm-ı esrâr) bulmak çok güçtür. Burada “arkadaş” dıştaki birlikteliği, “sırdas” ise kalplerin aynı hakikatte birleşmesini temsil eder. Mevlânâ, hakikatin perdelerle örtülü olduğunu ve insanların çoğu zaman o perdelerin üzerindeki nakışlarla oyalandığını hatırlatır.

Bu beyit aynı zamanda bir epistemolojik uyarı niteliğindedir; zira “zan”, kesin bilgiye (yakîne) engel olan en büyük perdedir. İnsan, kendi zihnindeki kalıpları yıkmadıkça karşısındakinin “içine”, yani özüne nüfuz edemez. Neyin içindeki boşlukta gizlenen ilahî nefes, ancak o boşluğa kendi ruhuyla bakabilen sırdaslarca hissedilebilir. Mevlânâ bu dizelerle bize şunu fısıldar: Gerçek dostluk, birinin görüntüsüne veya sıfatlarına değil, onun içindeki gizli dert ve hakikate aşına olmaktadır. İnsanların bizi yanlış anlaması veya eksik tanınması kaçınılmazdır; çünkü çoğu insan bir başkasında sadece kendi yansımını seyreder.

7. Sırrım, inlemelerimden değildir uzak
O nur gözde ve kulakta yoktur ancak

Mesnevî’nin yedinci beyti olan bu dizeler, hakikatin nerede gizli olduğu ve ona hangi araçlarla ulaşılacağı üzerine çok temel bir ontolojik ayrım yapar. Mevlânâ, “Sırrım, inlemelerimden değildir uzak / O nur gözde ve kulakta yoktur ancak” derken, zahirî (dışsal) duyular ile batınî (içsel) idrak arasındaki

ilişkiyi açıklar. Neyin sesi, sadece işitilen bir titreşim değil, bizzat o sırrın dışı vurulmuş halidir. Sır, neyin sesinden ayrı bir şey değildir; sesin ta kendisidir. Ancak bu sırrı görecektir “nurlu bir göz” ve işitecek “hakiki bir kulak” her insanda her zaman mevcut değildir.

Tasavvufî şerhte bu beyit, “eşyanın hakikati” ve “basiret” kavramlarıyla yakından ilgilidir. İnsan sadece dış kulağıyla dinlediğinde neyin sesini bir melodi olarak algılar, fakat kalbî duyularıyla yaklaştığında o sesin içindeki ilahî tecelliye fark eder. Mevlânâ burada, sırrın aslında saklı olmadığını, her an göz önünde ve kulak dibinde yankılandığını ancak duyusal algıların bu yüksek hakikati kavramada yetersiz kaldığını vurgular. “O nur gözde ve kulakta yoktur” ifadesi, fiziksel organların madde dünyasına hapsedilmişliğini simgeler. Hakikatin ışığını (nurunu) görmek için fiziksel gözden ziyade gönül gözüne (basiret) ihtiyaç vardır.

Bu dizeler, aynı zamanda bir metodoloji önerisidir: Eğer hakikate ulaşmak istiyorsan, sadece gördüklerine ve duyduklarına güvenme. Zira görünen her şey bir perdedir ve duyulan her ses bir örtüdür. Hakikat, bu zahirî tezahürlerin tam kalbinde gizlidir ama ona ulaşmak için duyuların ötesine geçebilecek bir manevi donanım gerekir. Mevlânâ, mürşidin sözünün veya neyin sesinin aslında “sırrın kendisi” olduğunu, fakat bu sırrı çözebilmek için dinleyenin kendi içindeki “nûr”u uyandırması gerektiğini hatırlatır. Sır, sestene uzak değildir; fakat o sesi bir “sırdaş” gibi dinleyecek ehliyetli bir ruh beklemektedir.

8. Yel değil, ateştir neyin içindeki sesi
Kimde o ateş yoksa yok olsun kendisi

Mesnevî'nin sekizinci beyti, eserin en sarsıcı ve keskin ifadelerinden birini taşır. Mevlânâ burada, neyin sesini fiziksel bir tabiat olayı olmaktan çıkarıp metafizik bir boyuta taşır: “Yel değil, ateştir neyin içindeki sesi / Kimde o ateş yoksa yok olsun kendisi.” Bu dizelerle anlatılmak istenen, neyin içinden geçen nefesin sadece bir hava akımı (yel) olmadığı,

onun aslında bir “aşk ateşi” olduğudur. Yel geçicidir ve sadece serinletir; oysa ateş dönüştürücüdür, yakıcıdır ve her şeyi kendi özüne katar. Neyin sesini duyan kişi, eğer o sesin içindeki ilahî harareti hissetmiyorsa, o sesi sadece mekanik bir gürültü olarak algılıyor demektir.

Tasavvufî şerhte bu beyit, “aşk” kavramının varoluşun yegâne meşruiyet kaynağı olduğunu vurgular. “Kimde o ateş yoksa yok olsun kendisi” ifadesi, ilk bakışta sert bir beddua gibi görünse de aslında hakikate dair bir tespittir. Mevlânâ’ya göre aşkı olmayan insan, gerçek anlamda yaşamıyor demektir; o sadece nefes alıp veren bir gölgedir. Aşk ateşiyle pişmeyen, yanmayan ve bu hararetle dünyevi bağlarından sıyrılmayan bir ruh, varlık mertebesinde “yok” hükmündedir. Buradaki “yok olsun” ifadesi, “aşkı olmayanın hayatı manen ölüdür, varlığı beyhudedir” manasına gelen derin bir hikmet içerir.

Bu dizeler aynı zamanda sanatın ve irşadın özüne dair bir sırrı ifşa eder. Bir sözün veya bir nağme-i ilahînin tesir etmesi için, o sözün bir “nefes”ten ziyade bir “ateş”ten doğması gerekir. Neyzenin içine üflediği nefes, kendi içindeki yangının bir dışavurumuysa karşıdakini yakar. Mevlânâ, hakikat yolculuğunda sadece bilginin veya şeklin yeterli olmadığını, her şeyin temelinde o yakıcı aşkın bulunması gerektiğini hatırlatır. İnsan, içindeki bu ateşi uyandırdığı ölçüde “var” olur ve neyin feryadındaki o ezeli sırrı ancak bu ateşin ışığında görebilir.

9. Tenle cân birbirinden gizlenmemiştir Canı görme izni kimseye verilmemiştir

Mesnevî’nin dokuzuncu beyti olan bu dizeler, tasavvufun en temel ikilemi olan madde ve mana, yani beden ve ruh ilişkisini çarpıcı bir netlikle ortaya koyar. Mevlânâ, “Tenle cân birbirinden gizlenmemiştir / Canı görme izni kimseye verilmemiştir” derken, bu iki varlık düzleminin iç içeliğini anlatır. Ten (beden), ruhun bu dünyadaki elbisesi ve tecelli mahalli olduğu için ruhla tamamen bitişiktir; ruhun hareketleri, arzuları ve acıları bedende zahir olur. Ancak bu yakınlığa rağmen,

canın (ruhun) mahiyeti ve özü, beşerî göz için bir sır olarak kalmaya devam eder. Tıpkı neyin gövdesi ile içinden geçen nefesin birbirinden ayrılmaz olması, fakat nefesin kendisinin gözle görülememesi gibi.

Tasavvufî şerhte bu beyit, “Zahir-Batın” dengesine işaret eder. Can, tenin hayat kaynağıdır ve tenin her zerresinde mevcuttur; dolayısıyla gizli değildir, etkisiyle her an ortadadır. Fakat canın özü nuranî ve latif olduğu için, kesif bir madde olan gözün onu doğrudan idrak etmesi mümkün değildir. Mevlânâ burada insana şu hakikati hatırlatır: En yakınında olan, hatta seni “sen” yapan cevheri bile tam olarak göremiyorsan, kâinatın ve yaratıcının sırlarını sadece maddi gözlemlerle çözme-ye çalışman beyhudedir. Görmek için sadece göz yetmez; görülenin ardındaki “izne”, yani manevi bir uyanışa ve basirete ihtiyaç vardır.

Bu dizeler aynı zamanda bir tevazu dersidir. İnsan, kendi canının bile mahiyetine vakıf olamazken, varlık hakkında kesin hükümler vermekten kaçınmalıdır. Mevlânâ'ya göre “canı görme izni”, bu dünya şartlarında fiziksel bir görme değil, ancak kalbî bir “hissetme” ve “bilme” makamıdır. Ten ile canın birbirinden gizli olmaması, aslında hakikatin her an göz önünde olduğunu, fakat insanın bakışındaki perdeler yüzünden bu muazzam birliği fark edemediğini simgeler. Ruh, beden içinde bir gurbet hayatı yaşasa da bedenle kurduğu bu gizemli bağ, insanın bu dünyadaki tekâmül yolculuğunun temel zeminini oluşturur.

10. Neyin içine düşen ateş aşkın ateşidir
Meyin içine düşen neşe aşkın neşesidir

Mesnevî'nin onuncu beyti, varoluşun iki farklı cephesini -ıstırap ve vecdi- tek bir hakikatte birleştirir. Mevlânâ, “Neyin içine düşen ateş aşkın ateşidir / Meyin içine düşen neşe aşkın neşesidir” diyerek, kâinattaki her türlü hareketin ve tesirin arkasındaki yegâne itici gücün “aşk” olduğunu bir kez daha ilan eder. Burada ney, ayrılığın ve hüznün; mey (şarap) ise coşku-

nun ve sarhoşluğun simgesidir. Şair, zıt gibi görünen bu iki hâlin (keder ve neşe) aslında aynı kaynaktan beslendiğini, ikisinin de aşkın farklı tezahürleri olduğunu vurgular.

Tasavvufî olarak bu beyit, “vahdet-i şuhûd” ve aşkın dönüştürücü gücüyle ilgilidir. Neyin sesindeki o yakıcı hüznün, kuru bir keder değil, sevgiliye duyulan özlemin ateşidir. Benzer şekilde, kadehteki meyin (ilahî aşk şarabının) köpürmesi ve insana verdiği neşe, dünyevi bir eğlence değil, ruhun asli vatanına duyduğu vuslat sevincidir. Mevlânâ’ya göre aşk, girdiği her şeyi kendi rengine boyar; bir kamışı feryat eden bir aşığa, bir üzüm suyunu ise akli baştan alan bir iksire dönüştürür. Bu, aşkın cansız maddelere bile can veren, onları harekete geçiren evrensel enerjisidir.

Bu dizeler, aynı zamanda Mesnevî’nin ilk on sekiz beytindeki “ney” metaforunu “mey” ile tamamlayarak bir denge kurar. Neyin feryadı ne kadar derinse, meyin neşesi de o kadar yüksektir. İnsan-ı kâmil, hem ney gibi dertli hem de aşk şarabıyla sarhoş olan kişidir. Mevlânâ bu beyitle bize şunu fısıldar: Hayatın içinde karşılaştığın her türlü şiddetli duygu -ister yakıcı bir acı olsun ister taşkın bir sevinç- eğer seni aslına yönlendiriyorsa, o aşkın bir cilvesidir. Aşkın ateşiyle yanmayan ney ses vermez, aşkın coşkusuyla kaynamayan mey ise ruhu arındırmaz.

11. Yârinden uzak düşenin arkadaşıdır ney
Perdeleri, bizim perdemizi yırtandır ney

Mesnevî’nin on birinci beyti olan bu dizeler, neyin hem teselli edici bir dost hem de hakikate giden yolda bir engel kaldırıcı (perde yırtıcı) vasfını anlatır: “Yârinden uzak düşenin arkadaşıdır ney / Perdeleri, bizim perdemizi yırtandır ney.” Mevlânâ burada neyi, sadece bir müzik aleti olarak değil, ruhsal bir rehber ve sırdaş olarak konumlandırır. “Yârinden uzak düşmek”, ruhun ilahî aslından kopup bu dünyaya sürgün edilmesidir. Ney de benzer şekilde kamışlıktan koparıldığı için,

bu ontolojik gurbeti yaşayan her can için en sadık ve en halden anlayan arkadaşdır.

Tasavvufî olarak “perde” (hicâb) kavramı, kul ile Allah arasındaki engelleri simgeler. Bu engeller bazen dünya malı, bazen nefis, bazen de aşırı akılcılıktır. “Perdeleri, bizim perdemizi yırtandır ney” ifadesiyle, neyin sesinin bu dünyevî perdeleri delip geçerek ruhu doğrudan hakikatin ışığıyla yüzleştirdiği vurgulanır. Neyin üzerindeki perdeler (notaların çıktığı delikler), aslında insanın gönül dünyasındaki perdelerin açılmasına hizmet eder. O ses duyulduğunda, insan geçici olanın ötesindeki kalıcı olanı sezinlemeye başlar ve benlik perdesi yırtılarak “Vahdet” (birlik) sırrı aralanır.

Edebî bir perspektifle bu beyit, neyin paradoksal doğasını özetler. O hem ayrılığın acısını taşır hem de bu acı aracılığıyla vuslatın (kavuşmanın) yolunu açar. Mevlânâ, hakikat arayıcısına şunu hatırlatır: Eğer sen de asıl sevgilinden ayrı düştüğünü hissediyorsan, neye kulak ver. Çünkü o, senin bu yalnızlığındaki tek gerçek yoldaşındır ve onun feryadı, seni hapseden zihin kalıplarını ve dünya perdelerini parçalayacak kadar güçlüdür. Neyin sesi, ruhu maddeden manaya taşıyan o ince köprüdür.

12. Ney gibi gören var mı zehri, panzehri
Ney gibi gören var mı derdi, neşeyi

Mesnevî’nin on ikinci beyti olan bu dizeler, neyin (ve kâmil insanın) zıtlıkları kendi bünyesinde nasıl birleştirdiğini muazzam bir paradokslar silsilesiyle anlatır: “Ney gibi gören var mı zehri, panzehri / Ney gibi gören var mı derdi, neşeyi.” Mevlânâ burada neyi, hem öldürücü bir “zehir” hem de hayat veren bir “panzehir” (tiryak) olarak niteler. İlk bakışta birbirini yok eden bu iki kavramın aynı varlıkta tecelli etmesi, aşkın çift yönlü doğasına işaret eder. Aşk, nefis için zehirdir; çünkü onu öldürür. Ancak aynı aşk, ruh için panzehirdir; çünkü onu ezeli hayatına kavuşturur.

Tasavvufî açıdan bu beyit, “cem” (birleme) makamıyla ilgilidir. Kâmil insan, dünyanın zıtlıklar üzerinden yürüdüğünü idrak eden kişidir. Neyin sesi, dünyevî zevklere dalmış bir kalp için zehir gibi yakıcı ve huzursuz edicidir; zira o kişiye kaybettiği ruhsal derinliği ve gurbette olduğunu hatırlatır. Fakat aynı ses, vuslat iştiağıyla yanan bir mümin için panzehirdir, ruhun şifasıdır. Mevlânâ, neyin “derdi ve neşeyi” aynı anda gördüğünü söyleyerek, tasavvuftaki “kabz” (daralma) ve “bast” (genişleme) hallerinin birliğini vurgular. Gerçek arif, derdin içindeki dermanı, kederin içindeki ilahî neşeyi görebilen kimsedir.

Beyit aynı zamanda hayatın diyalektik yapısını özetler. Ney, bir kamış olarak ateşte dağlanırken “dert” içindedir. Fakat o dertten çıkan sesle âlemi büyülerken “neşenin” kaynağı olur. O, zıtlıkların birbirini dışlamadığı, aksine birbirini var ettiği bir aynadır. Mevlânâ, hakikat yolcusuna şu mesajı verir: Eğer ney gibi hem zehri hem panzehri bünyende barındırmayı öğrenirsen, dünyanın geçici zıtlıklarından kurtulur ve her şeyde Hakk’ın birliğini müşahade edebilirsin. Bu durum, insanın kemale ermesi için hem yanması (zehir/dert) hem de bu yanıştan bir lezzet alması (panzehir/neşe) gerektiğinin bir ifadesidir.

13. Neyin söylediği kanlı yolun hikâyesidir Anlattığı da Mecnun aşkının efsanesidir

Mesnevî’nin on üçüncü beyti, hakikat yolculuğunun çetinliğini ve aşkın en yüksek makamını iki güçlü sembolle mühürler: “Neyin söylediği kanlı yolun hikâyesidir / Anlattığı da Mecnun aşkının efsanesidir.” Mevlânâ burada neyin sesini sadece bir özlem tınısı olarak değil, bizzat bir “kanlı yol” (râh-ı hûn) tasviri olarak sunar. Bu kanlı yol, sâlikin (yolcu) nefsini öldürme, benliğinden geçme ve ilahî aşka ulaşma uğruna göze aldığı tüm meşakkatleri temsil eder. Tasavvufta aşk, konforlu bir liman değil; aksine canın feda edildiği, her adımda fedakârlık gerektiren sarsıcı bir süreçtir.

Beytin ikinci mısrasında zikredilen “Mecnun”, edebiyatımızda beşerî aşkın ilahî aşka dönüştüğü en uç noktayı simgeler. Mecnun, Leyla'nın hayaliyle öylesine dolmuştur ki sonunda “Leyla benim, ben Leyla'yım” diyerek ikilikten kurtulmuş ve “Fenafillah” (Allah'ta yok olma) makamına işaret eden bir sembole dönüşmüştür. Neyin anlattığı hikâye işte bu “aklı terk etme” ve “tamamen bir olma” hikâyesidir. Mevlânâ'ya göre, aşk yolunda ilerlemek isteyen kişi, Mecnun gibi kendi varlığından soyunmalı ve toplumun koyduğu yüzeysel akıl sınırlarını aşmalıdır.

Bu dizelerin bize mürşidin dilinden dökülen hakikatlerin doğasını anlattığını görürüz. Neyin nefesi, aslında tarihin en büyük ve en çetin aşk hikâyesini yankılamaktadır. “Kanlı yol” ifadesi, bu yolun sadece sözle değil, kalp kanıyla kat edilebileceğini vurgular. Eğer bir gönül bu ağır bedeli ödemeye hazır değilse, neyin anlattığı efsaneyi sadece bir masal sanacaktır. Mevlânâ bu beyitle dinleyiciyi bir karara zorlar: Ya sıradan bir hayatın güvenli sularında kalacaksın ya da Mecnun gibi kanlı bir yolu göze alıp ebedî vuslatın efsanesine dahil olacaksın.

14. Bu aklın sırdaşı, akılsız olandır ancak
Zaten ağzın biricik müşterisidir kulak

Mesnevî'nin on dördüncü beyti, hakikatin idraki noktasında aklın sınırlarını ve bu sırra mahrem olabilmenin bedelini sarsıcı bir paradoksla ifade eder: “Bu aklın sırdaşı, akılsız olandır ancak / Zaten ağzın biricik müşterisidir kulak.” Mevlânâ burada bahsettiği “akılsızlık” (bî-hûşî), cehalet anlamındaki bir akıl noksanlığı değil; aksine, ilahî aşk ve hakikat karşısında dünyevî, hesapçı ve sınırlı rasyonel aklın terk edilmesidir. Tasavvufi düşüncede, cüz'î akıl (sınırlı insan aklı) bir noktaya kadar rehberlik eder; ancak aşkın ve “Vahdet” sırrının başladığı yerde bu akıl hayrete düşer ve susar. Bu yüzden, o yüksek aklın (Akl-ı Küll) sırlarına ancak kendi küçük aklından vazgeçenler, yani “mecnun” olanlar sırdaş olabilir.

Beytin ikinci mısrasındaki “ağız ve kulak” metaforu, bilginin aktarımı ve alımlanması arasındaki zorunlu ilişkiyi anlatır. Ağız (anlatan/mürşid) bir hakikati haykırırken, o sözün boşa gitmemesi için ona uygun bir kulak (dinleyen/mürid) gerekir. Ancak buradaki kulak, sadece fiziksel bir organ değil; anlatılan sırrı hazmedecek bir alıcı, bir “müşteri”dir. Mevlânâ şunu vurgular: Nasıl ki kulak olmadan ağzın bir hükmü yoksa, dünyevî aklını bir kenara bırakıp kalbiyle dinlemeyi öğrenmeyen birinin de o büyük sırdan pay alması imkânsızdır. Hakikat, pazarlık yapan akıllara değil, sadece ona tam bir teslimiyetle “müşteri” olan gönüllere açılır.

Paragraf şerhinin derinliklerinde bu beyit, bir “hâl” diline davettir. Hakikatin dili, mantık süzgecinden geçirilerek anlaşılabilir bir matematik formülü değildir. Mevlânâ, akı bir kenara koymayı “sarhoşluk” veya “kendinden geçme” hâli olarak niteler; çünkü insan kendi benliği ve mantığıyla dopdoluken başka bir hakikate yer açamaz. İçini boşaltan ney gibi, zihnini dünyevî hesaplardan boşaltan insan da ilahî nefesin sesiyle dolar. Dolayısıyla, bu sırlara mahrem olmak isteyen kişi, önce dış dünyanın “akıllı” görünen karmaşasından sıyrılıp aşkın o mukaddes “deliliğine” talip olmalıdır.

15. Gamla geçti günlerimiz, akşam oldu gitti
Günler hatalarla yoldaş oldu, yandı bitti

Mesnevî’nin on beşinci beyti olan bu dizeler, ömür sermayesinin hızla tükenişini ve insanın bu süreçteki hüznü muhasebesini dile getirir: “Gamla geçti günlerimiz, akşam oldu gitti / Günler hatalarla yoldaş oldu, yandı bitti.” Şair burada “akşam olması” metaforuyla sadece bir günün bitişini değil, ömrün sonuna yaklaşılmasını ve ölümün yaklaşan gölgesini kasteder. İnsanın dünyadaki vaktini nasıl harcadığına dair sarsıcı bir tablo çizen şair, hayatın çoğunun kederlerle (gam) ve telafisi güç kusurlarla (hatalar) zayi edildiğini vurgular.

Tasavvufi olarak bu beyit, “vakit” bilinci ve nefis muhasebesi üzerinden okunur. Sufilere göre vakit, kılıçtan keskin-

dir; eğer sen onu hakikatle kesmezsen, o seni keser. “Günlerin hatalarla yoldaş olması”, insanın asli vazifesini unutup dünya meşgaleleri ve nefsanî arzular peşinde ömrünü tüketmesidir. Ancak buradaki “yanıp bitme” ifadesi sadece bir kayıp değildir; aynı zamanda pişmanlık ateşiyle arınma imkânına da işaret eder. Mevlânâ, geçen zamanın ardından duyulan bu derin hüznün, eğer bir uyanışa vesile olursa, ruhun olgunlaşması için gerekli olan o “yanış” sürecinin bir parçası olduğunu hissettirir.

Beytin insandaki “kaybetme” korkusuna ve zamanın acımasız akışına bir ayna tuttuğunu da görürüz. “Akşam oldu gitti” ifadesi, artık geri dönüşü olmayan bir noktaya gelindiğinin ilanıdır. İnsan çoğu zaman “yarın yaparım” diyerek hakikati erteler; fakat Mevlânâ, o beklenen yarınların çoktan hatalarla harmanlanıp kül olduğunu hatırlatır. Bu dizeler, okuyucuyu karamsarlığa itmekten ziyade, eldeki mevcut nefesi daha şuurlu kullanmaya ve “geçmişin gamından” sıyrılıp “anın hakikatine” yönelmeye ve hatalardan ders çıkarmaya bir davet niteliği taşır.

16. Bizim korkumuz yok günler geçerse eğer
Ey temizlikte eşsiz olan dost, sen kalıver

Mesnevî'nin on altıncı beyti, insanın ruhsal iştahını ve hakikatle olan ilişkisini zirveye taşır: “Günler geçip gittiyse varsın gitsin, korkumuz yok / Ey temizlikte eşi olmayan, sen kal bize çok.” Şair burada, bir önceki beyitte dile getirdiği “zamanın ve ömrün kayıp gitmesi” endişesine karşı muazzam bir teslimiyet ve meydan okuma sergiler. Eğer insanın elinde “temizlikte eşi olmayan” o ilahî asıl ve sarsılmaz bir iman bağı kalmışsa, zamanın kronolojik akışı ve maddesel kayıplar birer teferruata dönüşür. Önemli olan, akıp giden günlerin sonunda elde kalan manevî özün bekasıdır.

Beyit, “Bâkî” olanla bağ kuran ruhun, “fânî” olanın gidişinden hüznün duymayacağını da anlatır. “Sen kal bize çok” hitabı, doğrudan Cenab-ı Hakk’a veya mürşid-i kâmilin şahsın-

da tecelli eden ilahî nura bir yakarıştır. İnsan, kendi varlığını o sonsuz kaynağa bağladığında, zamanın aşındırıcı etkisinden kurtulur. Bu, bir “ebediyet” bilincidir. Maddî ömür akşam olup bitse de ruhun ezeli ve ebedî sevgilisiyle olan bağı devam ettiği sürece, her gidiş aslında bir varışa; her batış ise daha parlak bir doğuşa hizmet eder.

Beytin bir “arınma” (temizlik) vurgusu taşıdığı da görülür. “Pâk” (temiz) olanla beraber olanın günleri ne kadar hatlarla dolu olursa olsun, o kutsal temas ruhu yıkar ve tazeler. Şair, muhatabına şu güveni verir: Dünyevî olan her şey (günler, imkânlar, gençlik) birer gölge gibi gelip geçicidir. Ancak “Pâk” olanın aşkı kalbe yerleştiğinde, zamanın geçmesi artık bir kayıp değil, vuslata doğru atılan adımlardır. Bu yüzden kâmil insan, biten günlerin ardından yas tutmaz; aksine, kalbinde baki kalan aşkın nuruyla huzur bulur.

17. Balıktan gayrı herkes suya doyup kandı Rızkı olmayanın da günü uzadıkça uzadı

Mesnevî’nin on yedinci beyti, ruhun ve idrakin sınırlarını “balık ve derya” metaforu üzerinden anlatan, tasavvufun en derinlikli bölümlerinden biridir: “Balıktan başkası suya kanar, doyar / Rızkı olmayanın günü uzar da uzar.” Mevlânâ burada, hakikat arayıcısını bir balığa, ilahî hakikatleri ve aşkı ise uçsuz bucaksız bir deryaya benzetir. Balık için su, sadece bir içecek değil, varoluşunun yegâne zeminidir. Balık deryanın içinde olmasına rağmen ona doymaz; aksine suyla hayat bulur ve suyun içinde yok olur. Hakiki aşık da böyledir; ilahî feyze ne kadar nail olursa olsun, “Daha yok mu?” diyerek susuzluğu artar.

Bu beyit, “talep” ve “nasip” kavramları üzerine kuruludur. İnsanlar kapasiteleri ve nasipleri ölçüsünde hakikatten pay alırlar. Eğer birinin özü “balık” değilse, yani hakikate tam bir aidiyetle bağlı değilse, bir bardak suyla (küçük bir bilgi veya dünyevî bir tatminle) doyabilir. Ancak “balık-meşrep” olan arifler için deryalar bile yetersizdir. Beytin ikinci mısrasındaki “rızkı olmayanın günü uzar” ifadesi ise manevî açlığa

ve mahrumiyete işaret eder. Hakikat rızkından mahrum kalan kişi için zaman, geçmek bilmeyen bir yük, hayat ise bir türlü vuslata ermeyen beyhude bir bekleyiş halidir.

Beytin aynı zamanda bir “istidat” (kabiliyet) dersi verdiğini görürüz. Mevlânâ, hakikati anlamanın sadece istemekle değil, o hakikate uygun bir içsel yapıya sahip olmakla mümkün olduğunu vurgular. Suyu sevmeyen veya sudan korkan biri için derya bir hapishanedir; ancak balık için derya bir özgürlük alanıdır. Günün uzaması ve bitmek bilmemesi, ruhun kendi asli gıdasını bulamadığı andaki sıkıntısını simgeler. Eğer insan ruhunu aşkla ve marifetle besleyemezse, yaşadığı her an bir azaba dönüşür.

18. Olgun olanın halinden hiç anlar mı ham
Öyleyse sözü kısa demek gerek vesselam

Mesnevî'nin ilk on sekiz beytinin bu sonuncusu, hakikat yolculuğunun kelimelerle olan bağıını keser ve nihai bir suskunluk çağrısıyla eserin giriş bölümünü mühürler: “Olgun olanın halinden hiç anlar mı ham / Öyleyse sözü kısa demek gerek vesselam.” Mevlânâ burada, on yedi beyit boyunca ney metaforu üzerinden anlattığı derin hakikatlerin, ancak yaşanarak idrak edilebileceğini vurgular. “Ham” (pişmemiş/ham-ervah), yani aşk ateşinde yanmamış ve çile tezgahından geçmemiş birinin, “pişkin” (kâmil/olgun) bir ruhun yaşadığı manevi halleri kavraması imkânsızdır. Bu, sadece zihinsel bir kapasite meselesi değil, bir yaşantı ve mertebe farkıdır.

Tasavvufî olarak beyit, “makam” ve “hâl” arasındaki uçuşuma işaret eder. Pişkinlik, sadece bilgi biriktirmekle değil, nefsi terbiye etmek ve ilahî aşkla yanmakla elde edilen bir kıvamdır. Mevlânâ, bir önceki beyitteki “balık” metaforunu burada “pişkinlik” ile tamamlar. Nasıl ki suyun dışındaki bir varlığa suyun hayat verici serinliğini tarif etmek beyhude ise, ham bir kişiye de vuslatın neşesini veya ayrılığın o kutsal ıstırabını anlatmak o denli zordur. Bu noktada söz, hakikati açıklamak

yerine onu perdeleme riski taşır. Bu yüzden mürşit, sözün bitiği yerde sükûtun başladığını hatırlatır.

Beytin aynı zamanda bir “edep” dersi verdiğini görürüz. “Vesselam” (işte bu kadar/selam olsun) ifadesiyle Mevlânâ, anlatılabilecek olanın sınırına gelindiğini ilan eder. Daha fazlasını anlatmak, sadece kelime kalabalığına ve ham ruhların yanlış anlamalarına yol açacaktır. Gerçek bilgi, söylenenin ötesinde, sessizliğin içinde saklıdır. Bu beyit, okuyucuyu kitabın sayfalarından kendi iç dünyasındaki yangına yönlendirir; artık okuma zamanı bitmiş, yanma ve pişme zamanı başlamıştır.

Mevlânâ’nın bu meşhur on sekiz beyti böylece “feryat” ile başlayıp “sükût” ile son bulur.

Sonuç

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî’nin Mesnevî’si, asırlardır Türk-İslam tefekkürünün ve edebî estetiğinin sönmeyen bir meşalesi olarak insanlığın yolunu aydınlatmaktadır. Bu çalışma, eserin bizzat Hz. Pîr’in elinden çıktığı konusunda ittifak edilen ve şarihler tarafından “Lübb-i Mesnevî” (Mesnevî’nin Özü) olarak nitelendirilen ilk on sekiz beytini hermenötik yöntemle tahlil ederek, klasik şerh geleneğini çağdaş bir okuma ile buluşturmayı amaçlamıştır. Ney sembolizmi ekseninde yürütülen analiz, kamışlıktan koparılma, iç arınma ve olgunlaşma süreçlerini; insanın ana rahminden dünyaya sürgün edilişi, dünya alakalarından kurtuluşu ve “insan-ı kâmil” yolculuğundaki manevi tekamülüyle ilişkilendirerek yorumlamıştır. Ayrıca “dinleme” (bişnû) kavramı, semâ ayininin kökenleri, yâr-ı gâr mefhumu, ayrılık-vuslat diyalektiği ve aşk ateşi gibi temalar üzerinden beyitler arasındaki tematik bütünlüğü ortaya koymuştur.

Çalışmanın özgün katkısı, çağdaş insanın anlam krizi, ruhsal boşluk bağlamında yeniden yorumlamasında yatmaktadır. On sekiz sayısının Mevlevîlikteki sembolik değeri ile ney metaforunun katmanlı yapısını bütüncül bir çerçevede

ele alarak, bu beyitlerin Mesnevî'nin geri kalan binlerce beytinin “genetik kodu” niteliğinde olduğunu vurgulamıştır. Bu yaklaşım, daha önceki bazı yorumları tematik bir akış içinde sentezlemiş ve metne “yaşayan bir kılavuz” perspektifi kazandırmıştır.

Her akademik çalışma gibi bu incelemenin de sınırlılıkları bulunmaktadır. Analiz, yalnızca ilk on sekiz beyitle sınırlandırılmış olup Mesnevî'nin tamamını kuşatmamaktadır. Hermenötik yöntem doğası gereği yorumlayıcı bir nitelik taşıdığından, farklı tasavvufi ekollere mensup okuyucular tarafından alternatif okumalara açık olabilir. Daha sonraki çalışmalar için Mesnevî'nin ilk on sekiz beytin diğer bölümleriyle tematik ve yapısal ilişkisinin kapsamlı bir şekilde incelenmesi; ney sembolizminin psikoloji, müzik terapisi veya edebiyat eleştirisi gibi disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alınması; bu beyitlerin farklı dillere yapılan çevirilerindeki anlam kayıplarının ve kültürel uyarlamaların karşılaştırmalı analizi faydalı olacaktır.

Neticede “Lübb-i Mesnevî”, yalnızca tarihsel bir metin değil; her dönemde yeniden keşfedilmeyi bekleyen, insanın ezeli ve ebedî hikâyesinin en rafine ifadesidir. Mevlânâ'nın “Bîşnû!” çağrısı, gürültünün hâkim olduğu modern dünyada kendi iç sesimizi duymamız için hâlâ güçlü bir davet niteliğindedir. Bu çalışma, söz konusu beyitlerin edebî bir sanat ürünü olmanın ötesinde, insan ruhunun manevi tekamülüne dair yaşayan bir rehber olduğunu bir kez daha teyit etmektedir.

Kaynaklar

- Avşar, Z. (2007). “Rûhu'l-Mesnevî'de Mesnevî'nin İlk 18 Beytinin Şerh Yöntemi”, *Turkish Studies = Türkoloji Araştırmaları*, 2007, cilt: II, sayı: 3, s. 59-72.
- Ayvazoğlu, B. (1992). *Aşk Estetiği*. İstanbul.
- Çiftçi, H. (2007). “Mesnevî'nin İlk On Sekiz Beyti Üzerine”, *Yakın Doğu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl 3, Cilt 3, Sayı 2, Güz 2017 (7-25).

- Gölpınarlı, A. (1985). *Mesnevî ve Şerhî* (Cilt 1.).
- Karakoç, S. (2011). *Gün Doğmadan* (10. b.). İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Mevlana Celaleddin-i Rûmî (2023). *Mesnevî*. (Çev. M. Çelik,) İstanbul: Alfa Yayınları.
- Şems-i Tebrizî. (1375). *Divân-ı Şems-i Tebrizî*. (M. Necefi, Dü.)
- Tatçı, M. (2005). *Yûnus Emre Dîvân ve Risâletü'n-Nushiyye*. İstanbul.
- Topaloğlu, B. (1995). Esmâ-i Hüsnâ. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 11, İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, s. 404-418.
- Uludağ, S. (tarih yok). Erken Dönem Sûfîlerinde Semâ. *Keşkül* (6).

Mit ve Sinema İlişkisi Bağlamında *Titanların Öfkesi* Filminin Analizi

Serdar GÜRÇAY*

Öz: Mitler, antik toplumların kutsal anlatıları olmalarının yanı sıra modern kültürel üretim içerisinde farklı biçimlerde yeniden yorumlanan sembolik yapılar olarak varlıklarını sürdürmektedir. Günümüzde mitler; sinema, edebiyat, mimarî tasarım, reklamcılık ve popüler kültür gibi birçok alanda kendini göstermektedir. Özellikle sinema endüstrisi, mitolojik kahraman anlatılarını ve arketipsel karakter yapılarını modern hikâye anlatımında sıklıkla kullanmaktadır. Bu çalışma, antik Yunan mitolojisindeki Perseus anlatısının modern bir uyarlaması olan 2012 yapımı *Wrath of the Titans* (Titanların Öfkesi) filmini mitolojik anlatı kuramları bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın kuramsal çerçevesi, Joseph Campbell'ın monomit kuramı ve Carl Gustav Jung'un arketip yaklaşımı üzerine kurulmuştur. Çalışmada, nitel film analizi yöntemi kullanılmıştır. Filmde yer alan karakterler, anlatı motifleri ve sembolik unsurlar mitolojik açıdan değerlendirilmiştir. Bulgular, filmin anlatı yapısının Campbell'ın "kahramanın yolculuğu" (monomit) modelinin temel aşamalarıyla büyük ölçüde örtüştüğünü göstermektedir. Filmdeki baba-oğul çatışması, kardeş rekabeti ve kahramanın erginlenme süreci gibi temalar, mitolojik arketiplerle de ilişkilidir. Çalışma, antik mitolojik anlatıların, modern sinema aracılığıyla yeniden üretildiğini ve mitlerin çağdaş kültürde sembolik bir anlatı dili olarak varlığını sürdürdüğünü desteklemektedir. Antik sözlü mitolojik geleneğin, modern sinema anlatıları içerisindeki sürekliliğini ve dönüşüm dinamiklerini tartışarak mitlerin kültürler üstü bir sembolik dil oluşturma potansiyeline dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Mitoloji, Monomit, Sembolizm, Perseus Miti, Mitolojik Film Analizi.*

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul/TÜRKİYE. s.gurcay@iku.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0003-1412-7910>.

Geliş Tarihi / Received: 1 Nisan 2026 / 1 April 2026

Kabul Tarihi / Accepted: 16 Mayıs 2026 / 16 May 2026

Analysis of the Movie, *Wrath of the Titans* in Terms of Myth and Cinema Relation

Abstract: Myths not only functioned as sacred narratives of ancient societies but also continue to exist as symbolic structures that are reinterpreted in various forms within modern cultural production. Today, mythological themes and motifs appear across a wide range of fields including cinema, literature, architectural design, advertising, and popular culture. In particular, the film industry frequently incorporates mythological hero narratives and archetypal character structures into contemporary storytelling. This study aims to examine the 2012 film *Wrath of the Titans*, a modern adaptation of the Perseus narrative from ancient Greek mythology, within the framework of mythological narrative theories. The theoretical framework of the study is based on Joseph Campbell's monomyth theory and Carl Gustav Jung's archetypal approach. A qualitative film analysis method was employed in the research. The characters, narrative motifs, and symbolic elements presented in the film were evaluated from a mythological perspective. The findings indicate that the narrative structure of the film largely corresponds to the fundamental stages of Campbell's "Hero's Journey" model. Furthermore, themes such as father-son conflict, sibling rivalry, and the hero's initiation process are shown to be closely related to mythological archetypes. The study demonstrates that ancient mythological narratives are reproduced through modern cinema and that myths continue to function as a symbolic narrative language in contemporary culture. By discussing the continuity and transformation dynamics of the ancient oral mythological tradition within modern cinematic narratives, the study highlights the potential of myths to constitute a cross-cultural symbolic language.

Keywords: *Mythology, Monomyth, Symbolism, Perseus Myth, Mythological Film Analysis.*

Giriş

“Mit” sözcüğü en genel anlamıyla; evrenin, insanın ve toplumsal düzenin kökenine ilişkin açıklamalar sunan, çoğu zaman kutsal nitelik taşıyan, sembolik ve anlatısal özellikler barındıran sözlü veya yazılı geleneksel anlatıları ifade eder. Mitler, insanlığın en eski ifade biçimleri arasında yer almakta ve toplumun evreni, doğayı ve insanın varoluşunu anlamlandırma çabalarının ürünleri olarak görülmektedir.

Mitoloji üzerine önemli çalışmaları bulunan, Amerikalı yazar ve akademisyen Joseph Campbell’a göre mitler, insanın varoluşunu yorumlayabilmesi için kültürel bir rehber işlevi görmektedir (Campbell, 2013: 24). Antik toplumlar da kutsal anlatılar olarak değerlendirilen mitler, kozmolojik açıklamalar sunmanın yanı sıra, insan davranışları için model oluşturarak toplumsal düzeni ve kültürel değerleri biçimlendiren anlatı sistemleri olarak işlev görmektedir (Eliade, 2001: 15, 16). Campbell’a göre Batı mitolojisinde mit ve ritüelin temel işlevi, insan ile ilahî düzen arasında bir bağ kurmaktır (Campbell, 2003: 10).

Kozmogonik mitler, evrenin ve tanrısal düzenin başlangıcını açıklayan anlatılar olarak mitolojik düşüncenin temel unsurlarından biridir (Bonney, 2000: 611). Bu özellikleriyle mitler, inandırıcılık nitelikleri ve ritüellerle kurdukları yakın ilişki doğrultusunda antik toplumlar da kutsallık atfedilen anlatılar olarak öne çıkar. Bu sözlü anlatılar, toplumsal ve kozmik düzeni temellendiren modellere dönüşmüştür. Toplumların ideal kalıplarını ortaya koyan, normatif yapısını yönlendiren bir çerçeve sunmuş ve aynı zamanda kuşaklar arası kültürel aktarımı sağlayan eğitsel bir araç olarak işlev görmüştür. Mitolojik anlatılar, geçmişten bugüne modern kültürde de varlığını sürdürmektedir.

Modern kültür içerisinde mitolojik anlatılar tamamen ortadan kalkmamıştır; aksine farklı sanat alanlarında yeniden üretilerek varlıklarını sürdürmektedir. Edebiyat, tiyat-

ro ve özellikle sinema bu dönüşümün görünürlük kazandığı alanlardandır. Günümüz popüler sinemasında mitolojik anlatı kalıplarının sıklıkla kullanılması, mitlerin kültürel hafızadaki sürekliliğini göstermektedir. “Modern sinema, mitolojik anlatıların çağdaş kültür içerisinde yeniden üretildiği önemli anlatı alanlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Nitekim sinema anlatıları, klasik mitlerin sembolik yapılarını ve anlatı kalıplarını yeni anlatım teknikleriyle yeniden yorumlayabilmektedir” (Tecimer, 2005: 11). Bu durum, sinemanın bir anlatı aracı olmanın yanında; mitik düşüncenin çağdaş kültürde yeniden üretildiği dinamik bir alan olduğunu göstermektedir. Sinema, mitlerin yapısal unsurlarını dönüştürerek ve uyarlayarak modern izleyiciye göre günceller ve böylece kültürel sürekliliği sağlar.

Teknoloji ve kitle iletişim araçları, ilk bakışta halk bilgisi ve mitolojinin yok olmasına neden oluyor gibi görünür. Ancak bu araçlar, bilgilerin aktarımını hızlandırır, onları daha kalıcı kılar ve evrenselleşme sürecini kısaltır (Dundes, 2006: 32). Bilhassa sinema anlatıları, klasik mitolojik motif ve arketipleri yeniden üretir. Kahramanın yolculuğu, kutsal görev, erginlenme, kader ve baba-oğul çatışması gibi temalarsa hem antik mitlerde hem de modern filmlerde tekrar eden çekirdek anlatı yapılarıdır. Bu nedenle mitolojik kuramlar da sinema eserlerinin analizinde önemli bir kuramsal araçtır. Çalışmada analiz birimi olarak *Titanların Öfkesi* filmindeki karakterler ve sembolik unsurlar esas alınmış ve bu unsurlar Campbell’ın monomit modeli ve Jung’un arketip kuramı çerçevesinde yorumlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, 2012 yapımı *Wrath of the Titans* filmini mitolojik anlatı kuramları çerçevesinde incelemek ve filmdeki anlatı yapısının klasik mitolojik anlatı kalıplarıyla ilişkisini ortaya koymaktır.

1. Mit ve Mitoloji

“Mit” kavramı genel olarak evrenin, insanın ve toplumsal düzenin kökenine ilişkin açıklamalar sunan kutsal anlatılar

olarak tanımlanmaktadır. Mitler çoğu zaman sembolik bir dil kullanarak doğa olaylarını, insanın varoluşunu ve kültürel değerleri açıklamaya çalışır. Mircea Eliade’ye göre mitler “kutsal bir başlangıcın anlatısı”dır ve toplumların kozmolojik düzeni anlamlandırma biçimlerini yansıtır (2001: 15, 16). Mitlerde ele alınan temalar, insanın hem doğayla hem de kendi varoluşuyla kurduğu çok boyutlu ilişkinin kapsamlı bir yansımasını teşkil eder. Bu anlatılarda, doğa ve doğa içinde gerçekleşen olaylardan, doğum-ölüm-yeniden doğum döngüsü, insan-hayvan-bitki ilişkileri, gök cisimleri ve göksel olaylar ile deprem, sel gibi doğal afetler kozmik düzenin açıklanmasına yönelik sembolik çerçeve içinde ele alınır. Bunun yanı sıra mitler, insanın temel varoluşsal sorgulamalarına da yanıt üretir: “Ben kimim?”, “Neden varız?”, “Yaratılış nasıl gerçekleşti?”, “Hayatın amacı nedir?” ve “Ölümden sonra ne olur?” gibi temel varoluşsal sorular, mitolojik anlatıların düşünsel arka planını oluşturur.

İnsanoğlu, doğası gereği kaos karşısında düzene meyler. Zira kahramanın üstlendiği misyon, salt şahsî egosunu tatmin etmek arzusuyla tanımlanamaz. “Arayışın temel amacı insan için bir kurtuluş ya da vecit değil, bilgelik ve başkalarına hizmet etme gücü olmalıdır” (Campbell, Moyers, 2007: 13). Geleneksel kahramanın epik-mitolojik yolculuğu, bireysel bir serüvenden ziyade toplum tarafından biçimlendirilmiş sembolik bir rolü temsil eder. Bu rolü üstlenen kahraman, bireysel bir dönüşüm katalizörü olmaktan öte kolektif değerlerin taşıyıcısı hâline gelerek toplumsal kimliğin önemli bir parçası hâline gelir. Onun erginlenme süreci boyunca karşısına çıkan sınavlar, dostlar-düşmanlar ve rehber figürler ile aştığı zorlu mücadeleler, toplumun ona yüklediği anlamın ve atfettiği değerlerin mitolojik düzlemdeki yansımalarıdır.

Mitler aynı zamanda tarihsel hafızayı dönüştürerek aktarır. Önemli yöneticiler, savaşlar, işgaller ve zaferler çoğu zaman mitik bir çerçeveye yerleştirilir. Böylece kolektif kimliğin ve siyasî meşruiyetin kurucu unsurlarına dönüşür. Mitolojik

anlatılarda toplumsal yapı ve sınıfsal ilişkiler, sembolik temsiller aracılığıyla ifade bulur. Örneğin; ejderha figürü, zalim bir yöneticiyi temsil edebilir. Bunun yanı sıra aşk, nefret, kıskançlık, bilinçaltı ve rüya gibi insana özgü psikolojik durumlar da mitlerin dramatik yapısını besleyen temel unsurlar arasında yer alabilir.

Claude Lévi-Strauss ise mitleri insan zihninin evrensel düşünme biçimlerinin bir yansıması olarak değerlendirir. Ona göre mitler, analogiler ile karşıtlıklar üzerinden işleyen sembolik anlatı sistemleridir (2013: 18). Bu da mitlerin, insan zihninin dünyayı anlamlandırma biçimini yansıtan yapısal modeller olduğunu göstermektedir. Lévi-Strauss'a göre doğa-kültür, yaşam-ölüm, düzen-kaos veya iyi-kötü gibi ikili karşıtlıklar, mitolojik anlatıların temel örgütleyici ilkelerini oluşturur. Campbell, farklı kültürlerle ait mitolojik anlatıların birbirinden bağımsız gibi görünse de benzer temalar ve semboller içerdiğini ifade etmektedir. Ona göre bu benzerlikler, insanlığın ortak psikolojik ve kültürel deneyimlerinin mitolojik anlatılara yansımasının bir sonucudur (Campbell, 2013: 16). Dolayısıyla mitler, farklı kültürlerde ortaya çıkmış olsalar da farklı bağlamlarda benzer yapısal özellikler gösterebilen evrensel anlatı biçimleri olarak değerlendirilebilir.

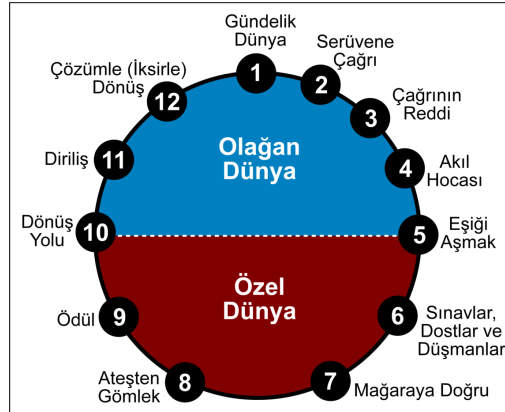
Mitoloji, mitolojik anlatıları inceleyen bir disiplin olarak tanımlanırken bu anlatılar, onları üreten toplumların kültürel yapısını anlamada temel kaynaklar arasında yer alır (Bonney, 2000: VII). Mitoloji çalışmaları; mitlerin sembolik yapısını, kültürel işlevlerini ve psikolojik boyutlarını çözümlemeye odaklanır.

2. Joseph Campbell ve Monomit Kuramı

Joseph Campbell, mitolojik anlatıların evrensel bir anlatı modeline sahip olduğunu ileri sürmüş ve bu modeli “monomit” veya “kahramanın yolculuğu” olarak adlandırmıştır (Campbell, 2013). “Kahramanın yolculuğu”, Joseph Campbell tarafından *The Hero with a Thousand Faces* (Kahramanın

Sonsuz Yolculuğu) adlı eserde kuramsallaştırılan bir anlatı modelidir. Campbell’a göre farklı kültürlerin kahraman anlatıları ortak bir monomit yapısı içinde benzer evrelerden geçmektedir. Bu yapı “ayrılma (yola çıkış)”, “erginlenme” ve “dönüş” olmak üzere üç ana bölümden oluşur. Bu bölümler kahramanın maceraya çağrısı, eşiğin aşılması, sınavlar yolu, nihaî ödül ve dönüş gibi alt aşamalarla gelişir (Campbell, 2010: 63–267). Kahramanın yolculuğu, fiziksel bir hareket olmanın ötesinde kahramanın sınavlar aracılığıyla bireysel dönüşüm geçirerek sembolik bir dirilişe ulaşmasını ifade eden edebî-anlatısal ve psikolojik bir süreçtir.

Joseph Campbell’ın 12 aşamalı kahraman yolculuğu modeline göre, mitolojik anlatılarda başkahraman serüvenine sıradan ve alışılmış gündelik yaşamından, aldığı içsel bir çağrı ile adım atar. Bu çağrının ardından, deneyim kazanacağı ve karşılaştığı sorunlara çözüm arayacağı “özel dünya”ya geçiş yapar. Yolculuk sürecinde değişir ve gelişir; en zorlu sınavı ise “ateşten gömleği giymek” olarak ifade edilen kritik mücadeledir. Bu engeli aşmayı başarırsa, macerasını tamamlayarak çözümle birlikte kahraman kimliğiyle yeniden kendi dünyasına döner. Ancak bu dönüşten sonra artık hiçbir şey eskisi gibi değildir.



Şekil 1. Joseph Campbell’in 12 Aşamalı Karakter Çemberi

Olağan Dünya, kahramanın sıradan yaşamını sürdürdüğü alandır; maceraya davet bu ortamda gerçekleşir ve yol gösterici figür de kahramanla burada karşılaşır. Özel Dünya ise kahramanın eşiği geçerek gündelik yaşamını geride bıraktığı ve asıl serüvenin yaşandığı alandır.

Bu süreç, kahramanın alışılmış dünyadan ayrılması (ayrılış), yeni ve bilinmez olana adım atması (iniş), çeşitli sınavlarla olgunlaşması (inisiyasyon) ve nihayet amacına ulaşip düzeni yeniden kurarak başlangıç noktasına dönmesi (dönüş) aşamalarından müteşekkildir.

Campbell’ın ortaya koyduğu bu yapı, günümüzde anlatı kuramı çalışmalarında ve özellikle sinema çözümlemelerinde sıklıkla başvurulan bir model olarak öne çıkmaktadır.

3. Carl Gustav Jung ve Arketip Kuramı

“Arketip” kavramı, insanlığın en eski ortak düşünsel ve ruhsal örüntülerini ifade eden ilksel imgeler bütünü olarak değerlendirilmektedir. Bu çerçevede arketipler, tekrar eden motiflerin ötesinde, insanın yaratıcı ve simgesel düşünme kapasitesinin kökensel biçimlerini temsil eder. Ana örnek ya da ilk model niteliği taşıyan bu yapılar, farklı dönem ve kültürlerin anlatılarında çeşitli biçimlerde yeniden üretilerek evrensel insan deneyiminin izlerini taşır (Moran, 1994: 201). Stevens’in belirttiği üzere arketipler, insan davranışlarını ve düşünsel yönelimleri biçimlendiren doğal nöropsişik merkezler olarak da değerlendirilmektedir (1999: 49). Arketipsel eleştiri yaklaşımında sanat yapısı, insan ruhsallığının sembolik bir dışavurumu olarak ele alınır ve eserin görünür yapısının altındaki derin anlam katmanları çözülür (Gökeri, 1979: 5). Bu doğrultuda arketipsel okuma, anlatının gizli yapısını açığa çıkaran ve toplumların kültürel ve kolektif bilinçdışındaki kodlarını görünür kılan bir yorumlama yöntemi sunar.

Carl Gustav Jung’un analitik psikoloji kuramı, mitolojik anlatıların yorumlanmasında önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Jung’a göre arketipler, bireysel deneyimle son-

radan öğrenilen imgeler değil; kolektif bilinç dışında yer alan ve insanlığın ortak ruhsal mirasından beslenen ilkörneklerdir (2003: 27, 28). Arketipler, belirli bir karakter ya da figürden ziyade farklı kültürlerde çeşitli sembolik biçimlerde ortaya çıkan evrensel davranış ve anlam örüntülerini ifade eder. Bu çerçevede kahraman, gölge, bilge yaşlı adam ile ana ve baba arketipleri, mitolojik temsillerin ötesinde insan deneyiminin ortak psikolojik modelleri olarak değerlendirilmektedir.

Jung'a göre arketiplerin evrensel kabul edilmesinin nedeni, bunların tarihsel olarak kültürler arasında ödünçlenmiş motifler olmaktan ziyade insan psişesinin derin yapılarında kendiliğinden ortaya çıkan ortak imgeler olmasıdır. Bu yönüyle arketipler; mitlerde, rüyalarda, dinî anlatılarda ve sanat eserlerinde tekrar eden sembolik örüntüler olarak görünürlük kazanmaktadır (Jung, 2017: 21-24). İnsan zihni, doğrudan kavrayamadığı ya da tam olarak tanımlayamadığı olguları ifade edebilmek için sembollere başvurur. Bu durum, özellikle mitolojik ve dinsel anlatılarda sembollerin yoğun biçimde kullanılmasının temel nedenlerinden biridir (Jung, 2009: 20). Arketipler, bu yönüyle anlatı çözümlemelerinin yanında bireyin bilinç dışıyla ilişkisini ve bireyleşme sürecini anlamada da işlevsel kuramsal araçlar olarak değerlendirilmektedir. Mitos ile arketip arasındaki ilişki hem anlatının derin yapısını hem de insanın kendini gerçekleştirme serüvenini anlamada temel bir anahtar niteliği taşımaktadır (Tecimer, 2005: 83). Bu nedenle arketip kuramı, mitolojik film anlatılarının sembolik ve psikolojik katmanlarını çözümlemede önemli bir yorumlama aracı olarak kullanılmaktadır.

4. Titanların Öfkesi Filminin Mitolojik Analizi

4.1. Film Hakkında

Titanların Öfkesi (Wrath of the Titans), 2012 yılında gösterime giren ve antik Yunan mitolojisinden esinlenen bir fantastik-aksiyon filmidir. Filmin yönetmeni Jonathan Liebesman'dır ve film, 2010 yapımı Clash of the Titans (Titanların Savaşı) filminin devamı niteliğindedir.

“Titanların Savaşı”, Helenistik dönemin erken ve önde gelen kahraman figürlerinden biri olan Perseus’un mitolojik öyküsünü merkeze almaktadır. Perseus miti, antik dönemden modern edebiyata kadar birçok sanatçı ve düşünürü etkilemiştir (Kerenyi, 1959: 82). Söz konusu yapımlar ise, kökeni binlerce yıl öncesine uzanan mitolojik anlatılardan ilham alınarak kurgulanmıştır.

Yunan mitolojisine dayanan filmin olay örgüsü kısaca şöyledir: Yeryüzünün yaratıcısı Gaia (Toprak Ana), gökyüzü Tanrısı Uranos ile birleşerek altı erkek ve altı dişi Titan dünyaya getirir. Titanlar da kendi soylarını devam ettirirler. Ancak Titanların lideri olan ve “zaman”ı simgeleyen Kronos, kendi geçmişinin tekrarlanacağından endişe ederek ilerleyen süreçte çocuklarından korkmaya başlayarak onları yutar. Buna karşılık Zeus’un öncülüğünde ayakta kalan evlatlar Titanlara savaş açar ve galip gelir. Kronos ile diğer Titanlar, Titanomachia sonrası yenilgiye uğrayarak Yeraltı Dünyası Tartaros’a sonsuza kadar hapsedilir. Zeus ve kardeşleri ise Olympos Dağı’nın zirvesindeki saraylarından dünyayı yönetmeye başlar ve Olympos tanrıları olarak anılırlar.

Zeus, insanları yarattıktan sonra zaman zaman farklı kılıklara bürünerek onların arasına karışır ve birçok gizli çocuğa sahip olur. Perseus da bu çocuklardan biridir. Bir balıkçı aile tarafından büyütülen Perseus’un yaşamı, onu bir kahramana dönüştürecek şekilde gelişir. Öte yandan Zeus, Yeraltı Dünyası’nı denetlemesi için kardeşi Hades’i orada kalmaya zorlamıştır. Bu durumdan hoşnut olmayan Hades, Zeus’un egemenliğini sona erdirmek ister.

Hades, amacına ulaşmak için dev deniz yaratığı Kraken’i (Ketos) kullanarak kurnaz planlar kurar; ancak Perseus bu planları bozup Hades’i engelleyerek hem Zeus’u hem de dünyayı kurtarır. Bu başarısının ardından Zeus, Perseus’a tanrılık teklif eder; fakat Perseus ölümlü bir insan olarak kalmayı tercih eder. Devam filmi ise bu noktadan sonraki olayları ele almaktadır.

4.2. Başlıca Karakterler

Perseus: Önceki serüveninde önemli ölçüde olgunlaşan yetim balıkçı Perseus, bu hikâyedeki başarısıyla daha deneyimli bir savaşçıya dönüşmüştür. Aynı zamanda babası Zeus ile ilişkisi güçlenmiş, kendi oğluna değer ve erdem aktarabilecek bir olgunluk seviyesine ulaşmıştır.

Helius: Perseus ile IO'nun oğludur. IO, önceki anlatıda yer alan ve bu filmin başında öldüğü kabul edilen, insan formuna bürünmüş bir su perisidir. Perseus, oğlunu tehlikelerden uzak tutarak sade bir balıkçı hayatı sürmesini ister; ancak şartlar Helius'u da babasının izinden giderek kahramanlığa yöneltir. Babasını savaş tanrısı Ares'e karşı korumak için onunla yüzleşir ve kendi "ateşten gömleğini" giymiş olur. Böylece o da kahramanlık yoluna adım atar.

Hades: Yeraltı Dünyası'nın bekçisi olarak görevlendirilmesi nedeniyle kardeşi Zeus'a karşı derin bir öfke beslemektedir. Yeraltı, olağan dünyanın karşıtı ve bir bakıma onun "gölge"si konumundadır. Ancak zamanla Zeus'un yaşadığı acılara tanık olması, Zeus'un kendisine şefkatle yaklaşması ve dünyayı korumak için kendini feda etmeye hazır oluşu, Hades'in içindeki nefreti dönüştürür. Böylece hikâyeye kinle başlayan Hades, yaşadığı dönüşüm sonucunda bu duyguyu aşarak merhamet ve şefkat yönünü keşfeder.

Andromeda: Önceki macerada halkını kurtarmak için kendini Kraken'e (Ketos) kurban etmeyi kabul edecek kadar cesur ve fedakâr bir prensesken, bu anlatıda artık bir generale dönüşmüştür. Argos ordusuna komuta eder ve canavar saldırıları karşısında kararlılığını daha da pekiştirir. Perseus ile birlikte Yeraltı Dünyası'na inmeyi göze alır ve hayatta kalmayı başarır. Titan Kronos'un öncü güçlerine karşı Argos askerlerini başarıyla yönetir. Böylece fedakâr bir prenses olmaktan çıkıp güçlü bir lidere evrilir; bu da onun bireysel olgunlaşma sürecini temsil eder.

Agenor: Poseidon’un oğlu olmasına rağmen başlangıçta bunun farkında değildir ve savruk bir yaşam sürer. Perseus’un rehberliğiyle yarı tanrı olduğunu öğrenir ve maceraya katılır. Mizahi tavrına rağmen yolculuk boyunca sadık kalır ve arkadaşlarıyla birlikte mücadeleyi tamamlayarak kahraman statüsüne ulaşır. Sonunda arzuladığı “Gemici” ünvanını gerçekten hak eder. Daha önce bu adı kendine yakıştırsa da Argos askerleriyle birlikte Hephaistos’un saklandığı adayı bulurken gemiyi doğru şekilde yönlendirmesiyle bu lakabı kazanır. Dede Korkut anlatılarında olduğu gibi hak edilmiş bir isim, kahramanlık nişanesidir. Agenor ayrıca babasının üç dişli mızrağını da elde etmeyi başarır; bu silah sonradan Zafer Mızrağı’na dönüşse de kazanılmış bir ödüdür.

Hephaistos: Tanrıların usta zanaatkârı olan Hephaistos; Zeus, Poseidon ve Hades’in asalarını yapmıştır. Ancak yaşadığı olayların etkisiyle kendini izole ederek bilinmeyen bir adaya çekilmiştir. Poseidon’un oğlu Agenor’un adayı bulması ve Andromeda’nın iknasıyla yeniden harekete geçer. Aynı zamanda Tartaros’un ve ona ulaşan dev labirentin mimarıdır. Üç tanrının asalarının birleşiminden oluşan Zafer Mızrağı hakkında da kahramanları bilgilendirir; çünkü bir Titan ancak bu silahla yenilebilir.

Hephaistos, başlangıçta dünyadan uzaklaşmış olsa da kahramanların çağrısına karşılık vererek kendi sınırını aşar. Onları labirente ulaştırır ve giriş için zaman kazandırmak amacıyla, yaşlı ve güçsüz olmasına rağmen savaş tanrısı Ares’e karşı koyar. Bu fedakârlığı sayesinde kahramanlar ilerleme fırsatı bulur. Bu uğurda hayatını kaybetse de kendi “ateşten gömleğini” giymiş ve zaferin kazanılmasına katkı sağlamıştır; aksi hâlde Ares tüm kahramanları kolaylıkla yok edebilecek güçtedir.

4.3. Filmdeki Mitolojik Unsurlar ve Sembolik Yapı

Sembol, en genel tanımıyla, bir unsurun kendi literal anlamının ötesinde başka bir kavramı, düşünceyi veya olguyu temsil etmesidir. Cassirer, insanı “rasyonel hayvan” olarak

tanımlamak yerine “sembolik hayvan (animal symbolicum)” olarak tanımlamayı önerir (Cassirer, 1944: 44). Cassirer’e göre insan, kendi ürettiği semboller içinde var olan ve bu semboller tarafından kuşatılmış bir varlıktır (Cassirer, 2011: 9). Bu bağlamda semboller temsil araçları olmanın yanında anlamın kurucu öğeleridir (Cassirer, 2011: 205). İnsan, gerçeklikle doğrudan değil; dil, mit, sanat ve din gibi sembolik formlar aracılığıyla ilişki kurar (Cassirer, 1944: 43). Dolayısıyla semboller, insanın dünyayı algılama, anlamlandırma ve yeniden kurma süreçlerinin temel belirleyicileri olarak işlev görür.

Lévi-Strauss, mitleri ve sembolik düzenleri, bilinçdışı zihinsel yapıların yansımaları olarak ele alır (2012: 261). Dolayısıyla semboller; sözcükler, görsel imgeler, ritüel hareketler, dans figürleri, müzikal yapılar ve eylemler aracılığıyla çok katmanlı anlamlar üretir ve içinde bulundukları kültürel bağlam doğrultusunda farklı yorumlara açık hâle gelir. Mitolojik anlatıların incelenmesinde temel amaçlardan biri, bu anlatılar içerisinde yer alan unsurların hangi sembolik anlamları taşıdığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda çalışma, mitlerin içerdiği motif ve öğelerin temsil ettiği kavramsal ve kültürel anlam katmanlarını analiz etmeyi hedeflemektedir.

Mitolojik anlatılar, semboller ve ritüellerle birlikte işleyen bütüncül bir anlam sistemi oluşturur (Ateş, 2001: 9). Bu semboller, zamanla coğrafi ve kültürel sınırları aşarak modern kültürel üretim alanlarında da varlığını sürdürmektedir. Geleceklerde, popüler kültürde, sanatsal üretimlerde ve ticarî markalarda yeniden üretilerek farklı bağlamlarda yorumlanmaktadır. Modern sinema anlatıları da mitolojik kalıpları yeniden üretmekte ve bu yolla çağdaş kültür içinde bir tür “modern mitoloji” oluşturmaktadır. Bu nedenle sinema, mitolojik anlatıların günümüz toplumlarında yeniden yorumlandığı önemli bir kültürel alan olarak değerlendirilmektedir (Tecimer, 2005: 20).

Mitolojik sembollerin güncel kullanımlarına bakıldığında, bu süreklilik daha açık biçimde görülür. Örneğin; Eros figürü günümüzde aşkı simgeleyen popüler bir imgeye

dönüşmüştür. Benzer şekilde Asklepios'un tek yılanlı asası, tıp ve eczacılık alanında sağlık ve iyileşme düşüncesini temsil etmektedir. Spor kulüplerinde ve markalarda kullanılan ejderha ya da uçan at gibi figürler ise güç, hız ve zafer gibi niteliklerin sembolik ifadesi olarak işlev görür. Örneğin Nike markası, adını Yunan zafer tanrıçası Nike'den almakta ve marka kimliğini bu anlam alanı üzerinden kurmaktadır.

Mitler, efsanevî ve masalsı bir anlatım diline sahiptir. Bu bağlamda “Perseus efsanesi dünyanın birçok başka folklorlarında bulunan masal motifleriyle süslüdür” (Erhat, 1996: 433). Bu durum, mitlerin anlatısal özelliklerinin yanı sıra güçlü bir sembolik yapı içerdiğini gösterir. Mitlerde yer alan semboller, görünür anlatımın ötesine geçerek çok katmanlı anlamlar üretir. Bu nedenle mitolojik eserler ve mitolojiyi temel alan filmler incelenirken açık anlamın ötesinde kalan örtük ve sezgisel anlamların da çözülmesi gerekir.

İncelenen bu film, mitolojik karakterleri modern sinema anlatısı içinde yeniden yorumlayarak antik mitlerin günümüz popüler kültüründeki yansımalarından biri olarak değerlendirilebilir. Anlatıda öne çıkan başlıca temalar arasında çeşitli mitolojik öğelerin kullanımı, karakterlerin bireysel erginlenme süreçleri ve Perseus'un kahramanın yolculuğu bağlamında gelişen karakter çemberi yer almaktadır. Bunun yanı sıra filmde kardeş çatışması (Zeus-Hades; Perseus-Ares), baba-oğul çatışması (Kronos-Zeus; Zeus-Perseus; Zeus-Ares) gibi ilişkisel ve psikolojik temalar da anlatının temel dinamikleri arasında bulunmaktadır.

Filmde çeşitli mitolojik varlıklar ve unsurlar yer almaktadır. Titanlar arasında Kronos; tanrılar arasında ise Zeus, Poseidon, Hades, Ares ve Hephaistos gibi figürler dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra Perseus ve Poseidon'un oğlu Agenor, yarı tanrı kimlikleriyle anlatıda önemli bir rol üstlenmektedir.

Hikâye, tarih öncesi ve mitolojik bir zaman diliminde tanrılar ile insanlar arasındaki sınırların henüz kesinleşmediği

bir evrende geçmektedir. Anlatı, Argos'ta başlayarak kahramanın yolculuğu boyunca farklı mitik mekânlara uzanan bir yapı sergiler. Argos'taki kurban töreni sahneleri, toplumsal düzen ile tanrısal otorite arasındaki gerilimi görünür kılarken Olympus Dağı'na ilişkin sahneler, tanrıların insan kaderi üzerindeki belirleyici rolünü vurgular. Perseus'un kulübeden çıkarak Kimera ile savaşmaya yönelmesi, kahramanın eşik geçişinin filmdeki somut karşılığıdır. Bu sahne, kulübenin korunaklı ve kapalı yapısı dikkate alındığında, sembolik düzlemde “anne karnı”ndan çıkışı ve yeniden doğuşu çağrıştıran bir mekânsal metafor olarak da yorumlanabilir. Kahramanın Yeraltı Dünyası'na inişi ölüm ve yeniden doğuş temasını sembolik bir düzlemde işlerken Labirent sahnelerinde kullanılan labirentvari mekân kurgusu kaos, sınav ve yön bulma mücadelesini simgesel olarak yansıtır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde Tartaros'a yapılan yolculuk da düzen ile kaos arasındaki nihai çatışmanın mekânsal karşılığı olarak kurgulanır. Bu mekânsal çeşitlilik, mitolojik zamanın lineer olmayan yapısıyla birleşerek anlatının epik— sembolik derinliğini güçlendirmektedir.

Filmde ayrıca Zeus, Poseidon ve Hades'e ait âsalar ile bu üç tanrının güçlerinin birleşiminden oluşan Zafer Mızrağı gibi mitolojik nesneler de önemli sembolik öğeler olarak öne çıkmaktadır. Bunun yanı sıra Kimera, Tepegöz, Makhai ve Pegasus gibi yaratıklar, anlatının fantastik ve mitolojik evrenini tamamlayan unsurlar arasında yer almaktadır.

Filmde dikkat çeken mitolojik nesneler arasında; Zeus'un yıldırım asası, Poseidon'un üç dişli yabası, Hades'in iki dişli asası ve bu üç gücün birleşiminden oluşan Zafer Mızrağı yer almaktadır. Bu nesneler, tanrıların doğa üzerindeki egemenliğini simgesel düzlemde görünür kılan temel öğeler olarak öne çıkar.

Zeus'un yıldırım asası, yıldırımını andıran mızrak formuyla göksel güç ve kudreti temsil eder. Poseidon'un üç dişli yabası, denizcilerin kullandığı zıpkınlara benzer yapısıyla deniz

üzerindeki hâkimiyeti ve doğa güçleri üzerindeki üstünlüğü simgeler. Hades'in iki dişli asası ise ateşi karıştırmaya yarayan demir çubukları andıran formuyla yeraltı dünyasının karanlık ve ateşle ilişkili doğasını yansıtır. Bu üç gücün birleşiminden oluşan Zafer Mızrağı, anlatı içinde Titanları yenebilen en güçlü silah olarak konumlandırılır. Zeus, Poseidon ve Hades'in sırasıyla gökyüzü, deniz ve yeraltını temsil ettiği düşünüldüğünde, bu birleşim mitik üçlü evren tasarımının bütünleşmesini ifade eder. Bu bağlamda Zafer Mızrağı, doğanın birleşik gücünü, düzenin yeniden kurulmasını ve kozmosun sürekliliğini simgeleyen bir unsur olarak değerlendirilebilir.

Buna karşılık Kronos, yok oluşu ve kaosu temsil eden bir figür olarak konumlandırılmaktadır. Perseus'un Zafer Mızrağı'nı elde etmesi, Joseph Campbell'ın "kahramanın yolculuğu" (monomit) modelindeki nihai ödül aşamasına karşılık gelir. Bu ödül aracılığıyla Kronos'un yenilmesi ise kaosu ortadan kaldırılarak kozmosun (tanrısal düzenin) yeniden tesis edilmesini simgelemektedir.

4.4. Perseus ve Kahraman Arketipi

Joseph Campbell'ın "kahramanın yolculuğu" (monomit) modeli, mitolojik anlatılarda kahramanın geçirdiği dönüşümü aşamalar hâlinde ele alan bir çerçeve sunar. Bu model çerçevesinde *Titanların Öfkesi* filmindeki Perseus karakteri incelendiğinde, kahramanın yolculuğu aşamalarının büyük ölçüde anlatı içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Filmin başkarakteri Perseus, başlangıçta "olağan dünya" içinde yaşayan sıradan bir birey olarak konumlanır. Ancak yaklaşan tehlike onu yeniden maceraya çağırır. Bu çağrıya ilk aşamada direnç gösterse de daha sonra görevi kabul ederek yolculuğa çıkar. Süreç boyunca çeşitli sınavlar ve engellerle karşılaşan Perseus, yolculuğun sonunda Kronos'u yenerek dünyayı kurtarır. Bu gelişim çizgisi, kahramanın fiziksel bir serüvenin haricinde psikolojik bir dönüşüm süreci geçirdiğini de ortaya koymaktadır.

1) Gündelik Dünya: Campbell'ın modelinde bu aşama, kahramanın henüz maceraya atılmadan önce içinde bulunduğu düzenli hayatı ifade etmektedir. Hikâyenin başlangıcında Perseus'un oğluna balıkçılık öğretmesi, ona yaşam hakkında öğütler vermesi ve eğitim alması için köyün şifacı kadınına götürmesi, kahramanın sakin ve sıradan hayatını temsil eden gündelik dünya aşamasını oluşturmaktadır.

2) Serüvene Çağrı: Campbell'a göre bu aşama, kahramanı gündelik yaşamından kopararak onu bilinmeyene yönelten bir çağrıyla başlar (Campbell, 2013: 99). Zeus, Perseus'un rüyasına girerek yaklaşan büyük bir tehlike hakkında uyarır ve ondan yardım ister. Bu durum kahramanın yeni bir maceraya davet edilmesini temsil etmektedir.

3) Çağrının Reddi: Perseus, başlangıçta söz konusu çağrıya olumlu yaklaşmaz. Yeraltı dünyasında meydana gelen büyük bir olayın tanrıların meselesi olduğunu düşünerek bu sorumluluktan uzak durmak ister.

4) Akıl Hocası: Kahramanın yolculuğunda ona rehberlik eden bu figür, Campbell'ın modelinde "bilge yaşlı adam" arketipiyle ilişkilendirilmektedir. Zeus'un oğluna şefkatli ve bilge bir şekilde yaklaşması, kahramanın yolculuğunda ona manevî destek sağlayan rehber, bilge baba figürünü temsil etmektedir.

5) Eşiği Aşmak: Campbell'ın "eşik aşımı" aşaması, kahramanın bilinmeyene geçişini ifade eder. Perseus'un kulübeden çıkıp Kimera ile savaşımaya gitmesi, bu eşik geçişinin filmdeki somut karşılığıdır. Bu eylem hem fiziksel hem de manevî anlamda yeni bir yolculuğun başlangıcını simgelemektedir.

6) Sınavlar, Dostlar ve Düşmanlar: Kahraman bu aşamada çeşitli sınavlarla karşılaşır:

Sınavlar: Köyü ve oğlunu Kimera'dan korumak, tepегözlerin saldırısından kurtulmak ve yeraltı dünyası ile Tartaros

arasındaki labirenti geçmek gibi zorlu mücadeleler kahramanın karşılaştığı sınavlar arasında yer almaktadır.

Dostlar: Zeus, köyün öğretmeni Glea, Poseidon, Pegasus, Argoslu askerler, Andromeda, Poseidon'un oğlu Agenor, silah ustası Hephaistos ve Perseus'un oğlu Helios kahramanın yolculuğunda ona destek olan karakterlerdir. Helios'un babasına şans getirmesi için verdiği tahta kılıç, sembolik açıdan oldukça dikkat çekicidir. Tahta kılıç; çocuk saflığı ve masumiyeti, bilgelik, barış ve doğayla uyum gibi kavramları temsil eden sembolik bir nesne olarak yorumlanabilir (Gürçay, 2021).

Düşmanlar: Hades, Ares, Kimera, Tepegözler, Minotor ve Makhai gibi varlıklar kahramanın karşı karşıya geldiği başlıca düşmanlar arasında yer almaktadır.

7) Mağaraya Yaklaşma: Mağara; yolculuğun yüreği, ateşten gömleğin giyileceği yerdir. "Çoğunlukla bu aşamada eylem akışı bir süreliğine yavaşlar; hazırlıklar, planlar yapılır" (Vogler, 2007: 14). Perseus ve beraberindeki ekip, yeraltı dünyasına açılan gizli bir geçidi kullanarak tehlikeli yolculuklarına devam eder. Perseus'un yeraltına inişi sahnesi, Jungcu anlamda bilinçdışına inişi temsil eden kritik hazırlık sürecidir.

8) Ateşten Gömlek (En Büyük Sınav): Bu aşamada Perseus, savaş tanrısı Ares ile yüz yüze gelerek onunla mücadele etmek zorunda kalır. Kahramanın büyük düşmanı ile tek başına karşı karşıya gelmesi, Campbell'ın modelindeki en kritik sınavı temsil etmektedir.

9) Ödül: Kahramanın elde ettiği ödül; Zeus, Poseidon ve Hades'in güçlerinin birleşiminden oluşan Zafer Mızrağıdır. Bu silah, Titan Kronos'u yenebilecek tek güç/ sihirli silah olarak anlatıda önemli bir rol üstlenmektedir.

10) Dönüş Yolu: Perseus, Zafer Mızrağı'nın son parçasını elinde bulunduran Ares'i yenerek Pegasus ile Argos'a doğru uçar ve Titan Kronos'a karşı verilen savaşa katılır.

11) Diriliş: Bu aşamada kahramanlar çeşitli zorluklarla yüzleşerek kişisel gelişimlerini tamamlamış ve sembolik anlamda yeniden doğmuşlardır. Aynı süreçte Kronos, Tartaros'taki hapisanesinden çıkarak dünyayı yok etmeye çalışmaktadır.

12) Yuvaya Çözümle Dönüş: Campbell'a göre bu aşama, kahramanın elde ettiği bilgiyi veya gücü (iksir/ödül) topluma geri getirdiği aşamayı temsil etmektedir. "Bu ödül, dünyayı yeniler" (Campbell, 2013: 274). Hikâyenin sonunda Perseus, Pegasus'un sırtında gökyüzünden Kronos'a saldırır ve Zafer Mızrağı'nı kullanarak Titan'ı yenmeyi başarır. Böylece dünyayı yok oluştan kurtarır ve kahramanın yolculuğu zaferle tamamlanır.

4.5. Jungcu Arketip Kuramı Açısından Karakterlerin

İncelenmesi

Carl Gustav Jung'un analitik psikoloji kuramı kapsamında geliştirdiği "gölge" arketipi, insan psikolojisinin yanı sıra sanat ve mitolojik anlatılarda da merkezî bir konuma sahiptir. Gölge, bireyin bilinçdışında biriken yoğun ve bastırılmış duyguları ifade eder. Bu duygular zaman zaman kişinin davranışlarına da yansiyabilir. "Gölge" kavramının bu şekilde adlandırılmasının sebebi ise, insanın fiziksel gölgesinin kendisinin bir yansıması olmasına rağmen daha karanlık, derin ve tam olarak seçilemeyen bir biçimde ortaya çıkmasıdır.

"Gölge, en uç dallarının hayvan atalarımızın ülkesine uzandığı, dolayısıyla bilinçdışının bütün tarihsel görünümünü kapsayan, genellikle aşağı, suçlu, gizli ve bastırılmış kişiliktir. İnsan gölgesinin bütün kötülüğün kaynağı olduğu düşünülse de bilinçdışı yalnızca olumsuz eğilimlerden oluşmaz. Normal içgüdüler, gerçekçi görüşler ve yaratıcı içtepeler de bu yapının içinde yer alır" (Jung, 2006: 406). Psikolojinin yanı sıra "gölge" kavramı sanatta da karşılık bulur. Görsel anlatılarda; iyi ile kötü kahramanlar arasındaki ayrım çoğu zaman açık ve koyu renk karşıtlığı üzerinden ku-

rulmaktadır. Açık tonlar erdem ve düzenle ilişkilendirilirken koyu tonlar ise genellikle tehdit, bilinmezlik ve kaosla bağlantılı biçimde sunulabilmektedir. Bu tür karşıtlıklar, farklı dönem ve kültürlerde tekrar eden sembolik anlatım biçimleri arasında yer almaktadır.

Sanat eserlerine psikolojik açıdan bakıldığında, kötü karakter çoğu zaman iyi karakterin “psikolojik gölgesi” olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda erdemi temsil eden figürün, karanlık yönleri ve nefsanî eğilimleri simgeleyen karşıtını alt etmesi beklenir. Bu karşıtlık ilişkisi, anlatının yüzeydeki çatışmasının ötesinde, daha derinlerde yatan psikolojik anlam katmanlarına işaret eder. Nitekim sanat eserleri ve özellikle filmler, görünen anlamın ötesinde tarihsel, politik, kültürel ve psikolojik göndermeler barındırır. Bu durum, “tüm filmlerin yapıldıkları dünyaya çeşitli biçimlerde referans verdiği” şeklinde ifade edilmektedir (Ryan & Lenos, 2014: 7). Benzer şekilde, Robert Graves’e göre, mitolojik anlatılar hayal ürünü olmanın ötesinde, erken dönem toplumların tarihî, dinî ve sosyal yapıları hakkında da önemli bilgiler sunar (2010: 13). Bu nedenle yazar ve yönetmenler, semboller aracılığıyla anlatıya çok katmanlı anlamlar eklemleyerek görünen hikâyenin ötesine geçen bir anlatım sistemi meydana getirmektedir.

Bir sanat eserinde karakter, en büyük rakibiyle yüzleştiğinde aslında kendi bilinçdışındaki korkularla ve nefsanî yönleriyle de karşı karşıya gelmiş olur. Bu durum yalnızca karakterler için değil, mekânlar açısından da geçerlidir. Örneğin, bir karakterin yeraltına inerek düşmanlarla savaşması, psikolojik açıdan onun bilinçdışına inip kendi gölgesiyle mücadele etmesi şeklinde yorumlanabilir.

Bu bağlamda *Wrath of the Titans* filminde Perseus’un Labirent ve Tartaros’a yaptığı yolculuk bu duruma örnek teşkil eder. Perseus’un bu karanlık ve karmaşık mekânlarda karşılaştığı yaratıklar ve engeller, fiziksel tehditler olmasının yanında aynı zamanda onun korkuları, kaygıları ve içsel çatışmalarının

sembolik yansımalarıdır. Labirentvari mekânın yön kaybetti-ren yapısı kahramanın zihinsel karmaşasını ve kimlik arayışını görselleştirirken onun Tartaros’a iniş ise bilinçdışının en derin katmanlarına yapılan bir yolculuğu simgeler.

Nitekim mitolojik anlatılar, toplumsal ve bireysel çatış-maları sembolik düzlemde görünür kılan anlatı sistemleridir (Atayman, Çetinkaya, 2016: 19). Dolayısıyla bu süreçte kar-şılaşılan düşmanlar, kahramanın bastırılmış yönlerini açığa çıkaran “gölge” temsilleri olarak da okunabilir. Bu yönüyle *Wrath of the Titans*, mitolojik bir kahramanlık hikâyesi anlatır-ken insanın kendi korkuları, karanlık yönleri ve içsel çatışma-larıyla yüzleşme sürecini de sembolik biçimde aktarmaktadır.

4.5.1. Baba-Oğul Çatışması

Joseph Campbell’a göre baba figürü, kahramanın ergin-leşme sürecinde karşılaştığı temel otoriteyi temsil eder ve bu otoritenin ancak sınavlardan başarıyla geçen bireyler tarafın-dan aşılabileceği vurgulanır (2013: 149). Bu nedenle baba fi-gürü, anlatılarda çoğu zaman kahramanın aşması gereken bir engel ya da karşıt güç olarak konumlandırılır. Kahramanın te-mel görevi ise bu otoriteyi aşarak bireysel varlığını ortaya koy-mak ve kendi yaşamını şekillendirecek özgürlük alanını elde etmektir (Campbell, 2013: 110).

Bu durum, modern psikolojide Sigmund Freud’un ortaya koyduğu Oedipus kompleksi kavramıyla da ilişkilendirilebilir. Freud’a göre birey, gelişim sürecinde babayı otoriteyi temsil eden bir rakip olarak algılar. Nitekim *Totem ve Tabu* adlı ça-lışmasında, tüm kadınları kontrol eden ve oğullarını dışlayan “zorba ve kıskanç baba” figürü üzerinden bu otoriteyi açıkla-maktadır (Freud, 2019: 150). Böylece baba figürüne karşı ve-rilen mücadele, bireyin otoriteyle kurduğu ilişkinin sembolik bir yansıması hâline gelir.

Bu çerçevede mitolojik anlatılar, toplumsal ve bireysel çatışmaları sembolik düzlemde görünür kılan anlatı sistemleri olarak değerlendirilebilir (Atayman & Çetinkaya, 2016: 19-

23). Genel bir perspektiften bakıldığında, bu tür çatışmaların ortaya çıkmasında çeşitli etkenler rol oynayabilir. Aile içi sorunlar, psikolojik travmalar, sağlıklı rol modellerle karşılaşmama ve bireysel gelişim sürecinin sağlıklı biçimde tamamlanamaması bu etkenler arasında sayılabilir. Bu süreçte birey, otorite figürü olan babayı aşılması gereken bir engel veya rakip olarak algılayabilmektedir. Bununla birlikte Oedipus kompleksinin çok daha geniş ve farklı boyutları bulunmakta olup bu çalışmanın kapsamı bu kuramın tüm ayrıntılarını incelemeyi amaçlamamaktadır.

Filmde baba-oğul ilişkileri, anlatının temel tematik unsurlarından birini oluşturur. Bu bağlamda Kronos-Zeus, Zeus-Perseus ve Zeus-Ares ilişkileri, farklı düzlemlerde ortaya çıkan çatışma biçimlerini temsil eder. Antik Yunan mitolojisinde Kronos, iktidarını korumak adına çocuklarını yok etmeye çalışan zalim bir baba figürü olarak tasvir edilir. Filmde bu figür, kaosun somutlaşmış hâli olarak yeniden kurgulanır. Bu nedenle Zeus hem kendisini hem de kardeşlerini korumak amacıyla Kronos'a karşı mücadele ederek onu Tartarus'a hapsedmek zorunda kalır. Ancak Kronos'un yeniden ortaya çıkması, anlatı içinde düzenin bozulmasını ve kaosun geri dönüşünü simgeler. Çünkü mitolojik anlatılarda kaos ve kozmos, sürekli olarak birbirinin yerini almaya çalışan karşıt güçler şeklinde tasvir edilmektedir. Bu noktada, Perseus'un Kronos'a karşı verdiği mücadele, fiziksel bir mücadelenin ötesinde kozmik düzenin yeniden ihdas edilmesi anlamına da gelmektedir.

Baba-oğul ilişkilerinin bir diğer boyutu ise Zeus ile Perseus arasındaki ilişkide görülebilir. Perseus, fakir bir balıkçı ailesi tarafından büyütülmüş ve hayatı boyunca gerçek kimliğinden uzak bir şekilde yaşamıştır. Ancak büyüdüğü aileyi kaybetmesi ve dünyanın içinde bulunduğu karmaşık durum, onun tanrılara karşı öfke duymasına sebep olmuştur. Bu bağlamda Perseus, babası Zeus'un otoritesini sorgulayan ve zaman zaman ona karşı mesafeli bir tavır geliştiren bir karakter olarak ortaya çıkmaktadır.

Filmdeki baba-oğul çatışmasının bir diğer örneği ise Zeus ile savaş tanrısı Ares arasındaki ilişkide görülmektedir. Ares, babasının diğer oğlu olan Perseus'a daha fazla değer verdiği düşüncesi nedeniyle Zeus'a karşı yoğun bir kıskançlık ve öfke duymaktadır. Bu nedenle Ares, babasının otoritesine karşı çıkarak ona karşı bir düşmanlık geliştirmekte ve hatta onu devirmeyi arzulamaktadır. Bu durum, filmdeki baba-oğul çatışmasının bireysel bir gerilimin ötesinde güç, otorite ve miras ilişkileriyle bağlantılı daha geniş bir çerçevede ele alındığını göstermektedir.

Dolayısıyla filmdeki baba-oğul çatışması, mitolojik bir mücadeleden ziyade psikolojik ve sembolik bir güç mücadelesi olarak yorumlanabilir.

4.5.2. Kardeş Çatışması

Filmde dikkat çeken tematik unsurlardan biri de kardeşler arasında ortaya çıkan güç ve otorite mücadelesidir. Anlatı içerisinde Zeus-Hades ve Perseus-Ares ilişkileri, kardeş rekabeti ve iktidar çatışmasının mitolojik düzlemdeki yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Yunan mitolojisine göre Zeus, babaları Kronos'u devirdikten sonra evrenin yönetimini kardeşleriyle paylaşır. Bu paylaşım sonucunda Zeus gökyüzünün, Poseidon denizlerin, Hades ise Yeraltı Dünyası'nın hâkimi olur. Filmde ise bu düzen, Hades'in rızası dışında üstlenmek zorunda kaldığı bir görev olarak yorumlanmaktadır. Zeus'un, Kronos'un yeniden dirilmesini engellemek amacıyla Hades'i babalarının zindanında bekçilik yapmakla görevlendirmesi, kardeşler arasında uzun süreli bir gerilimin ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum zamanla Hades'in, Zeus'a karşı öfke ve intikam arzusuna dönüşür; böylece kardeşler arasındaki ilişki belirgin bir güç mücadelesine evrilir.

Benzer bir kardeş rekabeti, Zeus'un oğulları olan Perseus ve Ares arasında da görülmektedir. Ares, safkan bir tanrı olmasına rağmen Zeus'un yarı tanrı olan oğlu Perseus'a daha

fazla değer verdiğini düşünmekte ve bu durum onun Perseus’a karşı kıskançlık ve düşmanlık beslemesine neden olmaktadır. Bu bağlamda Ares’in Perseus’a karşı beslediği kin, babanın sevgisini ve otoritesini kazanma mücadelesi olarak yorumlanabilir.

Böylece filmdeki kardeş rekabeti, kişisel bir anlaşmazlığın ötesinde iktidar, üstünlük kurma ve kabul görme mücadelesine dönüşmektedir.

“Kardeş çatışması” teması, mitolojik anlatıların ötesinde farklı kültürel ve tarihsel bağlamlarda da karşımıza çıkar. Nitekim kutsal metinlerde yer alan Habil ve Kabil anlatısı, kardeş rekabetinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Eliade, 2003: 208, 209). Benzer şekilde tarihsel süreçte de kardeşler arasındaki iktidar mücadelelerinin siyasal sonuçlar doğurduğu görülmektedir. Osmanlı Devleti’nde Fatih Sultan Mehmet döneminde uygulanan kardeş katli, bu mücadelenin devlet düzeni üzerindeki etkisini göstermesi bakımından dikkat çekicidir (İnalçık, 2003).

Mitolojik anlatılarda ise kardeş çatışmaları çoğu zaman düzen–kaos, otorite–isyan ve meşru iktidar–başkaldırı gibi karşıtlıkları temsil eder. C. Lévi-Strauss’a göre kültürel ve toplumsal sistemlerde anlam, karşıtlıklar üzerinden kurulmaktadır (2012: 219). Bu bağlamda filmdeki kardeş çatışmaları, bireysel rekabeti aşarak karşıtlıklar üzerinden kurulan daha geniş bir sembolik mücadeleyi yansıtır.

Sonuç

Bu çalışma, *Titanların Öfkesi* filmini mitolojik anlatı kuramları çerçevesinde inceleyerek modern sinema anlatılarının klasik mitolojik yapı kalıplarıyla olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Yapılan analizler, filmin anlatı kurgusunun Joseph Campbell’ın “kahramanın yolculuğu” (monomit) modelinin temel aşamalarıyla büyük ölçüde örtüştüğünü göstermektedir. Perseus karakterinin gündelik dünyadan ayrılarak maceraya çağırılması, çeşitli sınavlardan geçmesi, güçlü düş-

manlarla mücadele etmesi ve nihayetinde dönüşüm geçirerek dünyayı kurtarması bu anlatı modelinin temel yapısını yansıtmaktadır.

Filmde yer alan karakterlerin Jung'un arketip kuramı çerçevesinde değerlendirilebilecek sembolik özellikler taşıdığı görülmektedir. Perseus, kahraman arketipini temsil ederken Zeus bilge baba figürünü, Ares ve kısmen Hades ise gölge arketipini çağrıştıran karakterler olarak yorumlanabilir. Bu durum, filmdeki anlatının yalnızca epik bir mücadele anlatısı olmadığını, aynı zamanda psikolojik ve sembolik anlam katmanları barındırdığını da göstermektedir.

Eserde öne çıkan temalar arasında doğanın güçleri ile yok oluşu temsil eden kaos arasındaki mücadele, kardeş rekabeti, baba-oğul ilişkileri ve karakterlerin bireysel erginlenme süreçleri yer almaktadır.

Çalışmanın bulguları, modern sinema anlatılarının antik mitolojik anlatıların temel yapısal özelliklerini önemli ölçüde koruduğunu göstermektedir. Fantastik ve epik türdeki filmler; kahramanın yolculuğu, erginlenme, kadercilik ve aile içi çatışma gibi mitolojik temaları çağdaş anlatı teknikleriyle yeniden üretmektedir. Bu durum, mitlerin kadim anlatılar olmanın yanında kültürel üretim süreçleri içerisinde farklı biçimlerde varlığını sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Bu çalışma, mitolojik anlatı kuramlarının modern sinema metinlerine uygulanabilirliğini somut bir örnek üzerinden göstermesi bakımından literatüre katkı sunmaktadır. Özellikle Campbell'ın monomit modeli ile Jung'un arketip kuramının birlikte kullanılması, film çözümlemelerinde disiplinlerarası bir yaklaşımın nasıl kurulabileceğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, mitoloji ve sinema ilişkisini yalnızca betimleyici düzeyde ele almakla kalmayıp, kuramsal çerçevenin anlatı çözümlemesine nasıl entegre edilebileceğine dair bir model önerisi sunmaktadır. Bunun yanı sıra çalışma, *Titanların Öfkesi* filmi üzerinden mitolojik anlatı kalıplarının modern po-

püler sinema içinde nasıl dönüştürülerek yeniden üretildiğini göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.

Çalışmanın özgünlüğü, sıklıkla analiz edilen klasik mitolojik metinler yerine, görece daha az incelenmiş bir popüler sinema örneğini merkeze alarak bu metni kuramsal bir çerçevede içinde çözümlemesi noktasındadır. Böylece çalışma, mitolojik film analizlerine yönelik literatürde yer alan örnekleri genişletmekte ve popüler sinema ürünlerinin de kuramsal analiz için elverişli metinler olduğunu göstermekte, bu yolla alan açmaktadır.

Araştırma, tek bir film üzerinden gerçekleştirildiği için belirli sınırlılıklar taşımaktadır. Gelecekte farklı mitolojik temalı filmler arasında yapılacak karşılaştırmalı analizler, mitolojik anlatı kalıplarının modern sinemadaki kullanımını daha kapsamlı biçimde ortaya koyabilir. Bunun yanı sıra farklı kültürlerle ait mitolojik anlatıların sinema eserlerinde nasıl temsil edildiğini inceleyen araştırmalar, mitoloji ve sinema ilişkisini daha geniş bir perspektif içerisinde değerlendirme imkânı sağlayacaktır.

Dolayısıyla *Titanların Öfkesi* filmi, modern sinemanın mitolojik anlatı geleneklerinden nasıl yararlandığını gösteren dikkat çekici bir örnek niteliğindedir. Filmde kullanılan anlatı yapısı, karakter arketipleri ve sembolik unsurlar, antik mitolojik anlatıların günümüz popüler kültüründe yeniden üretildiğini ortaya koymaktadır. Bu durum, mitolojinin çağdaş anlatı dünyası içerisinde canlılığını koruyan güçlü bir sembolik dil ve ifade sistemi olmayı sürdürdüğünü göstermektedir.

Kaynaklar

- Atayman, V., Çetinkaya, T. (2016). Popüler Sinemanın Mitolojisi: Komedi, Western, Melodram ve Korku. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ateş, M. (2001). Mitolojiler ve Semboller. İstanbul: Aksiseda Matbaası.

- Bonnefoy, Y. (2000). Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II. çev. Levent Yılmaz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Campbell, J. (2003). Batı Mitolojisi: Tanrının Maskeleri III. çev. Kudret Emiroğlu. Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, J. (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Campbell, J., Moyers, B. (2007). Mitolojinin Gücü: Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikayeler. çev. Zeynep Yaman. İstanbul: Mediacat Kitapları.
- Cassirer, E. (1944). An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture. New Haven: Yale University Press.
- Cassirer, E. (2011). Sembol Kavramının Doğası. çev. Milay Köktürk. Ankara: Hece Yayınları.
- Dundes, A. (2006). “Halk Kimdir?”. çev. M. Ekici. ed. M. Ekici & S. Gürçayır. Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1 içinde. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Eliade, M. (2001). Mitlerin Özellikleri. çev. Sema Rifat. İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliade, M. (2003). Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I: Taş Devrinden Eleusis Mysteria’larına. çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Erhat, A. (1996). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Freud, S. (2019). Totem ve Tabu: Vahşiler ile Nevrotiklerin Ruhsal Yaşamlarındaki Bazı Örtüşmeler. çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gökeri, A. İ. (1979). Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCE.
- Graves, R. (2010). Yunan Mitleri: Tanrılar, Kahramanlar, Söylenciler. çev. Uğur Akpur. İstanbul: Say Yayınları.
- Gürçay, S., Koçak, A. (2021). Alevî-Bektaşî Velâyetnâmelerinde Tahta Kılıç Sembolizmi. Aydın Türklük Bilgisi, C.7, S. 12: 111-140.

- Jung, C. G. (2003). Dört Arketip. çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). Analitik Psikoloji. çev. Ender Gürol. İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). İnsan ve Sembolleri. çev. Ali Nahit Babaoğlu. İstanbul: Okuyan Us.
- Jung, C. G. (2017). İnsan ve Sembolleri. çev. Hatice Mukaddes İlgin. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Kerenyi, K. (1959). The Heroes of the Greeks. London: Thames and Hudson.
- Kershaw, S. P. (2018). Yunan Mitolojisi: Tanrılar, Canavarlar, Kahramanlar ve Efsanelerin Kökenleri. çev. Şefik Turan. İstanbul: Salon Yayınları.
- Lévi-Strauss, C. (2012). Yapısal Antropoloji. çev. Adnan Kahiloğulları. Ankara: İmge Kitabevi.
- Lévi-Strauss, C. (2013). Mit ve Anlam. çev. Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Liebesman, J. (Yönetmen). (2012). *Wrath of the Titans* [Film]. Warner Bros Pictures.
- Mitoloji. TDK. <https://sozluk.gov.tr/?ara=mitoloji> (21.06.2020).
- Moran, B. (1994). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Ryan, M., Lenos, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. çev. Emrah Suat Onat. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Stevens, A. (1999). Jung. çev. Ayda Çayır. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Tecimer, Ö. (2005). Sinema Modern Mitoloji. İstanbul: Plan B.
- Van Gennep, A. (1960). The Rites of Passage. çev. M. B. Vizedom, G. L. Caffee. Chicago: University of Chicago Press.
- Vogler, C. (2007). The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers. Studio City, CA: Michael Wiese Productions.

Modern Türk Hikâyesinin Erken Döneminde Aşk Duygusunun Fizyonomisi: “Haspa”

İlknur TATAR KIRILMIŞ*

Öz: 19. yüzyıl Türk edebiyatında modern bireyin toplumda inşa edilmesi açısından önemli bir eşiktir. Dönemin ilk hikâye yazarları, geleneksel hikâyenin içeriğini masalı hatırlatması yönünden eleştirirler. Yeni hikâyede kurmacanın değiştirilme isteği “gerçeğin anlatılması” şeklinde tanımlanır. Ahmet Mithat Efendi, pozitivist felsefenin tesirinde gelişen yeni hikâye dilini benimser ve metinlerinde bu yönü öne çıkarır. Sami Paşazade Sezai, *Küçük Şeyler*’inde tasvir unsurlarını kurucu bir unsur olarak etkin bir şekilde kullanır. Nabizade Nazım’la hikâye türünde realist bakış açısı derinleşir ve aşk acısının anlatılmasına yönelik birikimden, klasik edebiyattan, hızla uzaklaşılır. Bu araştırma, klasik bir konu olan “aşk” duygusunun modern hikâyedeki değişimine odaklandı. Söz konusu hedef için Ahmet Mithat Efendi’ye kadar gelen tecrübeye kısaca değinildi ve Sami Paşazade Sezai ile hikâye dilindeki değişim açığa çıkarılmaya çalışıldı. Nabizade Nazım’ın “Haspa” adlı hikâyesinde fennî bir içeriğe ulaşan aşkın fizyolojik boyutu klasik edebiyattan ayrılığı net bir şekilde açığa çıkardığı için tercih edildi. Çalışmada metodoloji olarak edebiyat tarihi ve edebî akımların kurmacayı değiştiren birikimi dikkate alındı.

Anahtar Kelimeler: 19. yüzyıl, hikâye, aşk metaforu, realizm.

* **Prof. Dr.**, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Samsun/TÜRKİYE. ilknur.tatar@omu.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0003-2155-7062>.

Geliş Tarihi / Received: 14 Nisan 2026 / 14 April 2026

Kabul Tarihi / Accepted: 1 Mayıs 2026 / 1 May 2026

The Physiognomy of the Emotion of Love in Early Modern Turkish Short Stories: “Haspa”

Abstract: 19th-century Turkish literature marks an important threshold in terms of the construction of the modern individual within society. The first short story writers of the period criticized the content of traditional storytelling for its resemblance to fairy tales. The desire to transform the fiction of the new story was expressed as “telling the truth.” Ahmet Mithat Efendi, adopted the new narrative language that developed under the influence of positivist philosophy and highlighted this aspect in his texts. Sami Paşazade Sezai, effectively used descriptive elements as a constitutive component in his work, *Küçük Şeyler*. The realist perspective in the short story genre deepened in Nabizade Nazım’s stories, and literature rapidly moved away from the accumulation and classical literary tradition centered on the narration of the pain of love. This study focused on the transformation of the emotion of “love,” a classical theme, in the modern short story. For this purpose, the literary experience leading up to Ahmet Mithat Efendi was briefly addressed, and the change in the language of storytelling with Sami Paşazade Sezai was examined. “Haspa”, short story by Nabizade Nazım was chosen because the physiological dimension of love, which reaches a scientific content in the story, clearly reveals the departure from classical literature. As a methodology, the study took into consideration literary history and the accumulation of literary movements that transformed fiction.

Keywords: *19th century, story, love metaphor, realism.*

Giriş

Türk edebiyatının geçmişinden bugüne taşınan mirasına bakıldığında, 19. yüzyıla birlikte estetik algının değiştiği gözlemlenir. Bu yüzyıla kadar İslam ve onun değer sistemi, edebiyatta önemszenir. Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya uzanan geçmişinin İslam ile değişen çehresi edebiyatta iki kaynakta, *Kutadgu Bilig* ve *Dede Korkut Kitabı*'nda kendisini gösterir. *Kutadgu Bilig*'de şiir, *Dede Korkut Kitabı*'nda ise düzyazıya eşlik eden şiir türü, insana zaafalarını hatırlatır ve erdemli olmanın zorluklarını yüceltir.

Anadolu'daki Osmanlı hakimiyeti, İslam ile edebiyatın ilişkisini derinleştirir ve klasik olarak nitelendirilebilecek çizgisine bu dönemde ulaşır. Klasik edebiyatta şiir türünün sanatı temsil ettiğine dair görüş, temaların kullanılmasına yönelik doğal bir sınır çizer. Dolayısıyla bu araştırmada dikkate alınan tür hikâye olmasına rağmen bu türün geçmişinin şiirle bağlantılı kurması - mesnevi türü- türlerarası teması zorunlu kıldı. Aşk konusuna dair bazı örneklerin hikâye yerine şiir üzerinden verilmesi, bu çalışmanın iddiasında yer alan aşk metaforunu örneklemeyi kolaylaştırmaktadır.

Hikâye türü 19. yüzyılda edebî türlere yansıyan değişimden etkilenir ve yeni bir tür olan romanın gerisinde kalır fakat yazma tecrübesi olarak tamamen unutulmaz. Hatta ilk romanlarla beraber düşünüldüğünde hikâye türünde aşk konusunun işlenmesi geleneksel yapıdan bütünüyle kopar ve kendi birikimini hızla oluşturmaya başlar. Mustafa Duman, 19. ve 20. yüzyıllarda pozitivist felsefenin tesiriyle, aşk metaforunun teorik bir konuya dönüştüğünü, psikoloji ve antropoloji disiplinlerinin bilimsel yönden bu duyguyu derinlemesine incelediklerini belirtir. İki tür aşk tanımı üzerinde duran Duman, "tüm dış faktörlerden uzak, hormonal bir aşk duygusunu birinci kategoriye, kültürel örüntülere bağlı olarak kurgulanmış, idealize edilmiş bir aşkı" ise bir diğer başlığa dâhil eder. Halk hikâyelerinde rastlanılan aşkların ise idealize edilenlerden olduğunu belirtir (2023: 33). Beşir Fuat'ın naturalizm ile ilgili

değerlendirmesi söz konusu dönemdeki edebî eserlerdeki değişimi anlamak açısından önemlidir:

“Hayattan başka elimizde başka bir numune yoktur. Çünkü havassımızın haricinde bir şey idrak edemeyiz. Binaberin hayatı tağyir etmek, sehiv ve hataya mahal bırakmak olacağından bu yolda vücuda getirilen eser fena olur.(...) Demek oluyor ki tahayyül etmemeli, bakmalı, tetkik etmeli ve gördüğünü bihakkın tavsih ve tarif etmeli.(...) Şurasını da ilave edelim ki tabayi ve emzice muhtelif olduğundan her muharririn tarif ve tavsif edeceği eşya kuvve-i akliyesinin hilkatine nazaran bu ihtilaftan müteessir olur Zola mesleğini bir mizaç arasından görmekten ibarettir” (Okay, 1969:149-150).

Tanzimat Döneminde yazılan hikâyelere genel bir çerçevede bakıldığında bireyin trajedisinin romandan geri kalmayacak şekilde işlendiği görülür. Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyleri* ile Nabizade Nazım’ın hikâyeleri klasik aşk temasının dışındadır. Her iki yazarın üsluplarının dışında bir çizgide yer alan Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat*’ında yer alan hikâyelerde de aşk konusunun işlenişi klasik edebiyattan farklıdır.

19. yüzyılın ilk yazarları, geleneksel hikâyenin içeriğini masalı hatırlatması yönünden eleştirir. Namık Kemal, “Mukaddime-i Celal”de edebiyatta yeni ortaya çıkan türlerden romanı “güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir va’kayı ahlâk ve adâd ve hissiyât veihtimâlâta müte’allik her türlü tafsîlâtıyla beraber tasvir etmek” şeklinde tanımlar (1996: 346). Alıntıdan anlaşılacağı üzere hikâye edilecek hadisenin günlük hayatla irtibatlı ve sıradan insanın tecrübeleriyle uyumlu olması önemlidir. Klasik hikâyeyi ise gerçeği -sıradan olanı- anlatmadığı için eleştirir:

“Halbuki bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külünk ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabîat ve hakîkatin hâricinde birer mevzû’a müstenid ve sûret-i tasvîr-i

ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil koca karı masalı nev'indendir.” (1996: 349).

Namık Kemal gibi Ahmet Mithat Efendi de benzer bir yaklaşımla yeni hikâyeyi eski kurmaca unsurlarından ayırmaya önem verir. Nüket Esen, Ahmet Mithat'ın “gazete haberi yazar gibi gerçek hayatta olmuş şeyleri biraz süsleyerek ve istediği sıraya koyarak aktarmak” olarak anladığını ve bunu “gerçekleri anlatmak” şeklinde tanımladığını belirtir (2014:118). Bu durum, yazarı inandırıcı hikâyeye yazma ve bu yolla okuru eğitme davranışına iter. Dolayısıyla *Letaif-i Rivayât*'ta yer alan birçok hikâyeye başkasından işitilmiş, gerçekten olmuş hadiseler olduğu metnin başlangıcında belirtilir. Yazarın “Esaret” adlı hikâyesi “*Bu vak'ayı ehibbadan ve kibardan Zeynel Bey şu sûretle nakil ve hikâye eyledi.*” şeklinde başlar (2001: 13). Halit Ziya Uşaklıgil ise edebiyat ve dil arasındaki ilişkiyi dikkate alır. Namık Kemal neslinden farklı olarak Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'ini farklı bir yerde tutarak bu kitabı “*memleketin nesir ve sanat semasında vaatlerle dolu parlak bir maşrık*” olarak tasvir eder (2021: 284).

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk edebiyatının düz yazıdaki yeni ufku olarak Sami Paşazade Sezai'nin hikâyelerine değil, Següzeşt'ine bakar. Yine Tanpınar, 19. yüzyıl Türk hikâyesini bu dönemdeki iki yazar Ahmet Mithat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyat* ve Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme*'si üzerinden değerlendirir. İsimlerinin anlamlarından hareketle “eski meddah hikâyesini devam ettirmek istiyor gibi” görünen bu eserleri “*karakter psikolojisinin zayıflığı, sosyal hayatın canlandırılması ve vaka tertibiyle kahramanlar arasında kurulan ilişki*” açısından eski hikâyelerden bir derece ayrıldığını belirtir (1988: 289). Ahmet Mithat Efendi'nin konu olarak “Mihnetkeşan”da düşmüş kadına acıma duygusunun işlenmiş olması “insanî ahlâkın ilk uyanışı” olarak gösterilir. Tanpınar'ın bireyin trajedisini edebî yolla ifade edilmesine yönelik kurgu ve kurmacanın uyumuna dikkat çekmesi kendisinin de yazar

olmasıyla ilişkilidir. Yeni Türk nesrindeki bu zayıflığın Halit Ziya Uşaklıgil’in *Nemide*’sine kadar devam ettiğini, cemiyet-teki realitenin hissî bir moda halinde devam ettiğini belirtir (1988:293). Tanpınar, Türk hikâyesinin ilk dönemindeki me-tinleri yapı yönünden zayıf olması ve karakterlerdeki derinli-ğin ihmal edilmesini Ahmet Mithat Efendi ve Emin Nihad Bey ile örneklendirirken 1870’ten sonra Recaizâde Mahmud Ek-rem, Sami Paşazade Sezai ve Nabizâde Nazım’ı “*esaslı veya esassız fakat daima şuurlu yahut hiç olmazsa daima özentili bir dikkatle yabancı örnekler karşısında hususi bir duyuş ve görüş şeklinin peşinde koşmaları*” sebebiyle ayrı bir yerde tutar (1988: 174-175). Ahmet Hamdi Tanpınar, 1870-1889 sene-leri arasında Türk hikâyesini kuran muharrirlerin yaşadıkları toplum hakkında bilgilerinin az olması dolayısıyla cemiyeti bütünüyle göremediklerini belirtir (1988: 295). Beşir Ayva-zoğlu, klasik Türk hikâyesinin Batı’daki benzerlerinden farklı olduğunu düşünür:

“Genel olarak hikâye sınırları içinde değerlendirebile-ceğimiz bütün verimlerde, batı dramının aksine gelişme değil, sürpriz vardır. Batılı manada dramatik kurgu olaylar serisin-de illiyet bağıını gerektirir. Yani olaylar belli bir istikamette gelişir, toparlanır ve kapanır. Halbuki Müslüman hikâyesi ani hamlelerle sürprizden sürprize geçer. Batılı bir kafanın asla anlayamayacağı, mantikî bulmayacağı geçişlerle yeni olayla-ra açılır. Bir sonraki olayın, önceki olayla zaruri bir bağının bulunması öyle pek önemsenecek bir şey değildir. Çünkü o za-ten derinliğinde yaşamakta olduğu hayatın benzerini ortaya koymak gayesinde değildir.” (Ayvazoğlu, 1993: 161)

Görüldüğü üzere klasik olarak nitelendirilen beşerin ya-pısıyla modern hikâyeninki oldukça farklıdır. Aşkı için dağ-lar delen kahramanlar, insanî aşktan ilahi aşka geçen hikâye karakterleri modern hikâyede olumsuzluklara yenilir. Bu du-rum, karakterin uygunsuz durumla çatışmasını belirginleştirir fakat bir çıkışa ulaşmasını sağlamaz. Yeni hikâye karakteri, kendi dünyasıyla sınırlı bir çerçevede yaşar ve hikâyenin so-

nuç kısmı bu yüzden klasik hikâyeden bütünüyle ayrılır. Aşk duygusunun karşılık bulamaması ana karakteri trajik bir duruma düşürür ve İslam’a yönelik değerler sistemi bireyi kurtaran bir ümide dönüşemez. Ahmet Mithat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat*’ında “gerçek olaylar”a dayalı hikâye şeklinde başlayan yeni tarz anlatma şekli Sami Paşazade Sezai’nin *Küçük Şeyler*’inde realist üsluba yaklaştırılır. Türkçede başlayan yeni hikâye yazma şekli Nabizade Nazım ile edebî akımla, realizmle, tamamen uyumlu bir hâle gelir. Söz konusu değişim aşk ve bu duyguya bağlı yaşanan sorunların işlendiği hikâyelerde belirgin şekilde gözlemlenir. Bu araştırma, klasik hikâyeden pozitivist ve sonrasında realist edebiyata geçen hikâyedeki değişimi aşk metaforu üzerinden örneklendirmek gayesiyle yürütüldü. Bunun için Nabizade Nazım’ın “Haspa” başlıklı hikâyesi seçildi. Metodoloji olarak edebî akımların edebî eserlerin oluşturulmasında benimsediği kıstaslar dikkate alındı.

1. Klasikten Modern Edebiyata Aşk Metaforu Olarak Hikâye

Divan şiirinde şairin dikkate alması gereken ve buna dair şiir yazmak zorunda olduğu duygu hallerinden aşk, süreç olarak her aşamasıyla işlenmez. Aşkın yeni başlaması veya bitmesi dikkate alınmaz, aksine aşkın en şiddetli evresinin anlatımı önemsenir ve bu anda kalınır:

“Şair isterse başka duygu ve konulardan söz açmaya bilir, hayatın başka tezahürlerine ilgisiz kalabilir fakat şiirlerinde aşkın semtinden geçmeden, aşkı kendi macerası olarak anlatmadan, devamlı surette âşık pozisyonunda görünmeden şair sayılmak, şair sırasına girmek, divan şiiri teşrifatında düşünülebilecek bir şey değildir.” (Akün, 2014: 414)

Şairin aşkın bu evresini dikkate alarak yazma mecburiyeti, sevgili olarak anlattığı kişi hususunda da onu serbest bırakmaz. Sevgilinin fiziksel görüntüsü, huy ve ahlakı da aşkın klişelerinden kurtulamaz. Aşk, aynı zamanda divanın merkezinde bir konuma sahiptir. Sevgili tipinin cefa çekirtmekten

hoşlanması, aşığa bakışı lütuf olarak görmesi ve aşkına hiç karşılık vermemesi tipik hususlardandır İradesi elinden alınmış âşık bu sevgilinin elinde adeta köle konumundadır. Sevgilinin sahip olduğu statünün kaynağı ise sosyal bir mevkiyle ilişkilendirilmeden güzel ve sevmeye layık olmasında temellendirilir. Aşkta hissedilen korkuların en büyüğü ise sevgilinin eziyetini nihayetlendirmeye karar vermesidir:

“Kendisini seven insana karşı kendisi de sevgi ve şefkat duyguları ile dolu, aşkın ıstırabını da saadetini de onunla birlikte yaşayan, aşığını mesut etmek isteyen, araya hasret ve ayrılık girdiğinde onun için gözyaşı dökene yahut onunla birlikte olmanın sevincini paylaşan bir sevgili tipi divan şiirinde mevcut olmamıştır.” (Akün, 2014: 415).

Mesnevilerde aşk motifi sıkça kullanılır fakat süreç ile ilgili özel bir zaman sınırlaması bulunmaz. Hayrettin Orhanoglu, mesnevilerde kahramanların doğumları ile âlemin oluş sürecinin sürekli birlikte işlendiğini, doğumlarının birçok olaya sebebiyet verdiğini ve bu durumun aşk mesnevilerinin başında nelerle karşılaşacağı hakkında bir merak vesilesi oluşturduğunu belirtir. *“Aşkla tanışmaları bir başka kargaşa vesilesidir. Doğumdan hemen sonra da âşığın aşka olan yatkınlığının ölçülmesi ve ham olduğunun bilinciyle pişmeye doğru hazırlanması gerekmektedir.”* (Orhanoglu, 2012: 94).

Murat Öztürk’e göre aşk mesnevilerinde geleneksel bir kurgu bulunur. Kahramanları aşka yönlendiren bir şeyh, dost, peygamber veya gaipten duyulan bir ses bulunur. Dış uyaran olarak nitelendirilebilecek bu durum karakteri ideal insanların dünyasına yönlendirir (2009: 450).

“Hüsn ü Aşk” ta Aşk, aşkından taviz vermeden önüne çıkan engelleri bir bir aşar. Onun bu yolculuğunda kendisini zor durumlardan kurtaran ve daima hedefe doğru yürümesini sağlayan Sühan’dır. Sühan’ın etkisiyle, Aşk, Hüsn sandığı Hoşruba’yla ilişki içinde olup aşkta imtihanı kaybetmek üzereyken yeniden kurtulup macerasına devam eder. Sühan diğer

kahraman Hüsn üzerinde de etkili olur (Öztürk, 2009: 456).

Özgür Güvenç, halk hikâyelerinin dünyevî meselelerle ilişki kuran yönüne dikkat çeker. “Kerem ile Aslı”, “Ferhat ile Şirin”, “Arzu ile Kamber”, “Tahir ile Zühre” gibi halk hikâyelerinin çoğunun aşk temalı olduğunu belirtir. Halkın değer yargılarının görünmesine büyük oranda vasıtalık eden bu hikâyelerde birbirini seven gençlerin, önlerine çıkan toplumsal statüye, ideolojiye, katılaştırılmış ya da çıkarlara göre saptırılmış törelere bağlı engellerle mücadelesi ele alınır. Üçüncü şahısların çeşitli engeller türeterek sevgililerin arasına girmesi bu anlatılarda önemli bir yere sahiptir (Güvenç, 2022: 69-70).

Klasik edebiyatta işlenen aşk konusu İslam’a göre düşünmenin bir modelini oluşturur. “Leyla ile Mecnun” anlatısı hem Halk hem de Divan edebiyatında insan aşkından ilahî aşka geçişi örnekler: “*Marifetullahı erme seferinde marifetünnefs seviyesindeki kişi, Vedûd isminin tasarrufu altında ise, kendisini maşuğunun aşkı içinde ve onun vasıtasıyla tanır. Bu süreçte, yaşadığı ayrılık dolayısıyla da bazı hâlleri tecrübe eder. Şevk, gârâm, hıyâm, zefrât, sevda bu hâllerdendir.*” (Sağlam, 2020: 73). Nefs mücadelesini okura görünür olmasında önemli rol oynayan bu tür metinlerde “vuslatın imkansızlığı” tevhidin gerekçelendirilmesi için kullanılır.

Namık Kemal “Mukaddime-i Celal”de, edebî eser ve gerçeklik ilişkisini değerlendirir. Orhan Okay, Namık Kemal’in “Celal Mukaddimesi”ndeki görüşlerinin realist edebiyatla uyumlu olduğunu fakat ahlak söz konusu olduğunda romantizme de iltifat ettiğini belirtir (Okay, 1969: 28). Ahmet Mithat Efendi de Namık Kemal’in görüşüne benzer bir tutumla eserlerini yazar. Okay, Ahmet Mithat’ın Beşir Fuat’ın sağlığında Emile Zola’yı takdir ettiğini fakat seçtiği konular dolayısıyla onaylamadığını belirtir. Beşir Fuat’ın ölümünden sonra bu tutumu değiştirir ve Fransız yazarın yazdıklarını ahlaksız olması dolayısıyla eleştirir (Okay, 1989: 355). Pozitivizm ve onunla ilişkili edebî akım natüralizm Türk edebiyatının ilk neslinde bütünlüklü değil, parçalı bir tesire sahiptir. Bu

durum yazarın hikâyelerindeki kurmacayı etkiler romantizm ve realizm çoğu zaman aynı hikâyede yer alır. Ahmet Mithat Efendi’nin “Esaret” adlı hikâyesinde eve alınan esir çocukların birbirlerine âşık olduklarını sanırken kardeş olduklarını anlamaları geleneksel hikâyeden dolayısıyla romantizmden kopmadığını gösterir (Okay, 1989: 155). Zeynel Bey’in sekiz yaşında iken esir olarak satın aldığı Fitnat, on iki on üç yaşına geldiğinde ona karşı hissiyatı değişir. İçinden “*Mesela ben Fitnat’ı istifraş edecek olsam mugayir-i şer’-i şerif bir harekette bulunmamış olurum.*” şeklinde düşünür (Ahmet Mithat Efendi, 2001:17). Zeynel Bey’in bu hissiyatı giderek içinde büyürken Fatin ile Fitnat’ın sevgili olduklarını keşfeder. Zeynel Bey, iki genci kavuşturma fikrini makul bulur fakat Fitnat’a duyduğu arzuyu teskin edemez: “*Bunları birbirine bağışlayayım. Lakin bana yazık değil mi? Bu kadar vakittir zevk-i iştihasıyla ağzımın suyunu akıtmakta bulunduğum (ağacın) semere-i nev-nihali olarak bir elmacık olsun dermeyeyim mi? Bu suretle ben de muradıma ermeyeyim mi? Yok! Yok! Bu da insaf mürüvvet değil. Hayır! Hayır! Hakkım da var.*” (Ahmet Mithat Efendi, 2001: 22).

Zeynel Bey’in zihninde çözemediği bu hadisenin hikâye dili olarak ifade edilmesi ve çelişkinin esir kızın lehinde çözülmesi Nabizade Nazım’ın “Haspa”sında (1892) farklı bir kurguyla tekrar işlenir. “Haspa”nın Şahinde’si Türk bir ailenin kızı olması dolayısıyla Fitnat’tan farklıdır. Fakat yaş olarak her iki hikayedeki erkek karakterin çocuk yaşta bir kız çocuğuna ilgi duymaları ortaktır. 1870’te neşredilen “Esaret” hikâyesinde yeni olan husus ise Zeynel Bey’in Fitnat’ın bilgi yönünden gelişmesine katkıda bulunması ve görüşünü ifade etmesi hususunda cesaretlendirmesidir. Zeynel Bey, Fitnat’ı sevdiğini kendisine söyler. Onun da bu konuyla ilgili görüşünü sorar. Fitnat, Zeynel Bey’i istemediğini ve ısrar ettiği takdirde intihar edeceğini belirtir. Fitnat’ın cevabını kabul etmek zorunda kalan Zeynel Bey, onu Fatin ile evlendirmeye karar verir (Ahmet Mithat Efendi, 2001:25).

Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'i realist edebiyatın ilk habercisidir. Mehmet Kaplan, Sami Paşazade Sezai'nin "Pandomima" hikâyesinde "her şeyin ana fikre ve unsurların birbirine sımsıkı bağlı oluşu, bütünlüğü, sade ve sağlam kuruluşu, gerçeklik duygusunu" başarıyla işlediğini belirtir (Kaplan, 1986: 25). Sami Paşazade Sezai'nin *Küçük Şeyler*'inde yer alan "Pandomima" (1891) başlıklı hikâyesi Türk hikâyeciliği açısından önemli bir merhaledir. Ana karakter Paskal, fiziksel görüntüsündeki çirkinliğine dair detaylar nesir tekniğinde yeni bir tecrübe gibi görünür. Otuz üç yaşındaki karakterin fazla kiloları vücudundaki orantısızlıkla birleşince zor yürütmesine sebep olur (Kerman, 2001: 138). Bunun yanı sıra gösterisi için yüzünü boyarken aynadaki aksini okura "kurbağa bakışlı siyah gözlerini alt kapaklarını kırmızıya" boyadığını belirterek gösterir. Bunun yanı sıra Eftalya'nın Paskal'ın gösterisine gelme sebebi yine onun çirkin oluşuyla ilgilidir. Eftalya "*Paskal'ı ölen sevgili köpeğine benzettiğini bazen de hâl ve tavrı, bir kere görüp de pek hoşuna giden bir maymunu andırdığını*" söyler (Kerman, 2001:139). Zeynep Kerman ise yazarın Türk edebiyatına kazandırdığı yeni hikâyeyi "Aşırı tasvir, tahlil endişesi ve anlatım tarzında benimsediği detaycı" üslubu ağır bulur (Kerman, 2017:IX). Bu dönemde yeni hikâye dilinin kurucularından olan diğer bir isim Nabizade Nazım'dır. Sami Paşazade'de başlayan yeni kurmaca Nabizade Nazım'da realist edebiyatın birikimiyle zenginleşir.

2. Modern Hikâyede Aşk Duygusunun Fizyonomisi: "Haspa"

Nabizade Nazım'ın yazılarında Beşir Fuat'ın önemli bir etkisi bulunur (Sazyek & Sever, 2024: 392). Yazarın bazı metinleri için yazdığı teorik yaklaşım ve görüşleri uygulama yoluyla metne dönüştürmesi pozitivist yönünü belirginleştirir. Modern hikâyenin ilk dönem yazarlarının yeni nesir için benimsedikleri bu tavırla somut hadiselerle ilgi duymaları bazen toplumun kabul sınırlarını aşma eğilimi de gösterir. Nabizade Nazım'ın "Haspa" hikâyesinde, kırk yaşlarında evli ve çocuklu bir erkeğin arkadaşının on iki yaşındaki kızına âşık olması

ve duygunun tesirinden uzaklaşmaya çalışması yeni bir hikâye içeriği olarak okurun karşısına çıkarılır.

Nabizade Nazım’ın gerek kendisinden önce gerekse kendi döneminde aşk ilişkisinin hikâye olarak anlatılmasına yönelik dil tecrübesinin burada hatırlatılması elzemdir. “Haspa” adlı hikâyeden önce Emin Nihat Bey’in eseri *Müsameret-name*’de yer alan “Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti” hikâyesi kurmacanın kutsaldan kopuşu açısından önemli bir örnektir. Hikâye, Rıfat Bey’in Hristiyan bir ailenin evine davet edilmesi ve evin babasının kızlarıyla misafirini yalnız bırakarak uzun bir süre eve gelmemesi üzerinden ilerler. Rıfat Bey, kızlarla başbaşa kalmayı tuhaf bulmasına rağmen onların evi gezdirmelerini onaylar ve yatak odalarını görmeye itiraz etmez. Kısa bir süre sonra Hristiyanlığı kabul etmesi için buraya getirildiğini ve bu yüzden kızlarla yalnız bırakıldığını keşfeder. Hristiyan olması teklifini duyduktan sonra “*Madam! Saye-i saltanat-ı seniyyede benim bir şeye ihtiyacım yoktur. Veleve olsa bile değil sizler gibi mefsedetkârın, ecnebilerden hiçbirisinin muavenetine tenezzül, indimizde en büyük denaettir.*” şeklindeki yorumuyla konuyu millî bir hadise hâline getirir (2003: 50). Basım tarihi 1872 (7 Temmuz 1288) olan bu hikâyenin çatışma unsurunda karşıt cinsler arasında meydana gelen görüşme detaylı bir şekilde tasvir edilir. “*Vapurda karşılaşılan yabancının fiziksel özelliklerinin canlı olarak tasviri, ailenin serbestliği, kızların eve gelen yabancı bir erkekle sıcak ilişkileri gibi bakımlardan dönemine göre yeni ve dikkat çekicidir.*” (Koçak, 2015: 781).

Nabizade Nazım’ın “Haspa” hikâyesi 1892’de neşredilir (Uçman, 2006: 265). Metnin kurmacasında imkansız aşk önemli bir role sahiptir. Hikâyenin başlangıcı Beyrut’taki dört aylık vazifesinden evine, İstanbul’a, gemiyle dönen Behzat, zevcesi Munire ve küçük oğlu Şevki’yi göreceği için sevinçli olduğunun tasviriyle başlar. Geminin yavaş gitmesine kızacak kadar özlem içinde olduğu belirtilen Behzat’ın durumu güvertede gördüğü yabancı bir kadınla değişir. Behzat, kadının

güzelliğinden çok etkilenir. Bu kadından başka bir kimseyi göremez hâle gelince oradan zorla ayrılıp gemideki salonlardan birisine sığınır:

“Mücrimler gibi yüzünü setretmekte, hissiyatını boğup öldürmeye uğraşmaktaydı. Ardı sıra o canlı levha da salona girdi. Bu kadın aşk ve heva ifriti tarafından Behzat’ın hissiyat-ı mukaddesesini ihlal ve iğvaya müekkel bir şeytan mıydı neydi? Behzat orada da barınamayıp kamarasına, yatağı içerisine iltica etti. O hayal-i dilberi hafızasından tard edecekmiş gibi eline bir kitap aldı. Ne gezer. Aman ya Rab bu ne alçak gönül!” (Nabizade Nazım, 2015: 223).

Metnin henüz başında iç dünyası bu şekilde tasvir edilen Behzat’ın duygusal durumu metin boyunca gelgitler etrafında ilerler. Alıntıda görüldüğü üzere hikâye tekniği değişmiştir fakat kadın cinsiyetinin erkek karşısında “zayıflığı ortaya çıkarıcı” özelliği klasik bir unsur olarak devam eder. Yabancı kadına atfedilen şeytanlık Behzat’ın zaafalarını belirginleştirmek için kullanılır. Nitekim gemide arkadaş olacağı Türk ailenin küçük kızına hissettiği benzer hislerde kadın cinsiyeti şeytanla ilişkilendirilmez. Türk ailenin 12 yaşındaki kızı Şahinde’yle tanıştırıldığında Behzat’ın da kırk yaşında olduğu belirtilir (2015: 224). Hikâyenin adı da Behzat’ın bu çocuğa taktığı Haspa’dan gelir. Küçük kızın neşeli ve sokulgan tavrı dolayısıyla kolayca arkadaş olmaları Behzat’ın zaafının tekrarlanmasına sebep olur:

“Fakat bu iştigalden de şüphelenmeye başladı; çünkü Haspa’yı birkaç dakika gözden kaybedince arzu etmeye başlamıştı. Ertesi sabah adeta Şahinde’yi aramaya mecbur oldu. İşte asıl bu mecburiyetin sebebini gönlünden sorduğu zamandı ki kendisinden korkmaya başladı. İstanbul’a varmak için daha beş gün lazımdı. Bu müddet zarfında ise gönlü pek çok yol alabilecekti. Evladı yerindeki bir çocuğun âşkı olmaktan hayâ etmekteydi.” (2015: 226).

Ana karakter Behzat’ın duygularındaki değişimi bütünüyle kendi kendisine itiraf etmesi ve bu utancın tüm hareketlerini kontrol etmesi metnin realist edebiyatla ilişkisini belirginleştirir. Şahinde’nin bu tür hislerin farkına varamayacak kadar küçük olması ailesinin durumu bir süreliğine keşfetmesini engeller. Behzat, metin boyunca bu duygudan kurtulmaya çalışır ve bundan dolayı bazı tedbirler alır. Bu önlemler, hikâyenin olay örgüsünü şekillendirir. Ana karakter, İzmir’e ulaştığında İstanbul’a başka bir gemiyle gitmenin yollarını araştırır. Fakat Şahinde ve babasının ısrarları üzerine bu fık-rinden vazgeçer. Uğur Erden, Behzat’ın Şahinde’yi giderek farklı bir gözle gördüğünü onu bir çocuk yerine “yetişkin bir kadın gibi” değerlendirdiğini belirtir (2019: 100). Nitekim bu husus Behzat’ın düşünceleri yoluyla açıkça verilir:

“Yaşı kırkı geçkin, sakalına kır düşmüş, bahusus divanecce gönül vermek hıffetini yaşının muktezası olmak lazım gelen metanet ve mekânete şeyn ve âr görmekteydi. Bahusus neticesi düşündü: Ne olacak? Haydi bu muhabbetteki ciddiyet kesbi kuvvet etsin... Peki bu muhabbetten ne ümidi olacak? Haspa ile be-kâm olmak mı? Heyhat! Tehavüt-i sinni hesaba katmasa bile, visale ermek için hiç olmazsa üç sene beklemek lazım gelecek. Ya o kadar müddet bu nokta-i muhabbet üzerinde sebat ve devam göstermek bahusus her muhabbete sine açan tab’ı için mümkün mü?” (2015: 228).

Behzat’ın Şahinde ile ilişkisinin ihtimali üzerinde bu şekilde düşünmesi, Wladimir Nobakov’un *Lolita* adlı romanına içerik olarak çok yaklaştırır. Nobakov, Amerika’da Cornell Üniversitesi’nde edebiyat profesörü iken *Lolita*’yı tamamlar. Yazar ilk olarak eserini Amerika’da bir yayın evine gönderir ve eseri reddedilir. Bu yüzden eser, Amerika’da değil ilk olarak Fransa’da 1955’te yayımlanır (Connonly, 2009: 1). Edebiyat dünyasında büyük yankılar uyandıran bu eser “Beyaz dul bir erkeğin itirafları” epigrafıyla başlar. Humbert Humbert adlı bir erkeğin anılarında yer alan itiraflarından oluşan eserin konusu ile “Haspa” ilginç bir şekilde birbirine benzer. Bu eserde de

Humbert Humbert orta yaşını geçmiş bir yetişkin erkektir ve âşık olduğu Dolly Haze on iki yaşındadır (Connonly, 2009:1). Âşık olduğu Dolly'nin yakınında olmak için annesiyle evlenen Humbert, eşinin ölümüyle kızının yasal varisi haline gelir. Roman yazarı Nobakov eserinin bir trajediyi anlattığını belirtir ve romanın içeriği edebiyatın sınırlarını aşar ve üzerinde çok tartışılır.

“Haspa” hikâyesinin ana karakteri Behzat, İstanbul'a ulaştıktan sonra Şahinde'nin ailesi ile görüşmeye devam eder ve küçük kızın eğitimi ile ilgili- gemide iken- ailesine yaptığı teklifin peşine düşer. Şahinde'nin babası Galip ile kızını göndereceği yatılı bir okulu ararlar ve nihayetinde küçük kızı yerleştirecekleri okulu bulurlar. Behzat'ın bu niyeti metinde “*Şahinde'yi bu mektebe koymak onun mahrumiyetine alışmak ve binaenaleyh aşkıdan kurtulmak demektir.*” şeklindeki iç konuşma yoluyla verilir (2015: 230). İstanbul'a, eşi ve oğluna kavuşan Behzat bir kahvede işittiği “Küçüktür sevdiceğim yaramaz/ Ayıp değil kendi düşen ağlamaz” bir şarkı sebebiyle Şahinde'ye olan hislerini hatırlar. Kendisini dışarı atar ve uzun bir süre başıboş dolaşır (2015:235). Şahinde, yatılı okula gitmesi teklifinin Behzat'tan çıktığını öğrenmesiyle ona düşman olur. Bu durum Behzat'ın duyguları üzerinde daha büyük bir baskı yaratır:

“Behzat hemen her gün mektep civarında dolaşmaya başladı. Hem dolaşır hem de görünmekten korkardı. Birkaç defa mektebe uğrayıp akrabaları cihetiyle mülakat odasında Şahinde ile görüştü. Artık Haspa kendisiyle barışmıştı. Her defasında Behzat'ın getirdiği hediyeleri kemal-i memnuniyetle alır müteşekkiranane ellerini öperdi.” (2015: 239).

Behzat'ın Şahinde ile ilgili hayalleri tükenmez ve zaman zaman onunla ikinci evliliğini yapmayı tekrar zihninden geçirir. Şahinde'nin babasının da farkında olduğu bu durumu bitiren hadise ise Şahinde'nin nikah şahitliğini kabul etmesidir.

Nabizade Nazım, “Haspa”nın sonuna “Kariînime” başlıklı bir metin ekler. “İşte size ‘millî’ bir hikâye takdim ediyorum.” şeklinde başlayan bu notta yazarın hikâye ve roman hakkındaki görüşlerinin yanı sıra “Haspa”nın içeriğinin okur üzerinde oluşturabileceği olumsuz izlenimi dağıtmak ister. Yazar, aşk duygusunun fizyolojik bir hadise olduğunu, gençler kadar yetişkinlerin de bu hisse kapılabileceğini belirtir. Dolayısıyla “kırkını geçmiş olan Behzat’ın on iki yaşındaki Şahinde’yi sevmesine de bir mani gösterilemez.” (2015:243). Fakat Şahinde’nin de böyle bir ilişkiye cevap vermesine dair bir yaklaşımı bu hikâyede benimsemediğini ve bu yüzden onu “bu münasebetten tenzih ettiğini” de belirtir. Yazarın doğrudan kurmacayı işaret eden “Behzat’ın yerinde ben de olsaydım, onun yaptığı gibi ikinci ıztıraba göğüs gererdim.” cümlesiyle realist edebiyatın gözlemi esas alan ve yazarın müdahalesini engelleyen tavrı bu ifadede belirginleşir.

“Haspa” hikâyesi içerik açısından Nabizade’nin daha önce 1887, *Manzara* dergisinde yayımlanan “Elektrikiyetin Sevdaya Tatbiki” başlıklı yazısıyla benzerlik taşır. Bu yazıda aşk duygusunun insan fizyolojisinde yarattığı duygusal değişime dikkat çekilir (Erden, 2019: 6). Esra Sazyek ve Emin-negül Sever Nabizade Nazım’ın bu makalesindeki görüşlerini “Sevda” adlı hikâyesine doğrudan yansıttığını ve aşk ile âşık arasındaki ilişkiyi tacir ile müşteri şeklinde nitelendirdiğini belirtir (2024: 394).

Sonuç

Modern Türk hikâyesinin ilk yüzyılında Emin Nihat Bey’in *Müsameretname*’siyle başlayan sıradan insanların aşk ilişkileriyle edebiyata taşınması hadisesi Sami Paşazade Seza-i’nin *Küçük Şeyler*’iyle trajik boyuta taşınır. Emin Nihat Bey, Binbaşı Rifat Bey’in *Sergüzeşt*’inde Hristiyan misyonerlik konusunu çok farklı bir şekilde işler. Bu hikâyenin klasik hikâyedeki kadın cinsiyetine yüklenen olumsuz özellikleri hatırlattığı iddia edilebilir fakat içerik yönünden yenidir. Ahmet Mithat Efendi’nin “Esaret” adlı hikâyesinin pozitivizmle ilişkisi

gerçekle kurduğu ilişkide ortaya çıkar. Bir arkadaştan duyulan ilginç bir hadise şeklinde başlayan hikâyede cariyeliğin ele alınışı yeni bir yaklaşımdır. Cariyeyi satın alan efendinin yaşça cariyeden büyüklüğü metnin esas konusu değildir. Cariyenin efendisinin arzusunu reddetmesi ve bilmeden âşık olduğu kardeşiyle evlenmek istemesinin metinde oluşturduğu trajedi çağının düşünce birikimiyle uyumludur.

Klasik edebiyatta özellikle şiirde aşk duygusunun en şiddetli evresini anlatmaya dair olan temayül modern hikâyede de çatışma unsuru olarak kullanılır. Klasik edebiyattaki aşk acısı ile Sami Paşazade Sezai'nin "Pandomima"sında Paskal'ın Eftalya'ya duyduğu aşk yüzünden perişan bir durumda oluşu arasında benzerlik bulunur. Ana karakterin yaşı ve görüntüsüyle tezat oluşturan Eftalya'nın güzelliği aşkın ulviyetini inşa edemez. Aksine Paskal'ın intiharına sebep olur.

Nabizade Nazım aşk duygusunun insan fizyolojisiyle açıklanabilir yönüne odaklanır. Dolayısıyla yazarın "Haspa" başlıklı hikâyesi, orta yaşlı bir erkeğin bir kız çocuğuna hissettiklerini aşk olarak tanımlar. Dönemin pozitivist edebiyat anlayışından tesirle gerçeğin anlatılması ilkesi "Haspa"da gözlemlenebilir bilimsel bir içeriğe ulaşır. Nabizade, aşk ve onun yaşattığı duygusalılığı yaşla sınırlamaz. Döneminde oluşturabileceği tepkileri hikâyeye eklediği bir metinle engelleyen yazar, insan fizyolojisinin zaaflarına dikkat çeker. Nobakov'un Lolitasını hatırlatan bu hikâye ile modern bireyin iç dünyasından hayatı görüş şekli "Haspa"da uzun bir zaman önce örneklenir.

Kaynaklar

Ahmet Mithat Efendi (2001). Letaif-i Rivayat. İstanbul Çağrı Yayınları.

Akün, Ö. F. (2014). Divan Edebiyatı. Ankara: İsam Yayınları.

Ayvazoğlu, B. (1993). Aşk Estetiği. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Connolly, J.W. (2009). A Reader's Guide to Nabokov's Lolita. USA: Academic Studies Press.

- Duman, M. (2023). Halk Hikâyelerindeki Aşka Dair İnançlar (Romantik Aşk Mitleri) Bağlamında Kadına Yönelik Şiddet Üzerine Bilimsel Bir Değerlendirme (Tahir ile Zühre Hikâyesi Örneğinde). Cumhuriyetin 100. Yıl Dönümünde Türk Dünyasına Armağan (Dil, Folklor ve Edebiyat) (Editör: Prof. Dr. Hakan Taş). Türkoloji Armağanları 1, s. 29-48. Ankara.
- Emin Nihat Bey. (2003). Müsamere-name (Haz. Sabahattin Çağın ve Fazıl Gökçek). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Erden, U. (2019). Nabizade Nazım'ın Anlatılarında Kurmacanın İşlevi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Esen, N. (2014). Hikâye Anlatan Adam Ahmet Mithat. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Güvenç, A. Ö. (2022). Halk Hikâyelerinin İşlevleri. Atatürk Üniversitesi Yayınları, Turcology Research. Erzurum: 57-83.
- Kaplan, M. (1986). Hikâye Tahlilleri. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kerman, Z. (2017). Samipaşazade Sezai Bütün Eserleri, TDK Yayınları: Ankara.
- Koçak, A. (2015). Müsamere-name ve Yazarı Emin Nihat Bey'e Dair Yeni Bilgiler. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume (10): 771-790.
- Nabizade Nazım (2015). Karabibik ve Diğer Hikâyeler (Haz. Sabahattin Çağın & Nideret Kurudere). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (1969). İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti Beşir Fuad. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Okay, O. (1989). Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Orhanoglu, H. (2012). Aşk Mesnevilerinde Varlığın Görünümü. Di-van Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 8, İstanbul: 89-132.
- Öztürk, M. (2009). Aşk Mesnevilerinde “Yönlendirici Güç” ve “İdeal”. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4(7): 448-477.

- Sağlam, H. (2020). Motif Yapısı İtibariyle Leylâ ve Mecnûn Mesnevîleri Üzerinde Bir İnceleme. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmamış Doktora Tezi: Ankara.
- Sazyek, E. ve Sever, E. (2024). Nabizade Nazım'ın Sevda adlı hikâyesinde Beşir Fuad Etkisi. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*. (38): 391-398.
- Uçman, A. (2006). Nabizade Nazım Md. *DİB İslam Ansiklopedisi*. (32): 264- 265.
- Uşaklıgil, H. Z. (2021). *Kırk Yıl*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yetiş, K. (1996). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Garip Şiirinde Osmanlı İmajı

Murat TURNA*

Öz: Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat 1940 ile 1950 arasındaki Türk şiirinde etkin olmuş üç önemli isimdir. Ortaklaşa çıkışları Garip Hareketi, I. Yeni şeklinde adlandırılır. Bu gruba Garipçiler, ortaya koydukları ürünlere Garip şiiri dendiği de vakidir. Garip şiiri dilde sadeleşme, halka yönelme, edebî sanatlardan kaçınma gibi ilkelerle yola çıkar. Garipçiler şiirde vezin ve kafiyenin lüzumuna inanmaz. Eski edebî alışkanlıklardan uzaklaşarak gündelik dille şiir yazılabileceğini savunurlar. Şiir geleneğine yönelik yıkıcı bir yaklaşimleri vardır. Cumhuriyet sonrasının belirgin ilk edebî hareketi olarak Garip şiirinin tematik repertuarı kayda değer bir konudur. Bu repertuarda Osmanlı döneminin, eski devletin yöneticilerinin ya da Osmanlı'daki sosyal hayatın ne ölçüde ve nasıl işlendiği Garip şiirinin karakteristiği hakkında bilgi edinmeye yarar. Makalede Garip külliyyatının tamamı taranmış ve Melih Cevdet ile Oktay Rifat'ın şiirlerinde bu konuları işledikleri tespit edilmiştir. İncelemenin neticesinde, Garip şiirindeki genel Osmanlı imajının büyük oranda olumsuz olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Garip Hareketi, Tema, Osmanlı, Şiir.*

* **Doç.Dr.,** Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. Konya/TÜRKİYE. <https://orcid.org/0000-0002-1413-6246>

Geliş Tarihi / Received: 2 Nisan 2026 / 2 April 2026

Kabul Tarihi / Accepted: 12 Mayıs 2026 / 12 May 2026

The Portrayal of the Ottoman in Garip Poetry

Abstract: Orhan Veli, Melih Cevdet, and Oktay Rifat are three important figures who were active in Turkish poetry between 1940 and 1950. Their collective emergence is referred to as the Garip Hareketi, or I. Yeni. This group is sometimes called the Garip poets, and their works are sometimes called Garip poetry. Garip poetry is based on principles such as simplification of language, appealing to the people, and avoiding literary devices. The Garip poets did not believe in the necessity of meter and rhyme in poetry. They argued that poetry could be written in everyday language, moving away from old literary habits. They had a subversive approach to poetic tradition. As the first distinct literary movement of the post-Republic era, the thematic repertoire of Garip poetry is a noteworthy subject. The extent and manner in which the Ottoman period, the rulers of the old state, or social life in the Ottoman Empire are depicted in this repertoire helps us understand the characteristics of Garip poetry. The article involved a thorough examination of the entire Garip literary corpus and identified Melih Cevdet and Oktay Rifat as poets who addressed these themes in their work. The study concluded that the overall image of the Ottoman Empire in Garip poetry is largely negative.

Keywords: *Garip Hareketi, Theme, Ottoman, Poetry.*

Giriş

İlk olarak 1937’de *Varlık* dergisinde yayımlanan şiirleriyle adlarını duyuran Orhan Veli, Melih Cevdet ve Oktay Rifat; 1941’de ortaklaşa çıkardıkları *Garip* adlı kitapla edebî kamuyla buluşmuştur. Yaklaşık on yıl boyunca tesiri hissedilen bir şiir hareketi olarak serbest nazmı öne çıkarmışlar; tabiatı, sokağı, “küçük insan”ı konu edinmişler ve şiir kulvarını biçim ve tema itibarıyla genişletmişlerdir.

Tanpınar’ın Tanzimat’tan 1950’lere dek Türk edebiyatını panoramik biçimde ele aldığı “Türk Edebiyatında Cereyanlar” başlıklı makalesi *Garip* şiirini anlamak bakımından faydalıdır. Makalede, Orhan Veli ve Yeni Popülizm alt başlığında *Garip* şiirinin temel nitelikleri sıralanır. Tanpınar (2000: 117-118), Orhan Veli’nin yazdıkları üzerinden ilerler. *Garip* kitabından da söz ederek bu şiiri “değer buhranı” yaşayan, hiyerarşiden haz etmeyen, fazla nükteci bir şiir olarak gördüğünü açıklar. Mehmet Kaplan ise (2004: 118) *Garip* şiiriyle ilk kez karşılaştığında çok şaşırdığını, Tanpınar’ın asistanı olarak biçimi önemseydiğini ve kalıpları yıkan *Garipçilere* bu yüzden ister istemez mesafeli olduğunu kaydeder. Bununla beraber *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* başlıklı kitabında grubun tüm üyelerinin şiirlerini inceler. Onların ortak özelliklerinin Marksist görüş olduğunu belirtir. Melih Cevdet’te muhtevadan ziyade maksadın ya da ideolojinin öne çıktığını; Oktay Rifat’ın ise kelime ve üslup oyunları ile şiirler yazdığını söyler (136, 157).

Türk şiiri üstüne fikirleriyle dikkat çeken Attila İlhan (1996: 234) *Garipçileri*, imgeyi dışlayan ve “sululuklar yapan”, “birkaç rastlantı iyi şiirden sonra ışıltılarını kaybeden” bir grup olarak değerlendirir.

Garip Hareketi üzerine yoğunlaşmış Sazyek, söz konusu şairlerin Batılılaşmayı temel prensip kabul ettiklerini düşünür. Rasyonelliği ve halka inmeyi önemsemişlerdir. Bu doğrultuda geçmişe bütünüyle olumsuz yaklaştıklarından bahsetmesi ise kayda değerdir (Sazyek, 1999: 41).

Mehmet Can Doğan “Garip Şiiri” makalesinde (2023: 230-251), Garipçilerin büyük bir şiir ortaya koymadıklarını ancak etkileri dolayısıyla modern Türk şiirinin yönünü tayin eden mühim bir atılım yaptıklarını dile getirir.

Genel itibarıyla bakıldığında, Garip çıkışının ve bu hareketin seyrinin önceleri olumlu yankılar uyandırmadığı izlenimi edinilir. Garip şiirine yönelik olumlu tepkilerin 1950 sonrasında belirginleştiği öne sürülebilir.

Orhan Veli ve Oktay Rifat 1914, Melih Cevdet 1915 doğumludur. Cumhuriyet’in ilanı ve inkılapların benimsenmesi devresinde tahsil hayatlarını sürdüren gençler olarak yeni kurulan devletin resmî ideolojisinin, yaşanan sosyal değişimin ve kültürel kırılmanın üzerlerinde etkisinin olmadığı söylenemez. Nitekim Garip şairlerinin düzyazıları üstünde göz gezdirildiğinde dahi benimsedikleri ilkeler, dünya görüşü, sempatilerini toplayan düzenlemeler rahatlıkla anlaşılabilir. Örneğin Orhan Veli (2021:153) bir polemiginde eski sosyal yaşamın, soya ve servete dayanan sınıf algılayışının aleyhinde bulunduğunu şu cümlelerle bildirir:

“Ben büyük adam diye kimse tanımıyorum. Bir yurttaş olmak sıfatıyla herkes kadar ben de büyüğüm. Cumhuriyetle idare edilen bir memlekette, üstelik halkçı bir memlekette, herkesin birbiriyle eşit olduğunu unutmamanızı rica ederim.”

Bir başka yerde de (2021:315) eski şiiri muayyen bir zümreye hizmet etmesinden ötürü beğenmediğini dile getirir:

“...dinin ve feodal sınıfların köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirin değişmeyen tarafı daima müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmasıdır... Her şeyi kökünden değiştirmek ve yeni bir temel üzerinde yeni bir yapı kurmak lazımdır.”

Diğer grup üyeleri de aynı fikirleri paylaşır. Bu bağlamda Garip şiirinde Osmanlı imajının tuttuğu yere odaklanmak,

sanatçıların hayat anlayışları, ideolojileri ile sanat pratikleri arasındaki ilişkiyi anlaşılır kılabılır.

1. Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Osmanlı

Orhan Veli'nin tüm şiirleri incelendiğinde Osmanlı'yı ne düşünce ne sosyal yaşamı ne de padişah figürleri ile ele aldığı görülür. Kısacası eski nizamı, kültürü, siyasi cepheleri ile Osmanlı, Orhan Veli'nin şiirlerinde yoktur. Bu da hemen yukarıda görüşleri aktarılmış olan sanatçının bilinçli tercihidir. Melih Cevdet'in ise yalnızca üç şiirinde Osmanlı imajına rastlanır.

Telgrafhane adlı kitabında yer alan “Tarih Okurken”, “4x400 Engelli” ve *Teknenin Ölümü* kitabındaki “Sabaha Karşı Padişahın Titremesi” başlıklı şiirler, Melih Cevdet'in Osmanlı'dan bahsettiği şiirlerdir.

“Tarih Okurken” *Yaprak* dergisinde 15 Şubat 1950 tarihinde yayımlanmıştır. Anday, şiirinde Kanun-ı Esasi'yi merkeze alır. 1876'da Meşrutiyet ilan edilmiş ve yeni yasalar yürürlüğe girmiştir. Şair bu yolla hukuk ve adalet reformu yapıldığının düşünüldüğü oysa değişen bir husus olmadığı kanaatinde. Kanaatini paylaşıırken üç sembol isim seçer. Bunların ilki Mabeyn Feriği Sait Paşa'dır. Büyük Sait Paşa olarak bilinir. Eğinli ya da İngiliz lakabıyla anılan Sait Paşa, padişahın yaveri, sırdaşı ve özel kalemidir. Meşrutiyet'i ilan etme vaadiyle tahta geçen II. Abdülhamit'in gözde paşalarından biridir ve tüm hususi işlerinde Sultanın yanı başındadır (Erkan, 2008: 574-575).

Şiirdeki ikinci sembol isim Sarraf Zarifi'dir. Rum asıllı Galata bankerlerinden Yorgo Zarifi Abdülhamit'in şehzadelikinden itibaren mali işlerine bakmış ve güvenini kazanmıştır. Padişaha şahsen borç verecek kadar sarayla yakın ilişkiler geliştiren Zarifi, Osmanlı Devleti'nin finansman sorunlarında da Abdülhamit'in başvurduğu bir isimdir (Karabulut, Toraman, 2021: 117-132).

Sarrafi Zarifi çok defa padişahın takdirine mazhar olmuştur. Burada önemli olan husus ise şudur: 19. yüzyılda Osmanlı yaşadığı iktisadi buhran nedeniyle açmaza düşmüştür ve borç bulmakta güçlük çeker. Dönem periyodiklerinde, Ahmet Mithat'ın *Üss-i İnkılab*'ında (2013: 110-123) borçlanma konusuna dair ayrıntılı bilgiler yer alır. Namık Kemal, *Hürriyet* gazetesinde devletin faizle borçlanması yani istikraz meselesi üstünde uzun uzadıya yazar:

“Evet, yine istikrâz! (...) Bir sene tamam olmadan hem vâridat-ı mukannene yeniyor hem de hariçten alınan on iki milyon lira arada ketm oluyorsa bu masrafa dayanılır mı? (...) Bu borçlar sonra verilmeyecek mi...? İstikrâz verenler paralarının faizi ve re'sü'l-mâlini istemeyecekler mi...?” (Topal, 2019: 371).

Hürriyet'te, devrin ekonomik koşulları hakkında aydınlatıcı satırların yer aldığı görülür:

“Osmanlı, mali açıdan o kadar kötü bir duruma düşmüştür ki Batılılardan istikraz almayı başaranlar taltif edilmektedir. Bu da iki yolladır. İlki, istikraza Batılları razı eden kişiye, yönetimin değerli bir kimse imiş gibi muamele göstermesidir. İkincisi de istikrazda muvaffak olana, çoğu kez tanınan komisyon imtiyazıdır. Yüzde birle dört arasında değişebilen bu oranlar, alınan borcun büyüklüğüne nispetle kişiye muazzam bir servet kazandırabilmektedir. Osmanlı namına istikraz müzakeresini yönetenler, devlet için aldıkları borçtan nemalanmaktadır.” (Turna, 2023: 81)

Melih Cevdet istikrazla zenginleştiğini düşündüğü iki tarihî şahsiyeti bu yüzden şiirine konu eder. Şiirindeki üçüncü isim olan ve fakir halkı temsil eden Çıplak Mustafa ile hukuk ve ekonomi bağlamında bir değişimin olmadığını anlatmaya çalışır. Kanun-ı Esasi ilan edilmiş, Meşrutiyet devri başlamıştır ancak sözde bir değişim olmuştur. Gerçekler değişmemiştir:

“Tarih bin sekiz yüz yetmiş altı
Tanrı bu üç kişiyi hür yaratmıştı
Kanun da onları eşit kıldı
Oldu bitti
Sait Paşa, Sarraf Zarifi, Çıplak Mustafa
Sarraf Sait, Zarifi Paşa, Çıplak Mustafa
Sait Zarifi, Sarraf Paşa, Çıplak Mustafa
Çıplak Mustafa, Çıplak Mustafa, Çıplak Mustafa...”
(Anday, 2021: 86)

Görünüşte kanun önünde eşitlenen Paşa, Sarraf ve sade vatandaş Anday’ın ironik mısralarında yerli yerini bulur. Sait Paşa’nın Sarraf Sait diye, Sarraf Zarifi’nin de Zarifi Paşa diye anılması o dönemde istikrazla kişisel servet edinilip itibar kazanılmasına yönelik eleştiridir. Rum bir sarraf, paşalık mertebesine terfi ederken, istikrazı alabilen paşa da sarraf gibi altınları saymaktadır. Zaten şiirin baş tarafı da bu yorumu doğrulayacak niteliktedir. Şaire göre Kanun-ı Esasi sosyal nizamda hiçbir hususu değiştirmemiştir. Muteberler yine itibar görürler. Hatta onların rütbeleri, saygınlıkları daha da artmıştır. Vatandaş nezdinde değişen yoktur. Mustafa hep çıplaktır. Son mısradaki tekrarlar bu gerçeği vurgulamak içindir.

“4x400 Engelli”, baştan sona alaycı bir şiirdir. Şiirin başında parantez içerisinde yer alan ibare alaycılığın, konuyu eğlenceye vurmanın gaye edinildiğini anlatır niteliktedir.

“4x400 ENGELLİ
(Hızlanarak okunacak)
Birinci Osman
Birinci Orhan
Birinci Murat
İkinci Osman
Üçüncü Orhan
Dördüncü Ahmet
Beşinci Mehmet
Üçüncü Osman

Altıncı Mehmet
Dayan Mehmet
Dördüncü Osman
Yedinci Ahmet
İkinci Osman
Üçüncü Mehmet
Mehmet birinci.” (Anday, 2021:87)

Anday ibaredeki ikaza göre okunduğunda, şiirin bir atletizm müsabakasının anlatımına dönüştüğünün farkındadır. Alaycılığının dayandığı espri budur. Osmanlı sultanları evlatlarına atalarının ismini koymuştur. Aynı isimleri taşıyan padişahların ayırt edilmesi içinse birinci, ikinci şeklinde sıralama yapıldığı herkesin malumudur. Bu tefrik yöntemi Avrupa hanedanlıklarında da kullanılmıştır. Böyle olmasına rağmen Anday’ın padişahları müsabakacı gibi takdimi, küçümseme ya da tahfif etme gayretiyle izah edilebilir. Şiirdeki alaycılığın bir diğer yanı ise var olmayan padişahların zikredilmesiyle ilgilidir. Şiirde geçmesine rağmen Osmanlı sultanları arasında III. Orhan, IV. Ahmet ve VII. Ahmet yoktur. Bu da tarihî şahsiyetleri değersizleştirme ya da önemsememe fikriyle ilgilidir.

Anday bu şiirini Prévert’ten esinlenerek yazdığını, alışılmış beğeniye karşı çıktığını, başkaldırdığını ve o dönem zarfında şiirlerinin garip ve saçma bulunduğunu Celal Üster’le söyleşisinde açıkça dile getirir. Hatta buna dair bir anısını da nakleder:

“Bir anımı anlatayım, bu şiir üstüne Vâlâ Nureddin Akşam gazetesinde bir yazı yazmıştı, şiirin yeniliği üzerinde duruyordu. Bunu okuyan Dr. Adnan Adıvar ertesi gün gazeteye gelmiş, ‘Böyle saçmasapan şeyleri ciddiye almanı sana yakıştıramadım’ demiş Vâlâ’ya... Bu şiirleri kim görse, ‘Nasıl şiir bu, garip!’ diyordu...” (Anday, 2016:79-80).

Şiirin alaycı olduğu, güldürme niyetiyle kaleme alındığı, aynı zamanda politik bir kışkırtıcılık içerdiği yine sanatçının

beyanatlarından saptanabilmektedir. Zeynep Oral’la söyleşisinde Melih Cevdet şöyle der:

“Biz üç arkadaş, şiir yazarken nasıl şaka ediyorduk bilemezsiniz... Hele o Birinci Osman, Birinci Orhan şiirimi okuduğumda gülmekten Orhan’ın gözlerinden yaş geldi, çok sevindi... Dünyayı şakaya alıyorduk. Gerçekten devrimci bir şiir olduğunu sonradan anladım. Çünkü bu şiir alaydan çıkmıştı. Alay etmezseniz hiçbir şey çıkaramazsınız. Biz düpedüz alay ettik... Bizim şiirimiz kışkırtıcı sayılıyordu... Ben bu bizim çıkışımızı sosyalizme bağlamak istiyordum. Zaten Garip’in sol teması benden gelir...” (Anday, 2015a: 315-316)

1973 tarihli “Sabaha Karşı Padişahın Titremesi” yine bu alaycı ve aykırı bakışın mahsulüdür. Bu şiirde kendine mukayyet olamayan, cahil bir padişah betimlenir:

“Haremde yere mindere
Uzanmış sızmışım kustumuk içinde
...
Ben ki sayıları karıştırırım
Ben ki kapıları bilmiş değilim hiç...” (Anday: 2021: 263)

Şiirdeki padişahın üstü de açık kalmıştır. Kirlenmiş, kendinden geçmiş vaziyettedir. Öylece yerde yatmaktadır. Korkusundan harem kızları titremesine rağmen ona bakan, üstünü örten bile çıkmamıştır. O hâlde bırakılmıştır ve bu durum manidardır. Haşmetli padişahın hangisi olduğu ise “Ah titremezdim, ürpermezdim hiç, / Bedahşanım nerde, Kıpçak ve Bağdat, / Horasan’ım ve Karaman’ım niçin gelip de / Örtmezler üstünü padişahın, üşümüş.” mısralarından anlaşılır; zira buradaki mekân isimleri ve söyleyiş, Kanuni’nin Muhibbi mahlası ile Hürrem Sultan’a yazdığı gazeldeki, “Stanbul’um Karaman’ım diyar-ı mülket-i Rûm’um / Bedahşan’ım ve Kıpçakım ve Bağdat’ım Horasan’ım” mısralarını hatıra getirir. Benzerlik aşikârdır. Buradan da üşümüş, odada büzüşmüş ama

kimsenin ilgilenmediği padişahın Kanuni Sultan Süleyman olduğu çıkar.

Aslında Anday'ın ihsas ettiği fikir, padişaha olan teveccühün saygıdan değil korkudan kaynaklandığıdır. Kusmuk içinde, titreyerek zeminde uzanan padişah imajı açık biçimde aşağılama içerir. Kırk altı sene, neredeyse yarım asır boyunca Osmanlı Devleti'ni yönetmiş bir hakanın bakıma muhtaç ancak maiyetindekilerce umursanmaz biçimde tasviri kuşkusuz maksatlıdır. Koca hünkâr Bağdat, Horasan mülklerinin sahibidir fakat kudretini perdesiz biçimde hissettirdiği has odadaki şu keyfiyeti acımasıdır. Anday'ın otorite, iktidar figürü olarak padişahı bu şekilde resmedişi ondaki karşı koyma, ezber bozma, erk yıkımı fikirleriyle ilgisiz değildir. Nitekim “Gerçekte Garip şiiri, yıkıcılık, alay, politika, biraz da utangaç bir içtenlik taşıyan bir şiirdir.” cümlesi bu hükmümüzü teyit eder (Anday, 2015a: 288).

Melih Cevdet, Osmanlı tarihi ile zihnindeki şiir arasındaki bağlantıyı çeşitli söyleşilerinde Yahya Kemal üstünden izah etmiştir. O, Yahya Kemal'de estetikleşen bir Osmanlı tarihi olduğunu kabullenir ancak iki hususu vurgular. İlki, belki de en önemlisi, kendisinin sosyalist olduğunu söylemesi ve Yahya Kemal'le aynı bakış açısını paylaşmadığını itirafıdır. İkincisi ise Yahya Kemal'in şiirlerindeki tarihin artık Osmanlı olmadığını; ses, nostalji ve fikir parçaları olduğunu dile getirmesidir (Anday, 2015b: 37). Bu da Melih Cevdet'in bir sanatçı, bir şair olarak tarih ve Osmanlı hattındaki düşünsel konumuyla ilgili bilgi verir.

2. Oktay Rifat Horozcu'nun Şiirlerinde Osmanlı

Oktay Rifat, Garip şairleri arasında Osmanlı'dan en çok bahsedenidir. Bu çerçevede saray hayatını, padişahların akıbetlerini, hatta o devirlerde halk arasında merak uyandırmış konuları işlemiştir.

Oktay Rifat'ın on sekiz şiir kitabı bulunur. Bunlara müşterek bir eser olan *Garip* ve sanatçının şiir çevirileri de dâhil

edilmiştir. Bu külliyat içerisinde ise yirmi bir şiirinde Osmanlı tem olarak geçer. Sırasıyla bu şiirler “O Gün Bugün”, “Muradiye Sultan Mezarlığı”, “Hiç Böyle”, “Taşlar”, “Mısır Dönüşü”, “1509 Depremi”, “Fatih’in Resmi”, “Fatih ve Zaman”, “Fatih ve Elma”, “Hürrem Sultana Gazel”, “Padişah”, “Kızlarağası”, “Kadınlar”, “Benden Önce”, “Alay”, “Bir Sultan”, “Üçüncü Selim”, “18. 8. 1846”, “Ali Paşa”, “İkinci Osman”, “1619” başlıklarını taşır. Bu kapsamdaki şiirlerin sayısı fazla olduğundan, onları teker teker incelemek yerine odaklandığı hususları esas alarak değerlendirmek makul olacaktır.

Bu açıdan yaklaşıldığında şiirleri üç grupta ele almak olasıdır. İlki, merkezinde padişahların ve saray kadrosunun bulunduğu şiirlerdir. İkincisi Osmanlı’daki yerleşik sosyal ve siyasi düzenin eleştirildiği şiirlerdir. Son grup ise tarihî bir faciaya, o asırlarda halkın ilgisini çekmiş olan bir konuya yönelik şiirlerden meydana gelir.

İlk gruptaki şiirlerde padişahların hayatları, cülusları, psikolojileri, hazin sonları konu edilir. Bunlara hanım sultanları, şehzadeleri, paşaları, diğer saray görevlilerini de eklemelidir. Oktay Rifat’ın şiirlerinde II. Murat, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, II. Selim, III. Selim, III. Mustafa, Sultan İbrahim, II. Osman hayatları itibarıyla konu edilirken, şehzadelerden Korkut, Mustafa ve Cem Sultan’ın da adları geçer. Yavuz’un nedimi Hasan Can, Hürrem Sultan, III. Ahmet’in kızı Zübeyde Sultan, Serasker Ali Paşa ile söz konusu grubun kadrosu tamamlanır.

Bu grupta sayılacak ilk şiir “Muradiye Sultan Mezarlığı”dır. Şair; padişah ve şehzadelerin yattığı mezarlığı “ağıl” gibi gösterir:

“Şu işte Sultan Murat; / En uysalı kuzularımın. / Kilitleyen kilitlemiş; / Durur aydınlıkta çalan kavala. / Şu Korkut, şu Mustafa, / Şu Cem Sultan; / Hiçe en benzeyeni / Sürüde.” (Oktay Rifat, 2024a:392).

Oktay Rifat'ın padişahı ve şehzadeleri ağılda yatan kuzularmışçasına anlatması dikkat çekicidir. II. Murat ve torunları olan bu şehzadelerin hepsi, Bursa'daki Muradiye Külliyesi içindeki türbede yatmaktadır. Şair, II. Murat'ı bir mekâna kilitlenmiş ve kaval sesi dinleyen “uysal bir kuzu”ya benzetir. Burada medfun olanlardan, hanedan kabirlerinden sürü diye bahseder. Bunlar arasından Cem ise en garibidir. Cem, “Hiç Böyle” şiirinde de “Mutsuz bir sultandık tahtını yitirmiş, / Bayraktan, yeniçeriden, İstanbul'dan / Ayrı düşmüş şehzade Cem, / Unmaz acılar içinde.” diye kendisinden kısmen bahsedilen birisidir (2024a:564).

“Mısır Dönüşü”, Memlûkleri savaşta mağlup edişi sonrasında, Yavuz Sultan Selim'in ruh hâlinin değiştiğini anlatan bir şiirdir. Şiirde serazat bir padişah portresi sunulur. Coşkun, hiddetli ve alkolle istikrarsızlaşmış bir psikolojinin ölçüsüzlüğü Yavuz'un konuşma ve kararlarına yansımıştır. Sohbet arkadaşı Hasan Can'a sürekli kadehini tazelemesini söyleyen hırçın tabiatlı padişah; Girit ve Rodos'u ateşe vermek, bu beldelelerdeki “kızıoğlan kız, civan” herkesi katlettirmek fikirlerini nedimine açar. Şiirde betimlenen padişah, olmayacak merhametsizlikler peşindedir. Yavuz'un zapt edilmez bir mizacı olduğu, Mısır'ın fethi sonrasında ise kendisine gelen güvenle daha da amansız birine dönüştüğü anlatılmaya çalışır; ancak şiirdeki profil gayet haşin ve kıyıcıdır:

“...versem ateşe / Girit ve Rodos'u, kızıoğlan kız, civan,
/ Kırk Macarlı odalık, bel, kasık, meme, / Dizsem karşıma nafile!
Ne Çaldıran, / Ne Şam, Mısır, su serpmez yavuz gönlüme,
/ Bir çeki taşı gibi üstümde Zaman / Ve soyulmuş etimde bin sırtlan anı.
/ Varın gidin cellata, vurulsun boynu / Yunus vezirimin!
Hasan Can, şarap koy” (2024a: 605)

Oktay Rifat'ın tarihle ilgilendiği, Mısır'ın fethi hakkında okumalar yaptığı bellidir. Yavuz'un Mısır seferinde Sina Çölü'nü geçmesi, derisinin soyulduğunun söylenmesiyle, o esnada vüzeradan duyduğu kuşkular ise etindeki “sırtlan anı”larla

imlenir. Hakikaten Yavuz Selim emri altındakilere temkinle bakan ve şüphe uyandırdığında vezirlerini idam ettirmekten hiç çekinmeyen birisidir. İsyana meyyal bulduğu, saltanatına halel getireceğini düşündüğü kimselerin muhtemel zaaf anlarında kendisine meydan okuyabileceğinden endişelendiği ve hep tedbirli olduğu muhtelif kaynaklarda yazar. Nitekim Mısır dönüşü veziri Yunus Paşa'yı da böyle bir fikirle idam ettirdiği kaydedilir. Hünkârın kararlarını sorgulayan ve icraatlarından memnuniyetsizliğini izhar eden Yunus Paşa, Yavuz'u öfkelen-dirir. Tarihçi Feridun Emecen (2013: 608-610) Yavuz'un gaza-bı hakkında şu bilgileri verir:

“...padişaha itirazda bulunuyordu. Bu kabil itirazlarını sürdürdüğü bir divan toplantısında Yavuz Sultan Selim'i aşırı ölçüde öfkelen-dirdiği anlaşılmaktadır. Hatta padişah kızgınlığından divanı terketmiş, ardından Bilbîs konağında iken 26 Şâban 923'te (13 Eylül 1517) solaklar kethüdâsına emir yollayarak boynunu vurdurmuş, başını üç gün teşhir ettirip ondan sonra cesedinin Katya'da gömülmesini emretmiştir.”

Şair; Arap ve Acem mülküne, diyar-ı Rûm'a gözünü dikmiş Yavuz'un cevval yapısını ihsas ederken şiirinin sonunda, onun Hasan Can'dan yüzüne tutması için bir ayna istediğini söyler. Böylece padişah kendi gerçeğiyle yüzleşecektir.

Sanatçı “Fatih'in Resmi”, “Fatih ve Zaman”, “Fatih ve Elma” şiirlerinde Fatih Sultan Mehmet'i işler. Bu şiirlerde ona yönelik olumsuz bir tasvirin, göndermenin olmadığı söylenebilir. Tarihî bir şahsiyete tarafsız ve şairane biçimde yaklaşan sanatçının ona metinlerinde salt bir şiir kahramanı olarak yer verdiği müşahede edilir. Ne var ki bu tutumu daimî değildir. Mesela “Padişah” başlıklı şiirinde hem padişahları hem de dolaylı biçimde Osmanlı tarihini yerdiği görülür:

“Birinci Selim kanı severdi
İkinci Selim şarabı
Üçüncü Selim'in sazda sözde aklı

Dördüncü Selim diye biri yok
iyi ki yok!” (Oktay Rifat, 2024b: 546)

Oktay Rifat III. Selim’i bir şiirinde daha ele alır. Sanatçı, Kabakçı Mustafa İsyanı’nın patlak vermesiyle yaşanan o kanlı saray baskını ve padişahın akıbetini yalın ancak tarihsel bir atmosfer oluşturmakta başarılı şu üç mısra ile anlatır:

“ÜÇÜNCÜ SELİM
Kum gibi insan kaynıyor iç avlu
padişah daha sağ
birazdan ölecek.” (2024b: 559)

Böyle bir başka akıbeti aktardığı şiiri ise “18.8.1846” başlığını taşır. Bu şiirde de Sultan İbrahim’in tıpkı III. Selim gibi hall edilişi işlenmiştir. Şairin tarihî kaynakları elden geçirdiği anlatımından saptanabilmektedir. Tahkiye eder bir üslupla yenice ve ulema ittifakıyla ortadan kaldırılan Sultan’ın son anları nakledilir:

“Eli ayağı titriyordu cellat / Kara Ali’nin, önde Sadrazam ve Müftü / arkada kavuklu külahlı adamlar / Padişah’ın odasına bir kurt / sürüsü gibi girdiklerinde. / Kara bir kaftan kırmızı bir şalvar / giymişti Padişah Kuran okuyordu / Yalvardı yakardı bağırdı sövdü / geçmeden önce boynuna ölümün ipi. / Kazaskerler ağalar camlara yığılmış / kanlı oyuna bakıyorlardı / seyrettiler boğulurken İbrahim’i. (...)” (2024b:569)

Şairin padişahın o gün giydiği kıyafeti dahi tafsilata dokere vermesi, dönem kroniklerini okuduğunun delilidir; zira hal vakasını nakleden muhtelif tarih eserleriyle hatırat niteliğinde kitaplar mevcuttur ve bunlarda da aynı ayrıntılara rastlarız. Kösem Sultan’ın oğlu olan İbrahim tahttan indirilip iki kubbeli bir odaya iki cariyesi ile hapsedilir. Burada Kur’an okuduğu esnada odaya girenlere -şiirde de dendiği gibi- karşı koyar; hatta elindeki Kur’an’ı göstererek adalet diler ve akıbetini sezince olanca gücüyle direnir. Ne kadar karşı koysa da canını kurtaramaz. Hanedan üyelerinin kanını dökmek caiz

kabul edilmediğinden kementle boğdurulduğu kaynaklarda yazılıdır. Oktay Rifat'ın şiirindeki tarihselliğin ne kadar gerçekçi olduğunu tarihçi Feridun Emecen'in (2000: 274-281) yazdıklarından tespit etmek mümkündür:

“Sultan İbrâhim'in tahttan indirilmesi devrin kaynaklarında oldukça ayrıntılı olarak anlatılır. Olaylara şahit olmakla birlikte Naîmâ kullandığı kaynakların ışığında teferruata girer ve canlı bir üslûpla hadiseleri nakleder... Döneme şahit olan Kâtib Çelebi, Vecîhî, Mehmed Halîfe ve bizzat olayların içinde bulunan Karaçelebizâde Abdülaziz Efendi, Naîmâ kadar ayrıntıya inmeksizin daha ihtiyatlı ve sade bir üslûpla konuyu anlatırlar... Kâtib Çelebi, Sultan İbrâhim için alınan fetvadın bahsederken 8 Şâban Salı günü (Bu tarih 28 Receb / 18 Ağustos olmalıdır) şeyhülislâm, vezîriâzam, yeniçeri ağasının içeri girip cellât Kara Ali'nin ‘mübâşeretî’ ile onun ‘âlem-i bekâya gönderildiğini’ belirtir...”

Dikkat edilirse şiirin başlığı da yukarıdaki alıntıda olduğu gibi padişahın ölüm tarihi olarak 18 Ağustos gününü işaret eder. Yıl 1846 olarak verilmiştir. Bunun doğrusunun 1648 olduğunu ve kuvvetle muhtemel bir dizgi hatası yapıldığını belirtmek gerekir.

Oktay Rifat'ın hal edilen padişahlara ilgisi kayda değerdir. “İkinci Osman” başlıklı şiirindeyse hükümranlığını yitirerek katledilen ilk padişah olan Genç Osman'dan söz eder. Bir öncekinde olduğu gibi burada da tarihî bir vakayı nötr bir tavırla nakletmekle yetinir. Meseleyi okuduğu hâliyle şiirine yansıtmıştır ve olan bitene dair hiçbir duygusunu belli etmez. “Alay” adlı şiirde de aynı tutumu sergiler. III. Mustafa'nın Eyüp'e kılıç kuşanma töreni için gidişini anlatan şiir, “daha dün gibi / bin yedi yüz elli yedi” mısralarıyla noktanır (2024b:556).

Padişahların yanı başındaki diğer saray mensuplarıyla genişleyen bir daireyle Osmanlı, Oktay Rifat'ın şiirlerinin tematiğini verir. Hürrem Sultan sanatçının iki şiirinde zikredilir.

“Hürrem Sultan’a Gazel”de sanki Kanuni’nin dilinden söylenmiş havası verilerek padişahın gözdesi övülür. “Taşlar”da, Hürrem ve Kösem Sultanın güzelliklerine değinilerek lafzen anılır. III. Ahmet’in 28 yaşında iken vefat eden kızı Zübeyde Sultan “Bir Sultan”ın konusudur. Şair hikâyesini anlattığı sultanın yaşında halktan nice güzellerin öldüğünü ama adları sanları bilinmediğinden hatırlanmadığını ve dünyanın kanunun bu olduğunu söyler. “Ali Paşa”da erdemleriyle bilinen seraskerin niteliklerine değinilir. İlk gruptaki şiirler bu şekilde özetlenebilir.

İkinci grupta yer alan şiirler ise Osmanlı tarihi, haremdeki gündelik hayat ve bunların yergisi eksenindedir. Bunlar arasından en ilgi çekici olanı “O Gün Bugün”dür. Bu şiirde on üçüncü asırdan yirminci asra dek Türk insanının macerası tarihî olay ve atıflar etrafında anlatılır. Harp meydanlarında koşutan, canını feda eden, sürekli özverili davranan halkın asırlar boyunca sömürüldüğü görüşüne dayanan şiirde, Cumhuriyet’e geçişle de değişenin olmadığı vurgulanır:

“İlk padişah Sultan Osman
Sultan Osman’dan
Kalmış bize yadigâr bu vatan
İleri ileri arş ileri
İran seferi Bağdat seferi Girit seferi
Estergon kalesi bre dilber aman
Niş Kosova Çaldıran
Altım top üstüm yaprak
(...)
İleri be kardeşim ileri
İnebahtı Pireveze Pilevne
İlgıt ılgıt kanım damlar çimene
İleri ileri
Mısır seferi Yemen seferi Kanal seferi
Tanzimat Meşrutiyet Cumhuriyet
Dayan hey dizlerim dayan
Viyana Sevir Lozan

Ve dünya kadar nutuk
Ve dünya kadar ferman
Yine köylümüzün elinde kara saban
Yine halkımız yarı aç yarı tok
Perişan” (2024b: 111)

Sanatçı; saray düzeninin, onun teşrifat içeren zenginliğinin bariz bir sınıf farkına işaret ettiği fikrindedir. “Kızlarağası” şiirinde kölelikten Darüssaade Ağalığı’na dek yükselen Beşir Ağa’nın hızla artan serveti şairin zihnini meşgul eder. Mücevher kakmalı tam sekiz yüz saati olduğunu ve öldüğünde otuz milyonluk mal varlığı bıraktığını rivayet eden Oktay Rifat’ın verdiği bilgiler esasen tarihî kaynaklarla da örtüşür. O dönemin en teknolojik cihazı olan saate düşkünlüğü ile bilinen Beşir Ağa’nın Avrupa’dan saat, mücevherat gibi lüks tüketim malzemeleri sipariş ettiği tarihî kayıtlarla sabittir. Yaptığı harcamalar ve şatafatlı hayat tarzı ile tepki toplamış olan Beşir Ağa’nın ticari münasebetleri ve terekesi hakkında bir araştırmada net sayısal veriler sunulur:

“Galata’da ticaret yapan Rumbu, Kalaşal, Dibozos, Vefiro ve Dunan isimli Fransız tüccarlar Beşir Ağa’ya hem şahsı hem de saray-ı hümayun için mücevherat, saat, kuşak, fağfuri (porselen), bıçak, yüzük ve bunun gibi eşyalar satmıştır. (...) Bu tüccarlar arasında sadece Rumbu ve Kalaşal’ın sunduğu mücevherlerin tutarı ise 84.428 esedi guruştur. Yine başka bir Fransız tüccar 2.000 esedi gurusu değerinde bir mücevher saat satmıştır.

(...)

Beşir Ağa’nın saatlere karşı da büyük bir ilgisi bulunmaktadır. Avrupa ile kurulan ticarî temaslar sonucunda edinilen saatler modernitenin sembolü olmuştur. Bu nedenle saatlere olan ilgi de giderek artmıştır. Flachat, Beşir Ağa’nın İngilizlerden birkaç merak uyandırıcı sarkaçlı saat satın aldığını belirtmektedir. Kendisinin de buradan hareketle daha önce yaptırdığı bakır küre içine yerleştirilmiş saat mekanizmasını

Beşir Ağa’ya gösterme fırsatı bulduğunu ilave etmektedir. (...) Bunun dışında mücevher saat, asma çalar saat, Markovid basma altın saat, maden mine zarflı saat, altın ve billur taraklı altın saat ve markot sim saat gibi çeşitli türlerde saatler satın alınmıştır.” (Karakulak, 2025: 766-767)

Sanatçı “otuz kuruşa alınmış köle”nin bunca emvale sahip oluşunu ironik bulur. Saray hayatını tasvip etmez. “Kadınlar” şiirinde Çerkez, Gürcü “yosma zenneler”in sazlı sözlü eğlencelerini iğreti gördüğünü, haremdeki debdebeden, süs ve merasimden hoşlanmadığını şu mısralarla ortaya koyar:

“Ölmüş saray kadınları cariyeler
tepeden tırnağa zümrüt inci
bu gülünç eski zaman kuklaları...” (Oktay Rifat 2024b: 553)

Bazen de “eski zaman”lara kayıtsızlıkla baktığı olur. “Benden Önce”de geçen mısralar, Osmanlı tarihine bigâneliğine, umursamaz bakışına örnektir:

“Burada biri durmuş benden önce
denize bakmış
işemiş tükürmüş
şeytan almış götürmüş

şehzadeyi burada boğmuşlar
şurada gebe kalmış odalık...” (2024b: 555)

İnceleme kapsamındaki son grupta ise yalnızca iki şiir bulunur. Şair bunlarda tarihî afet ve o devirde gündem olan kuyruklu yıldız konularını işler.

“1509 Depremi”nde, Kıyamet-i Sugra yani küçük kıyamet diye anılan meşhur İstanbul depreminden söz edilir. Gece saatlerinde meydana geldiğinden ürperticiliği daha da artan zelzelenin ardından şehirdeki pek çok anıtsal mimari eser zarar görmüş, dalgalar Boğaz’dan taşmış ve şehri Galata’ya dek su

basmıştır. Saray tarihçisi Hoca Saadettin'in *Tâcü-t Tevarih*'inde, *Solakzâde Tarihi*'nde halkın kapıldığı dehşet canlı biçimde dile getirilir (Balaban, 2020: 186-187). Oktay Rifat'ın facia manzarasını muhtemelen bu kaynaklardan öğrendikleriyle tasvir ettiği öngörülebilir:

“...Üsküdar'ı seyrederdim sarsıldı yer
Devrildi pencereinden kanlar içinde

Yandı gülüm üç yüz atlı vezir kulum
Mustafa'nın konağında cumba, revak,
Düştü nakış, indi pul pul altın varak,
Taş taş dargın, yıkıldı İstanbul'um.” (2024a: 606)

“1619” ise o tarihlerde halk tarafından gözlemlenen kuyruklu yıldız üstüne yazılmış bir şiirdir. Astronomik bir hadise olmakla birlikte insanlar arasında uğursuzluk alameti olarak konuşulmuş bu olağan dışı durum, o vakitler İstanbul'da çıplak gözle dahi takip edilebilmiştir. Dönem kroniklerinde ejderhaya benzetilmiş göz alıcı yıldızın tam da II. Osman döneminde şehrin üstünden geçişi, müneccimlerce bir dizi olumsuzluğa hamledilmiştir. Şehir sakinleri bu gökyüzü hadisesinin etkisinde kalmışlardır. Şair devrin gündemini teşkil eden bu vakayı şöyle nakleder:

“Bir kuyruklu yıldız göründü o yıl
kanlı bir ışık salkımı gökte
bir pala gibi kıvrık
doğudan batıya doğru
koca başlı bir yilandı bu
sarkıyordu İstanbul'un üstüne
İstanbul korkuyordu.” (2024b:575)

Oktay Rifat'ın şiirlerinde Osmanlı'nın genel itibarıyla devlet erkani üstünden ele alındığı söylenebilir. O devirlerin siyasi ve sosyal yaşantısı şairin ilgisini çekmiştir. Son şiirlerinde zaman temi ile Osmanlı arasında bağlantı kurduğu gözlemlenir. Hal edilen padişahlar, müsadere edilen servetler, harem

eğlenceleri gibi yerine göre bazısı trajik bazısı ironik dönem hatıraları zamandan geriye kalanlardır.

Sonuç

Garip Hareketi belli bir düşünce ikliminde buluşan üç şairin önderliğinde ortaya çıkar. Onların müşterek noktaları daha önce Tanpınar, Kaplan gibi edebiyat araştırmacılarınca ifade edilmiştir. Dünya görüşlerini şiirlerine yansıttıkları aşikârdır. Hiyerarşiye, hele saray nizamında tezahür eden servet birikimine ve asalet temerküzüne olumlu yaklaşmazlar. Nitekim Orhan Veli'nin düz yazılarında eşit yurttaşlık ve sınıfsız toplum fikirlerinin nasıl benimsendiği açıktır. Belki de bundan olsa gerek Orhan Veli şiirlerinde maziye, Osmanlı dönemine hiç yer vermez.

Melih Cevdet de aynı kanaatleri paylaştan biri olarak çok sınırlı biçimde, yalnızca üç şiirinde Osmanlı'dan bahseder. Bunların birinde tenkit, diğerlerinde ise alay vardır. Özellikle sinizm içeren şiirlerinde Osmanlı tarihini değersizleştiren, hor gören bir perspektif çizer. “4x400 Engelli” başlıklı şiirinde, padişahları koşucu gibi takdimi, onlardan atletizm pistindeki yarışmacılarınca gibi müstehzi bir eda ile bahsetmesi ve “Sabaha Karşı Padişahın Titremesi”nde, Kanuni gibi Osmanlı'nın en çok tanınan ve en yüksek prestijli padişahlarından birini aciziyet içinde gösterme çabası yoruma lüzum bırakmayan bakış açısını açıklar niteliktedir.

Oktay Rifat aralarında Osmanlı hakkında en fazla şiir kaleme almış olanıdır. Osmanlı imajı kapsamında padişahların hayatları, ruh hâlleri ve akıbetleri onun şiir tematiğinin bir cephesini teşkil eder. Saray kadrosu ve düzeniyle yakından ilgili olduğunu düşündüren ve ince detaylar barındıran şiirleri bulunur. Osmanlı, gündelik hayatıyla da saraya ait harem yaşantısıyla da bu şiirlerin konusudur. Oktay Rifat da arkadaşları gibi eleştireldir ve tarihin akışına halk tabakasının ekonomik saikleriyle yaklaşır. Sanatçı çağlar geçse de Anadolu insanının sosyoekonomik hayatında değişen bir husus olmadığı kanaatinde. Bilhassa bu açıdan Osmanlı'da hanedanlık çevresin-

de yoğunlaşan ekonomik kudretin, saray hudutlarını aşmayan aristokratik yapılanmanın karşısındadır.

Oktay Rifat'ın Osmanlı imajı etrafında toparlanan şiirleri, muhayyileden ya da zihni kurgudan ziyade gerçek tarih bilgilerine müstenittir. Şiirlerindeki vakalar, tarihî ayrıntılar ilgili dönemleri anlatan tarih kitaplarını okuduğunu kanıtlar. Makale kapsamında incelenen şiirlerin devir kroniklerinden, kanonik tarih eserlerinden izler taşıdığı görülür. Zaten hem Melih Cevdet'in hem de Oktay Rifat'ın yoğun okuma saatleri geçirdiği bilinmektedir. Melih Cevdet kütüphane çalışanı iken seçtiği kitapları öğleden sonra kendisine kalan boşlukta okuduğunu bildirir. Oktay Rifat'ın da böyle bir müktesebata sahip olmakla beraber Melih Cevdet'in ilk şiirlerinde Osmanlı'ya gösterdiği ilgiyi onun bilhassa son şiirlerinde sergilediği dikkat çeker. Zaman şairin zihnini kurcalayan bir kavramdır. Kavramı Osmanlı ile ilintili kılar. Böyle yaklaşıldığında, Osmanlı kaynaklı tem, imge ve çağrışım dünyasının, şairin zaman kavramı ile bağlarını kurduğu şiirsel enstrümanlara dönüştüğü söylenebilir.

Oktay Rifat genellikle belgelerle kanıtlanabilecek türden olay, rivayet ve keyfiyetleri şiirlerinde işler. Bunlar üstünden politika ve tarih eleştirilerini dile getirir. Osmanlı tarihinin belli dönemlerini bildiğini gösteren mısraları sanatsal ve entelektüel bir hava taşır. Onun bu yönüyle diğer iki şairden ayrıldığı öne sürülebilir.

Garip Hareketi'nin Osmanlı imajı ekseninde ortaya koyduğu şiirlere ve bu kapsamda verdiği beyanlara bakıldığında ise genel itibarıyla Osmanlı'ya yönelik yaklaşımlarının sempati içermediği ve belli bir mesafeyi hep gözetmiş olduğu sonucuna ulaşılır.

Kaynaklar

- Ahmet Mithat Efendi. (2013). Üss-i İnkılap, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Anday, M. C. (2015a). Dakika Atlamadan, İstanbul, Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2015b). Şiir Yaşantısı – Şiir Yazıları, İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2016). Orhan Veli ve Garip Üzerine Yazılar, İstanbul: Everest Yayınları.
- Anday, M. C. (2021). Bütün Şiirleri – Sözcükler, İstanbul: Everest Yayınları.
- Balaban, M. (2020). Osmanlı Kroniklerine Göre II. Bayezid Dönemi'nde Meydana Gelen Doğal Afetler Üzerine Bir İnceleme, Genç Mütefekkirlere Dergisi, 1, (2): 176-193.
- Doğan, M. C. (2023). Garip Şiiri, Türk Dili, 72, (862): 230-251.
- Erkan, D. (2008). Sait Paşa, TDV İslam Ansiklopedisi (35): 574-575.
- Emecen. F. (2013). Yûnus Paşa, TDV İslam Ansiklopedisi (43): 608-610.
- Emecen. F. (2000). İbrâhim, TDV İslam Ansiklopedisi (21): 274-281.
- İlhan, A. (1996). 'İkinci Yeni Savaşı', İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). Şiir Tahlilleri - Cumhuriyet Devri Türk Şiiri, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabulut, R. Toraman, A. E. (2021). Kudretli Bir Galata Bankeri Yorgo Zarifi, Muhasebe ve Finans Tarihi Araştırmaları Dergisi, 117-132.
- Karakulak, M. (2025). Haremden Çarşıya: Morali Beşir Ağa'nın Avrupa Tüccarıyla Ekonomik İlişkileri ve 18. Yüzyıl İstanbul'unda Lüks Tüketim, Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi, 7, (15): 759-776.
- Oktay Rifat. (2024a). Bütün Şiirleri I, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Oktay Rifat. (2024b). Bütün Şiirleri II, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Orhan Veli. (2021). Yazılar, İstanbul: Kapra Yayıncılık.
- Sazyek, H. (1999). Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2000). Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Topal, A. E. (2019). Sürgünde Muhalefet: Namık Kemal'in Hürriyet Gazetesi I-II / Eksiksiz Tüm Koleksiyon. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Turna, M. (2023). Hürriyet Gazetesi'nde (1868-1870) Osmanlı Devleti'nin Temel Meseleleri, AKRA Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, 11 (29): 71-93.

Eski Türklerde Atlı Gömme Uygulaması*

Elvin YILDIRIM**
Necdet KARASEVDA***

Öz: Bozkır Kültürü'nün teşekkülünde ve Türklerin sosyal, siyasi ve iktisadi hayatında merkezi bir rol oynayan at, “Türk’ün kanadı” olarak nitelendirilmiş, doğumdan ölüme kadar yaşamın her alanında belirleyici bir unsur olmuştur. Özellikle Altay (Pazırık), Tuva (Arjan), Kazakistan (Berel), Kırgızistan, Moğolistan (Golmod) ve Avrupa içlerindeki kurganlardan elde edilen arkeolojik veriler; atların ölüyle birlikte gömülmesinin, bozkır topluluklarının karakteristik bir özelliği olduğunu göstermektedir. İncelenen bulgulara göre, atlar genellikle mezar odasının kuzey kısmına veya ayrı bir bölmeye, başları doğu ya da kuzeydoğuya bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Kurganlarda bulunan atların süslü koşum takımlarıyla gömüldükleri anlaşılmaktadır. Atın kuyruğunun kesilmesi ya da örülmesi gibi yas ritüelleri ve atın ruhunun ölüyü cennete taşıyacağı inancı, bu uygulamanın dinî temelini oluşturmaktadır. Bu araştırma İskit, Hun ve Göktürk dönemi mezarlarında “atlı mezar” geleneğinin arkeolojik ve sembolik boyutlarını incelemeyi ve atlı gömü ritüelinin sadece bir defin pratiği değil, aynı zamanda Türklerin ölüm sonrası hayata bakışını ve askeri aristokrasiye dayalı sosyal yapısını somutlaştıran bir kültürel miras olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Eski Türkler, Atlı Gömme, Ritüeller.*

*Bu makale, TÜBİTAK (Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu) 2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Destekleme Programı kapsamında desteklenen [1919B012414144] numaralı proje kapsamında yürütülen araştırmadan faydalanılarak hazırlanmıştır.

** **Prof. Dr.**, İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü. İstanbul/TÜRKİYE. elvinyildirim@aydin.edu.tr. <https://orcid.org/0000-0001-7529-1875>.

*** İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü Öğrencisi. İstanbul/TÜRKİYE. necdetkarasevda@stu.aydin.edu.tr. <https://orcid.org/0009-0008-4092-8918>.

Geliş Tarihi / Received: 1 Mart 2026 / 1 March 2026

Kabul Tarihi / Accepted: 9 Nisan 2026 / 9 April 2026

Horse Burial Practice Among the Ancient Turks

Abstract: The horse, which played a central role in the formation of the Steppe Culture and in the social, political, and economic life of the Turks, was characterized as “the wing of the Turk” and constituted a decisive element in every aspect of life from birth to death. Archaeological data obtained from kurgans in the Altai (Pazyryk), Tuva (Arzhan), Kazakhstan (Berel), Kyrgyzstan, Mongolia (Golmod), and even the interior regions of Europe demonstrate that the burial of horses alongside the deceased was a characteristic feature of steppe societies. According to the examined findings, horses were generally placed in the northern part of the burial chamber or in a separate compartment, with their heads oriented toward the east or northeast. Evidence from the kurgans indicates that these horses were interred with ornate harnesses. Mourning rituals such as the cutting or braiding of the horse’s tail, along with the belief that the spirit of the horse would carry the deceased to the afterlife, constitute the religious foundation of this practice. This study aims to examine the archaeological and symbolic dimensions of the “horse burial” tradition in Scythian, Hun, and Göktürk period graves, and to demonstrate that this funerary practice was not merely a method of interment but also a cultural heritage that embodied the Turks’ perception of the afterlife and their social structure based on a military aristocracy.

Keywords: *Ancient Turks, Horse Burial, Rituals.*

Giriş

Bozkır kültür çevresinde at, çok erken dönemlerden itibaren Türklerin sosyal, siyasi, iktisadi ve dini yaşamında merkezi bir konuma sahip olmuştur. At, yalnızca bir binek ya da savaş aracı değil; insanın hayatını doğumdan ölüme kadar kuşatan, kimlik ve aidiyetle bütünleşmiş temel bir unsur olarak görülmüştür. At, gündelik yaşamda olduğu kadar ölüm ritüellerinde de vazgeçilmez bir yere sahip olmuş; bu durum, özellikle mezar mimarisi ve gömme adetlerinde açık biçimde görülmüştür (Sapma, 2026: 125).

Türkler, Avrasya bozkırlarında yaşadıkları binlerce yıl içerisinde ölümlerini çoğunlukla *kurgan* adı verilen yığma tepeli mezarlara, atları ve değerli eşyalarıyla birlikte gömmüştür. Altaylar, Tuva, Güney Sibirya, Kazakistan ve Moğolistan ve Avrupa içlerinde tespit edilen kurganlar, atın öteki dünyaya geçişte ölene eşlik eden kutsal bir varlık olarak algılandığını göstermektedir. Atların eyerleri ve süslü koşum takımlarıyla, belirli yönlelere yerleştirilmiş biçimde defnedilmesi; ölümden sonraki yaşama duyulan inancı ve ölen kişinin toplumsal statüsünü (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2021: 779) yansıtan önemli göstergeler arasında kabul edilmektedir. Bu ritüeller, ölümün bir son değil, yeni bir varoluş biçimi olarak algılandığını ortaya koymaktadır.

Atlı gömü ritüelleri, yalnızca inanç sistemi ya da cenaze geleneği kapsamında değerlendirilemeyecek kadar çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Kurgan mimarisi, at iskeletleri, koşum takımları ve mezar içi düzenlemeler gibi unsurlar, bu geleneğin somut kültürel miras boyutunu oluştururken; yağ törenleri, yas pratikleri, atın ruh rehberi olarak algılanması ve ölüm anlayışı ise somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilmelidir. Bu iki miras alanı, atlı gömü ritüellerinde iç içe geçmiş ve birbirini tamamlayan bir yapı sergilemektedir.

Öte yandan at kültürü, tarihî bir olgu olmanın ötesinde, Türklerde geleneksel süreklilik gösteren bir miras alanıdır.

Atla ilişkili ritüeller, semboller ve değerler zaman içinde biçim değiştirerek modern döneme yansımış; spor, tören, sözlü kültür ve sanatsal temsil alanlarında varlığını sürdürmüştür. Ancak bu miras alanı, günümüzde kaçak kazılar, doğal tahribat, bilinçsiz turizm ve yanlış temsil gibi çeşitli tehditlerle karşı karşıyadır. Bu nedenle atlı gömü ritüellerinin yalnızca arkeolojik bir veri olarak değil; korunması, yorumlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması gereken bütüncül bir kültürel miras sistemi olarak ele alınması gerekmektedir.

1. Avrasya Bozkır Kuşağında Atın Evcilleştirilmesi Süreci ve Atlı Konar Göçer Yaşam

Bozkır kültür çevresinde at kültürü çok erken dönemlerde oluşmuş ve arkeolojik buluntular, özellikle kurganlardan çıkarılan at iskeletleri ve donanımları, bu coğrafyada atın hayatı bir öneme sahip olduğunu göstermiştir (Durmuş, 2021: 1). Atın ehlileştirilmesi ve atlı çoban kültürünün ortaya konulması, insanlık tarihinde kavimlerin ve kültürlerin gelişiminde fevkalade sonuçlar doğuran bir başarı olarak kabul edilmekte ve bu başarı W. Koppers gibi kültür tarihçileri tarafından “ilk Türklüğe” atfedilmektedir (Koppers, 1941: 471; Esin, 1995: 55; Durmuş, 2021: 2). Bazı araştırmacılar, Asya’da atı yetiştirenlerin Çinliler olduğunu iddia etse de Çin kaynaklarında onların at binmeyi Asya Hunlarından öğrendiğine dair kayıtlar, Türklerin bu konuda öncü olduğunu kanıtlamaktadır (Kafesoğlu, 1991: 26-28). Türkler tarih sahnesine at yetiştirici özellikleriyle çıkmışlar; Çin kaynakları onları “hayatları atlarına bağlıdır” şeklinde tanımlamıştır (Sümer, 1983: 2; Şahin, 2005: 165).

Atın evcilleştirilmesi, tarıma bağlı hayvancılığın çok üzerinde bir kültür aşaması olarak kabul edilir. Sığır ve koyunun MÖ 6 binli yıllarda Güney-Batı Asya’da evcilleştirilmesinden yaklaşık iki bin yıl sonra, atın MÖ 4000-3500 ehlileştirildiği iddiaları yanı sıra (Belek, 2015: 113) MÖ 2. bin yıl etrafında maddi kalıntıların açıkça elde edilmesi sebebiyle ehlileştirildikleri de düşünülmektedir (Yıldırım, 2026: 104-105).

Ehlileştirme süreci üzerine tartışmalar hala devam etmekle birlikte bunun Güney Ukrayna, Kazakistan Botay, Mezopotamya, Güney Türkmenistan veya Moğolistan bölgelerinde gerçekleşmiş olabileceği düşünülmektedir (Belek, 2015: 113; Yıldırım, 2020b: 328). Bozkırın geniş ve engebesiz arazisi, atın yaşaması ve çoğalması için en uygun coğrafi şartları sunmuştur. Bu süreçte, Andronovo Kültürü insanının atı tam manasıyla binek hayvanı olarak kullanması, bölgede Bozkır Kültürü olarak adlandırılan yeni bir yaşam tarzının doğuşunu sağlamıştır (Yıldırım, 2020b: 337).

Coğrafi şartlar, bozkır insanını besiciliğe yönlendirmiş ve şartlar çoban kültürünün meydana gelmesini sağlamıştır. Orman kavimleri “asalak”, tarım toplumları ise “köylü kültürü” oluştururken, bozkır kavimleri at sayesinde geniş alanlara hükmeden dinamik bir yapı kurmuştur. Çöl göçebeliliğinin ana unsuru deve iken, bozkır kültürünün ana unsuru at olmuştur. At, bu kültüre dinamizm kazandırmış; söz konusu kültür “kuvvet, hareket ve sürat” üzerine temellenmiştir (Doğan, 2006: 3).

Atın sağladığı hareket kabiliyeti, bozkır insanına mevsimsel göçlerde (yaylak-kışlak) ve sürülerin idaresinde büyük kolaylık sağlamıştır. At olmadan büyük ölçekli çobanlığın sürdürülmesinin imkânsız olduğu anlaşılmaktadır (Belek, 2015: 114). İskit ve akabinde Hunlardan itibaren görülen “ev-araba” düzeni (kağnı/tekerlekli çadır), atlı kültürün yerleşik hayattan ne kadar farklı ve hareketli bir yaşam biçimi sunduğunu ortaya koymaktadır (Şahin, 2005: 168). Ayrıca tuncun ardından demirin işlenmesi Türk maddi kültürünün temelini oluşturmuş; bu iki unsur (at ve metalürji) sayesinde Bozkır kavimleri askeri ve siyasi alanda büyük devletler kurabilmişlerdir (Belek, 2015: 118).

Türk kültüründe at, sadece bir binek veya yük hayvanı değil, ailenin bir ferdi, sahibinin yoldaşı olarak kabul edilmiştir. Mesudî, Türkler için, “yırtıcıların ve atların hükümdarı” tabirini kullanmıştır (Mesudî, 2004: 61). Kaşgarlı Mahmud’un

Divân-ı Lügat-it-Türk adlı eserinde geçen “Kuş kanatın, er atın” (Kuş kanadıyla, er atıyla) atasözü, atın Türkler için taşıdığı hayati önemi özetlemekte (Kaşgarlı Mahmud, 34) ve bu derin bağın sembolik bir ifadesi olduğunu göstermektedir. Sosyal hayatta at, zenginlik ve itibar göstergesi olarak kabul edilirken diğer taraftan doğumdan ölüme kadar hayatın her safhasında önemli bir yere sahipti. Hükümdarlara “aspavati” (atın efendisi) unvanı verilirken, kişinin serveti sahip olduğu at sürüsüyle ölçüldüğü kayıtlara geçmiştir (Esin, 1995: 54-56; Doğan, 2006: 39). Yeni doğan çocuğa tay hediye edilmesi, düğünlerde at yarışlarının yapılması, devletler arası anlaşmalarda barış sembolü olarak hediye edilmesi ve ölümden atın sahibiyle birlikte gömülmesi bu güçlü bağın tezahürleridir (Eberhard, 1996: 73; Şahin, 2005: 166; Elçin, 1995: 161; Çınar, 1995: 151).

Türkler atlarına büyük bir sevgiyle bağlanmış, onlara “Gök, Ak, Boz, Doru” gibi donlarına (renklerine) göre isimler vermiş (Yıldırım, 2022: 150) ve hatta Kül Tigin Yazıtı’nda olduğu gibi, savaşlarda ölen atlarının adlarını anıtlara kazıymışlardır (Sertkaya, 1995: 29; Belek, 2015: 118-119). Ayrıca atın kutsal kabul edilmesi (ıduk), kurban törenlerinde ve yas alameti olarak kuyruk kesme gibi ritüellerde merkezi bir rol oynamasına neden olmuştur (Esin, 1995: 68; Çınar, 1995: 149).

2. Atlı Ölü Gömme Ritüelleri ve Atın İnanç Sistemindeki Yeri

Eski Türklerde at, Gök Tanrı inancı ve kozmolojik tasavvurların merkezinde yer alan kutsal bir varlıktır. Arkeolojik veriler ve yazılı kaynaklar, Türklerin ölüm ve ötesiyle ilgili ritüellerinde atın başat bir rol oynadığını göstermektedir. Bu bağlamda atlı gömü uygulamaları, Türklerin inanç sisteminin somut bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eski Türklerde ölüm bir yok oluş değil, ruhun beden değiştirmesi veya başka bir âleme, yani “öteki dünyaya” göç etmesi olarak algılanmıştır. Buna göre, ölen kişi bu dünyada-

ki yaşamına benzer bir hayatı öteki dünyada da sürdürecektir (Sümbüllü, 2004: 65). Kurganların bir “yer altı evi” şeklinde inşa edilmesi ve ölünün yanına günlük eşyalarının, silahlarının ve yiyeceklerin konulması bu inancın en açık göstergesidir (Çoruhlu, 2004: 250). Mezarlara eşyaların ve kurban edilen hayvanların bırakılması ölünün gittiği yerde bunlara ihtiyaç duyacağı düşüncesiyle bağlantılıdır. İskit, Hun ve Göktürk dönemlerinde, ölen kişinin statüsüne göre hazırlanan kurganlarda, kişinin hayattayken kullandığı en değerli varlığı olan atının da onunla birlikte gömülmesi, bu dünya ile öteki dünya arasında kurulan maddi ve manevi bağın sürekliliğini simgelemektedir (Durmuş, 2021: 7). Bu geleneğin temelleri Neolitik döneme kadar dayanmakta, Tunç Çağı’nda ise iyice kendini göstermektedir. Andronovo Kültürü kurganlarında ölünün yanında ilkel at koşumları ve at kalıntılarının bulunması bu geleneğin kökleri bakımından oldukça önemlidir (Yıldırım, 2020a: 28).

Avrasya bozkırlarında MÖ 3. binyıldan itibaren görülmeye başlayan ve Türk kültür tarihinin en önemli maddi kalıntılarından biri olan kurganlar, sadece birer mezar anıtı değil, aynı zamanda ait oldukları toplumun inanç sistemini, mimari yeteneğini ve sosyal yapısını yansıtan kompleks yapılardır (Boztoprak, 2019: 72-74). Bu yapılar, bozkır konar-göçerlerinin ölümden sonraki hayat için öngörülen mekanlarının bir yansımasıdır (Aslan, 2019: 17). XIV. yüzyıla tarihlenen ve Kıpçak dili sözlüğü niteliği taşıyan Codex Cumanicus’ta “kurgan” sözcüğü, mezar üzerine inşa edilen höyük anlamında tanımlanmaktadır (Codex Cumanicus, 764). Türk lehçelerinde bu kelimenin yalnızca mezar değil, aynı zamanda kale ve istihkâm gibi savunma yapıları için de kullanılması sebebiyle “korumak” anlamına gelen “korugan” kelimesiyle ilişkili olduğu düşünülen kurganın bu yönüyle hem yaşayanları koruyan surları hem de ölüyü muhafaza eden mezarı temsil ettiği anlaşılmaktadır (Çoban, 2020: 74). Kurganlar kimi zaman tepecik biçiminde tümsekli, kimi zaman ise tümseksiz ve düz olarak inşa edilmiştir. Kurganların üst kısmı; toprak, taş, çakıl ya da

bu malzemelerin katmanlar hâlinde bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Ayrıca bu toprak ve taş yığınlarının, bozkır insanının bu dünyadaki yaşam alanı olan çadırın, öte dünya için hazırlanmış sembolik bir karşılığı olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla kurgan mezar tiplerinin, dünya hayatının bir benzerini ölüm sonrası yaşam için de sürdürme düşüncesinin bir yansıması olduğu söylenebilir (Çoban, 2020: 74).

Kurganlar, basit bir toprak yığını olmanın ötesinde, ahşap (kütük) veya taş malzemeyle inşa edilmiş bir mezar odası (lahit/sanduka) ve bunun üzerini örten taş ve toprak katmanlarından oluşan, yığma tepelerdir. Türklerin mezarlarını nasıl yaptıkları ve ölü gömme ritüelleri Çin kaynaklarında ayrıntılı şekilde anlatılmıştır: Buna göre “*Ölüler merasimle çadıra konulur, koyun ve at kurban edilir; ölü çadırının etrafında at yarışları yapılır. Naaş bütün serveti ve atıyla birlikte yakılır. Külü sonradan mezara konularak tekrar kurban edilir ve at yarışları yapılır. Matemin sembolü olarak da yüzleri çizilir. Ölüünün bir resmi hazırlanır. Ölüünün öldürdüğü adam adedi kadar mezarı üstüne taş yığılır. Kurban edilen hayvanların kafatası bir sırığa geçirilerek dikilir.*” (Eberhard; 1996: 86; Ögel, 1984: 85). Bu anlatılar arkeolojik kazılarla da tespit edilmiştir. Arkeolojik bulgular, atlı gömü uygulamalarının belirli bir düzen ve ritüel dahilinde gerçekleştirildiğini göstermektedir. Toraman’a göre kurganlarda ortak olarak gözlemlenen unsurlardan biri, taş plakalar, kütükler ya da taş ve ağacın birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuş bir mezar odasının bulunmasıdır. Bunun yanı sıra, at gömüsünün yer aldığı kurganlarda dikkat çeken bir diğer ortak özellik, atların baş yönlerinin insan iskeletinin baş yönüyle aynı doğrultuda yerleştirilmiş olmasıdır. Başı doğuya çevrili bir insanın yanına gömülen atın başı da doğuya yönlendirilmiştir. Kurganlardaki atların, bazı istisnalar dışında, mezar odasının kuzey kısmına yerleştirildiği görülmektedir. İnsan iskeletlerinin yanına ise kemik ve demirden yapılmış ok uçları, yay kalıntıları, çeşitli savaş aletleri, süs eşyaları, altın ve gümüşten imal edilmiş değerli objeler ile günlük hayatta kullanılan kap-kacak türü eşyalar bırakılmıştır. Özellikle Ma-

madakov'un Bulan-Kobı IV mezarlığında sıklıkla tespit ettiği ve Hunlara özgü olarak nitelendirdiği ok uçları ile yay kalıntıları bu duruma örnek teşkil etmektedir (Toraman, 2020a: 23). Bu bulgular, Türk kültüründe insanın atı ve eşyalarıyla birlikte gömülmesi geleneğinin kurganlar aracılığıyla açık biçimde izlenebildiğini göstermektedir (Toraman, 2020b: 750).

Atların koşum takımları ile “binmeye hazır” bir vaziyette, ayakları karın altına bükülmüş şekilde yan yatırılması yaygın bir uygulamadır (M. Kutlu ve L. Kutlu, 2020: 187). Yönlendirme (oryantasyon) açısından incelendiğinde, Pazırık ve Berel kurganlarında atların başlarının genellikle doğuya veya kuzeydoğuya baktığı tespit edilmiştir; bu durum, Türk kültüründe doğu yönünün kutsallığı ve “başlangıç” sembolizmi ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Kubarev'in belirttiğine göre batı yönelimli mezarların hiçbirinde atlı ölü gömme yapılmamaktadır (Kubarev, 1987: 15). Omeljan Pritsak'ın yön sembolizmi üzerine yaptığı çalışmada belirttiği üzere, İç Asya ve etrafındaki konargöçerler ve Türkler nezdinde doğu yönü, tartışmasız bir “üstünlük” ve “öncelik” ifade etmektedir (Pritsak, 2021: 527-528). Ayrıca kurganların doğu tarafına dikilen balbalların doğudan batıya doğru sıralanması da dikkate alındığında, Pazırık dönemi Altay topluluklarının hem günlük yaşamlarında hem de ölü gömme uygulamalarında doğuyu temel yön olarak kabul ettikleri sonucuna ulaşılmaktadır (M. Kutlu ve L. Kutlu, 2022: 338).

Atlı definler içeren Pazırık kurganlarında açılan toplam 362 kurganın yaklaşık üçte birinde atlı defin geleneğinin bulunduğu belirtilmiştir (Kutlu ve Kutlu, 2022: 338). Ayrıca, bazı durumlarda atın tamamı yerine, sadece kafası, derisi ve bacaklarının gömüldüğü uygulamalara da rastlanmaktadır (Sapma, 2020: 93). İbn Fadlan'ın aktardığı bilgilere göre, ölen kişinin servetine bağlı olarak yüz ya da iki yüz hayvan kurban edilmekte, etleri yenilmekte; başları, derileri, ayakları ve kuyrukları sıırıklara asılarak “bu onun hayvanıdır, bununla cennete gider” denilmektedir (İbn Fazlan, 1995: 40). Ayrıca mezar başına

“baydara” (sırığa geçirilmiş at derisi ve kafası) dikilmesi, kurban edilen atın ruhunun ebediyen mezar sahibine eşlik etmesi amacı ile gerçekleştirilmektedir (Çoruhlu, 1995: 175). Burada kurban edilen hayvanların maddi buluntularla karşılaştırıldığına at olduğu kanaati yaygındır. Buna göre İdil Bulgarlarına ait Bolşe Tarhan mezarlığında, insan iskeletinin ayakucunda at kafatası ve bacak kemiklerinin bulunması bu uygulamanın tipik bir örneğidir (Yıldırım, 2025: 74). Bu durum, atın kurban edildiğini ve etinin ‘ölü aşısı’ olarak cenaze yemeğinde tüketildiğini, geriye kalan kısımların ise ölünün ruhuna eşlik etmesi amacıyla mezara bırakıldığını düşündürmektedir. Zira ölü aşısı vurgusu yine İbni Fadlan Seyahatnâmesi’nde zikredilmektedir (Yıldırım, 2025: 71-72).

Türk mitolojisinde ve inanç sisteminde at, ruhu öteki dünyaya taşıyan bir rehber işlevi görmektedir (Çoruhlu, 1995: 173). Şamanist inançta, şamanın gökyüzüne veya yeraltına yaptığı mistik yolculuklarda ona yardımcı olan en önemli varlık attır (Seyidoğlu, 1995: 93). Kır at, şamana hem yeraltına seyahatinde hem de gökyüzü yolculuğunda yardım eder. Bu yolculuğun sembolik aracı olan şaman davuluna “şamanın atı” denilmesi de bu sebeptendir (Seyidoğlu, 1995: 92). Bununla birlikte Altay kamlarının gökyüzündeki kozmik yolculuğa çıkmak için kurbanlık atı temsil eden at biçimli bir sopayla ata biner gibi hareket ettikleri ifade edilmektedir (Esin, 1995: 67).

Bu anlayışın maddi kültür uygulamalarında da vücut bulunduğunu ilk önce defin ritüellerinden anlaşılmaktadır. Defin ritüellerinde atın ölüyle birlikte gömülmesinin temel amacı, atın sahibini sırtına alarak onu cennete (uçmağ) veya atalar diyarına ulaştırmasını sağlamaktır. İbn Fadlan, cenazedeki kurban edilen hayvanları, cennete götüren araç olarak yansıtmaması (İbn Fazlan, 1995: 40) atın sadece fiziksel bir binek değil, aynı zamanda ruhani bir taşıyıcı olduğunu ortaya koymaktadır. Kurganlarda atların genellikle koşum takımlarıyla (M. Kutlu ve L. Kutlu, 2020:187) adeta “sefere hazır” bir vaziyette bulunması da bu yolculuk inancını desteklemektedir.

Yas pratiklerinin en dikkat çekici unsurlarından biri, ölen kişinin atının kuyruğunun kesilmesi, örülmesi veya düğümlemesidir. Yapılan bu işlem atın da sahibiyle birlikte “dul” kaldığını, yas tuttuğunu ve artık başkası tarafından kullanılamayacağına sembolize eder (Ögel, 1984: 199, Çoruhlu, 1995: 174; Esin, 1995: 68). Bu gelenek ile, Dede Korkut hikâyelerinde; “Dış Oğuz Hanlarından Aruz, Bamsı Beyrek’i kılıçla yaralayınca, öleceğini anlayan Beyrek, ‘*Ak boz atımın kuyruğunu kesün*’” (Dede Korkut I, 248; Seyhan, 1995: 167) diyerek ortaya koyduğu vasiyetinde ve Sultan Alparslan’ın Malazgirt Savaşı öncesinde atının kuyruğunu kesmesi veya bağlaması örneğinde de karşılaşılmaktadır (Ögel, 1984: 197). Bununla birlikte kurganlara da eşlik etmesinden de anlaşıldığı üzere at, Gök Tanrı’ya sunulan en değerli kurban olarak kabul edilmiştir. Özellikle beyaz (ak) atların kurban edilmesi, beyazın ululuk ve temizliği temsil etmesi bakımından göksel bir sembolizm içermektedir (Yıldırım, 2022: 23; Çoruhlu, 1995: 193; Özpınar, 2023: 592). Kurgan kazılarında çok sayıda atın kurban edilerek gömüldüğü tespit edilmiştir. Bunların en çok bilinenleri Pazırık ve Arjan kurganlarıdır. Bunların dışında da İskitlere ait pek çok mezar da atlı ölü gömme uygulaması yapılmıştır. (Kubarev: 1987, Kubarev: 1996) Atlı ölü gömme uygulaması yapılmış önemli misallerden biri olarak Arjan 1 kurganı ölen kişinin statüsü ve kurban ritüeli üzerine şu şekilde önemli ipuçları vermektedir:

“Arjan 1’deki tüm bu insanlar seçkinlerdi ki her birinin bireysel lahit ve özel kütük kabinleri vardır. Kral, toplamda 15 kişi ve 160’dan fazla at ile gömülmüştür. Altın, gümüş, ithal eşya ve sayısız mücevher ile gömülmeleri soylu olduklarının kanıtıdır. Bu doğrultuda eşyasız olan gömülerin kralın hizmetlilerine ait olduğu düşünülebilir.” (Aslan, 2019: 38). Kurban edilen atlar bazen mezar odasının içine, bazen de mezarın dışındaki özel bölmelere yerleştirilmiştir.

3. Sosyal Statüyü Gösteren Kurganlarda Atlı Ölü Gömme

Kurganların boyutları ve içerdikleri at sayısı, ölen kişinin sosyal statüsüyle doğrudan ilişkili sayılmaktadır (Kubarev, 1996: 21). Büyük boyutlu ve çok sayıda at içeren kurganlar genellikle kağanlara veya boy beylerine aittir. Bu kurgan tipinin en önemli örneği İskit döneminin en erken ve en anıtsal örneklerinden biri olan, Tuva’da keşfedilen (MÖ 9-8. yy) Arjan 1 Kurganı’dır. Bu kurgan merkezdeki yönetici ve çevresindeki 70’den fazla odada bulunan yaklaşık 160 at ile devasa bir mezarlık görünümündedir (Aslan, 2019: 29). Arjan 2 kurganında (MÖ 7. yy) ise soyulmamış bir “hükümdar” mezarı bulunmuş ve ana mezardan ayrı bir çukurda (Mezar 16) 14 atın topluca gömüldüğü tespit edilmiştir (Aslan, 2019: 45). Diğer taraftan Altay’daki 14 at eşlikli 3. Pazırık Kurganı Pazırık Kültürü’ne ait diğer kurganlar arasında nicelik açısından ilk sıraya taşımaktadır (Çoruhlu, 2016: 140). Peşinden ise Berel kurganları gelmektedir. Törenselleşen maskeler ve gösterişli koşum takımlarıyla gömülen atların sayısının bir güç ve iktidar göstergesi olduğu düşünüldüğünde Pazırık Kültürü coğrafyasında bu kurganların büyük liderler için yapıldığı anlaşılmaktadır (M. Kutlu ve L. Kutlu, 2020: 203).

Pazırık Kültürü üzerine yapılan incelemeler, atlı defin geleneğinin dönemin tüm mezarlarında uygulanmadığını, incelenen kurganların yaklaşık üçte birinde at iskeletine rastlandığını göstermektedir. Bu gömüler cinsiyet ve yaş açısından değerlendirildiğinde, atların en sık yetişkin erkek mezarlarında, daha düşük bir oranda kadın mezarlarında ve çok nadir olarak çocuk mezarlarında bulunduğu görülmektedir. Özellikle iki ve üzeri sayıda atın kurban edildiği çoklu definlerde hiyerarşi daha belirgindir; çok sayıda at içeren zengin kurganların büyük çoğunluğu erkekleredir. Bu veriler, atlı defin uygulamasının temelde sosyal statüyle ilişkili olduğunu, ancak cinsiyet bağlamında erkek mezarlarında yoğunlaştığını ortaya koymaktadır (M. Kutlu ve L. Kutlu, 2022:337). Tishkin ve Dashkovskii’nin Pazırık kurganları üzerine yaptığı istatistik-

sel çalışmada, incelenen 569 kurgandan 212'sinde at iskeleti bulunmuş; atların ağırlıklı olarak erkek mezarlarında, daha az sıklıkla kadın mezarlarında ve nadiren çocuk mezarlarında yer aldığı saptanmıştır (Kutlu ve Kutlu, 2022: 337). Bununla birlikte Altay'da kadınlar için yapılan at eşlikli kadın mezarları da tespit edilmiştir. At ve kadının birlikte gömülmesi Ulandrık ve Yüstid kurganlarında oldukça sık rastlanan bir durumdur; ancak Saylugema kurganlarında sadece Barburgazı I, 10 numaralı kurganda elde edilmiştir. Çocuk mezarlarında ve sıradan göçebelere ait definlerde ve batı yönelimli mezarlarda at gömülerine hiçbir zaman rastlanmamıştır (Kubarev, 1996: 20). Atların altın kaplamalı ahşap süslemeler, eyerler ve maskelerle donatılması, gömülen kişinin zenginliğini ve iktidarını simgeleyen (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2021:779) prestij göstergesi olarak kabul edilmektedir.

MÖ 5-3. yüzyıllara tarihlenen Pazırık kurganları, donmuş zemin (permafrost) sayesinde organik maddelerin günümüze ulaşmasıyla ünlüdür. V. Pazırık kurganında mezar odasının dışındaki özel bir bölmede 9 at bulunmuştur. Buradaki atların bazılarında geyik boynuzlu veya grifon başlı maskelelerin (Karcıoğlu, 2019: 65; Çoruhlu, 1995: 172) bulunması, atın doğa üstü bir varlığa dönüştürülmeye çalışıldığını göstermektedir. Berel kurganlarında da benzer özellikler görülür. Özellikle 11. kurganda, 13 atın bir kısmı üst üste sıralanır halde, eyerli ve süslü koşum takımlarıyla defnedilmiştir. Burada atların karınlarının altına bükülerek yatırılması ve başlarının kuzeydoğuya dönük olması, Türk defin geleneğindeki sürekliliği kanıtlar niteliktedir (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2020; 2022: 187).

Atların cenaze ritüelinin en karakteristik özelliklerinden eşlikçi (kurban) olarak gömüldüğü Altay Pazırık Kültürü'nün bir uzantısı da literatürde çok bilinmeyen Saylugema, Ulandrık ve Yüstide mezarlığında tespit edilmiştir. Saylugema mevkiinde kazılan toplam kurganların 17'sinde (toplam kazılanların %31'i) 24 eşlikçi at gömüsü tespit edilmiştir. Bununla birlikte Barburgazı I nekropolünde 12 kurganda 18 ata ait kalıntılar ile

Maltalı IV'teki 7 kurganda altı at kalıntısı ortaya çıkarılmıştır (Kubarev, 1996: 20). Çoğu durumda mezarlara bir ya da iki atın gömüldüğü görülmektedir; bu sayı genellikle aynı mezara defnedilen insan sayısı ile örtüşmektedir. Gömülenler ise çoğunlukla erkeklerdir. Örneğin Maltalı IV mezarlığında tüm at gömüleri yalnızca erkek definlerine eşlik etmektedir. Barbur-gazı I mezarlığının 2 ve 3 numaralı kurganlarında ise bir erkek için iki at iskeletinin gömüldüğü tespit edilmiştir. Ulandrık mezarlarında ise tipik Pazırık İskit kurganlarından farklı özellikte mezar tipleri bulunmaktadır. Bu mezarların bir kısmında at eşlikli ölü gömme gerçekleştirilmemiştir. Diğer taraftan atlı ölü gömme uygulamasının sosyal statü farklılıklarına göre uygulanmaya devam ettiği anlaşılmaktadır (Kubarev, 1987: 14-15). Altay Pazırık Kültürü parçası olarak Ustyude mezarlarında da oldukça ciddi orandan atlı ölü gömme yapıldığı tespit edilmiştir. Sosyal statü açısından halk kesimi için bir ölü için bir at uygulamasının dışında da bir ölü için üç veya daha fazla at gömüldüğü durumlarla da karşılaşmış ve toplam kazılan mezarların %43'ünün atlı mezar olduğu anlaşılmıştır (Kubarev, 1991: 25). Golmod Hun kurganlarından 1 No'lu soylu kurganda bulunan 1465 hayvan kemiğinin incelenmesi sonucu mezara toplam 25 atın (6 kafatasının 3'ü ve 3 çene kemiği kısıraklara ait, farklı yaşlarda) kurban edildiği anlaşılmıştır. Atların mezarın üst tabakasında ve ayrı bir bölümde yer alması, Hunlarda atın hayvan hiyerarşisinin en üstünde olduğunu göstermektedir (Sapma, 2020: 95). Tanrı Dağları'ndaki Eski Türk kurganlarında kazı çalışmaları yapan Tabaldiyev'in verdiği bilgilere göre atlı ölü gömme uygulamaları bu dönemde de uygulanmaya devam etmiştir. Her ölü atla birlikte gömülecekse daha büyük ve daha derin mezarlara birlikte gömülmüşlerdir. Orta Narın havzasındaki atlı mezarlarda at giriş kısma başı ölen kişiye dönük şekilde gömülmüştür. Ölen kişinin başı doğuya atın ki batıya dönük ve durumları birbirine paraleldir. Fakat nadir de olsa farklı eksen kaymalarının olduğu mezarlar da tespit edilmiştir (Hudyakov ve Tabaldiyev, 2009: 53-54).

4. Atlı Gümü Ritüellerinin Somut ve Soyut Kültürel Miras Boyutu

Eski Türk mezar uygulamalarının en belirleyici unsurlarından biri olan atlı ölü gömme ritüelleri, sadece arkeolojik bir veri grubu değil, aynı zamanda Türklerin evren tasavvurunu, estetik anlayışını ve sosyal yapılarını yansıtan çok katmanlı bir kültürel mirastır. Bu miras, somut kalıntılarla (kurganlar, buluntular) somut olmayan değerlerin (inançlar, ritüeller) iç içe geçtiği bir bütünlük arz eder.

Atlı gömü geleneğinin günümüze ulaşan en belirgin somut mirası, Avrasya bozkırlarına yayılmış olan kurganlardır. Bu mezar yapıları, mimari özellikleri ve içerdikleri zengin envanter ile Türk kültür tarihinin “arşivi” niteliğindedir (Karcıoğlu, 2019: 71). Kurganlardan çıkarılan at iskeletleri, koşum takımları, eyerler, gemler ve süs eşyaları, dönemin metalurji ve sanat yeteneğinin somut kanıtlarıdır. Özellikle Pazırık ve Berel kurganlarında bulunan, atlara takılan geyik boynuzlu veya grifon başlı maskeler, “Hayvan Üslubu” sanatının özgün örneklerini oluşturur (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2020: 188; Çoruhlu, 1999: 162). Ayrıca, mezar alanlarına dikilen balballar (taş heykeller) ve at şeklindeki mezar taşları, bu mirasın plastik sanatlara yansıyan yüzüdür. Esik Kurganından çıkarılan “Altın Elbiseli Adam” zırhı ve teçhizatı, atlı bozkır kültürünün maden işçiliğinde ulaştığı zirveyi temsil ederken, kurganlardaki ahşap lahitler ve keçeden yapılmış örtüler, organik materyallerin de bu mirasın parçası olduğunu gösterir (Aslan:2019: 38; Kutlu ve Kutlu, 2022: 329).

Atlı gömü ritüellerinin gerisinde yatan düşünce dünyası, somut olmayan kültürel mirasın temelini oluşturur. Bu mirasın merkezinde, ölümden sonra yaşamın devam ettiği ve atın bu yolculukta ruhu taşıyan kutsal bir binek olduğu inancı yatar. Atın kurban edilmesi, etinin “ölü aşı” törenlerinde yenilmesi ve derisinin mezar başına asılması gibi uygulamalar, toplumsal hafızada yer eden ritüellerdir (Ercan, 2023: 136; Sapma, 2020: 93). Yas alameti olarak atın kuyruğunun kesilmesi, örülmesi

veya düğümlemesi işlemi olan “tullama” (dullama), atın sahibiyle özdeşleştirildiğinin en güçlü sembolik ifadesidir (İnan, 1937: 148; Toraman, 2020b: 752; Çoban, 2020: 70). Ayrıca, at donlarının (renklerinin) yönlerle (doğu, batı, kuzey, güney) ve kozmolojiyle ilişkilendirilmesi, Türk mitolojisindeki renk sembolizminin ritüellere yansımasıdır. Manas ve Dede Korkut gibi destanlarda atın “kardeş” veya “kanat” olarak nitelendirilmesi, bu ritüellerin sözlü kültürdeki karşılığıdır.

İç Asya’dan Avrupa’ya ve Anadolu’ya uzanan tarihi süreçte, atlı gömü geleneği biçim değişirse de özünü koruyarak devamlılık göstermiştir. İslamiyet’in kabulünden sonra atın mezar içine gömülmesi terk edilmiştir. Bununla beraber bu gelenek atın mezar taşı formunda sembolik olarak yaşatılmıştır. Abdulhaluk M. Çay’ın belirttiği üzere, Türk sanatında Hayvan Üslubunun en güzel misalleri koç, koyun veya dağ tekesi/dağ keçisi şeklinde mezar taşlarında görülmektedir (Çay, 1983: 34). Ulu Türkistan coğrafyasında görülen koç, koyun ve atlı mezar taşları, batıya doğru hareketle Anadolu ve Azerbaycan’a ulaştığında, yapısını korumakla birlikte üzerlerine İslami ibareler eklenmiştir (Kalafat ve Güven, 2011: 73). Bu mezar taşlarının arasında at başlı (Aksoy, 2024: 20) hatta at kültürü ile alakalı olarak Hazar Türklerinde görüldüğü üzere at eyeri (Kalafat ve Güven, 2011: 71) şeklinde taşlar da bulunmaktadır. Aksoy, özellikle Türkiye’de bulunan hayvan üsluplu mezarlardan at formu olanların da koç-koyun mezar taşları ile karıştırılabildiğini at başlı mezar taşlarında hayvanın kulaklarının başın tepesinde yer almasıyla ve boyun kısmının daha uzun olmasıyla ayırt edilebildiğini belirtmektedir (Aksoy, 2024: 23).

Bununla birlikte atlarını tüm koşumlarıyla gömme geleneğini Türkler Anadolu’da da devam ettirmişlerdir. Bu durumun en somut örnekleri arasında Orhan Gazi’nin oğlu Süleyman Paşa’nın Bolayır’daki türbesinde atının da gömülü olması, I. Murat’ın beylerbeyi Lala Şahin Paşa’nın vasiyeti üzerine atına mezar yaptırılması ve Sultan II. Osman’ın “Süslü Kır” adlı atı için mezar yaptırarak kitabe diktirmesi yer al-

maktadır. Ayrıca Karaca Ahmet Sultan Türbesi yakınlarında bulunan altı mermer sütunlu at mezarı ve I. Mahmut’a ait at mezarları olduğu yönündeki rivayetler (Seyhan, 1995: 165; Durmuş, 2021: 8-9), bu kültürel sürekliliğin birer göstergesidir; ancak bu dönemdeki uygulamalarda atın bir kurban olarak sunulmadığı anlaşılmaktadır.

5. Atlı Ölü Gömme Kültürü Mirasının Korunması ve Tanıtımında Kurumlar ile Sivil Topluma Kuruluşlarına Düşen Rol

Kurganlar sadece birer arkeolojik buluntu değil, Türk kültür tarihinin arşivi niteliğindeki hassas miras alanlarıdır; ancak bu alanlar yüzyıllardır süregelen kaçak kazılar, modern altyapı çalışmaları ve küresel ısınma kaynaklı permofrost (donmuş toprak) erimeleri nedeniyle ciddi tehdit altındadır. Bu mirasın gelecek nesillere aktarılabilmesi ve sürdürülebilirliği için stratejik adımların atılması elzemdir. Kurganların korunmasındaki ilk adım tehdit altındaki alanların tespittir. Özellikle yüzeyden fark edilebilen taş yığınları ve tümülüs yapıları, kurganları tarih boyunca yağmacıların açık hedefi haline getirmiştir. Bu bağlamda, Tuva’daki Arjan çalışmalarında olduğu gibi, kurganlara fiziksel müdahalede bulunmadan 3B modelleme teknikleri ve dijital haritaları çıkarılmalıdır. Kazakistan’daki Berel Kurgan Mezarlığı’nın “Milli Tarihi-Kültürel Doğa Koruma Alanı-Müzesi” statüsüne kavuşturulması başarılı bir yönetim modelidir (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2020: 179); benzer statülerin Kırgızistan, Moğolistan ve Altay bölgesindeki diğer nekropol alanları için de yaygınlaştırılması ve uluslararası fon ve koruma desteği için UNESCO Dünya Mirası listelerine girmeleri oldukça önemlidir.

Pazırık ve Berel gibi kurganların en ayırt edici özelliği, taş yığınlarının oluşturduğu yalıtım sayesinde meydana gelen yapay veya doğal permofrost koşullarıdır; bu zemin, insan ve at mumyaları, tekstil, ahşap ve deri gibi organik materyalleri binlerce yıl bozulmadan saklayabilmiştir. Ancak arkeolojik kazılar sonrası bozulan ısı dengesi, bu hassas eserleri hızla yok

olma tehlikesiyle karşı karşıya bıraktığından, sürdürülebilir miras yönetimi çerçevesinde Tuva Ulusal Müzesi'nde Arjan 2 buluntularının korunduğu gibi özel iklimlendirme sistemlerine sahip müzelerin kurulması elzemdir (Aslan, 2019: 39,49). Bu bağlamda, “sürdürülebilir bölge” yaklaşımıyla uyumlu olarak Berel 11. Kurgan örneğinde veya Doğu Türkistan Zagunluk mumyaları gibi yerinde (in-situ) sergileme modeli, kazı alanının üzerinin kapatılarak bir açık hava müzesine dönüştürülmesi ve mezar odası ile at gömülerinin rekonstrüksiyonlarının orijinal yerinde sergilenmesi, ziyaretçilerin tarihsel atmosferi eserlerin bağlamından kopmadan deneyimlemesini sağlayabilecektir (M. Kutlu, ve L. Kutlu, 2020: 179, K. Yıldırım ve E. Yıldırım, 2014: 37-38). Bununla birlikte Yapay Zekâ Teknolojisindeki gelişmelerin, profesyonel biçimde, arkeolojik malzemelerin tasnifinde ve haritalandırılmasında kullanılması, etnografya malzemeler arasındaki bağlantı ve ilişkilerin haritalandırılması işlemlerini daha sistematik hale getirme imkânı sağlayacaktır.

Somut arkeolojik kalıntıların korunması kadar, bu kalıntıların temsil ettiği atlı yaşam kültürünün de canlı bir miras olarak modern hayata entegre edilmesi hayati önem taşımaktadır. Bu alanda TİKA (Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi Başkanlığı), Türk arkeoloji tarihinin en kapsamlı projelerinden birine imza atarak Moğolistan'daki Bilge Kağan ve Köl-Tigin anıt mezar komplekslerinde yürüttüğü kazı ve koruma çalışmalarıyla (MOTAP) çok başarılı bir model ortaya koymuştur (Bahar, 2013). Bu başarı, devlet kurumlarının öncülüğünün ne kadar önemli olduğunu kanıtlamaktadır. TİKA'nın bu misyonunu takiben, Türkiye'nin önde gelen holdingleri, sanayi kuruluşları ve vakıfları da sosyal sorumluluk projeleri kapsamında Türk arkeolojisi kazı ve restorasyon çalışmalarına sponsor olması bu açıdan önemlidir. Özel sektörün finansman desteği, sadece arkeolojik kazıları değil, bu bölgelerdeki altyapı ve müzeleşme süreçlerini de hızlandıracaktır. Bu bakımdan son iki yıldır Moğolistan'da Kanca Sanayi LTD Şirketi ve İleriş Vakfı'nın desteklediği “Atlılar Kültürü” arkeolojik kazı proje-

si Türk Arkeoloji çalışmalarında yurt dışında desteklenen bir kazı çalışması olarak ilk örneklerden olması bakımından önem arz etmektedir (E. Yıldırım ve K. Yıldırım, 2026: 7).

Akademide ise “Bozkır Arkeolojisi” alanına özel bir ihtimam gösterilmeli, ilgili enstitüler tarafından Türkistan’da saha çalışması yapacak araştırmacılara burslar verilmeli ve ulaşım maliyetlerini düşürmek için Türk Hava Yolları (THY) gibi milli kurumlar, bu bölgelere gidecek bilim heyetleri için özel uçuş indirimleri veya promosyonlar uygulamalıdır.

Modern şehirleşme ile birlikte genç nesillerin at kültüründen uzaklaşmasını engellemek adına, Milli Eğitim müfredatındaki tarih ders kitaplarına bu mirasın canlı tutulması için özel eklemeler yapılmalı; kurgan buluntuları sadece görsel obje olarak değil, bir medeniyet göstergesi olarak işlenmelidir.

Sonuç

Türk kültür tarihinin en köklü ve belirleyici unsurlarından biri olan at, bir binek hayvanı veya savaş aracı olmanın ötesinde, Türklerin inanç sisteminde, sosyal yapısında ve ölü gömme geleneklerinde ilk sırada gelmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenen arkeolojik veriler, tarihi kaynaklar ve etnografik bulgular, atın “bu dünya” ile “öteki dünya” arasında bir köprü vazifesi gördüğünü ve bu işlevin binlerce yıllık bir süreçte biçim değiştirerek devam ettiğini ortaya koymaktadır.

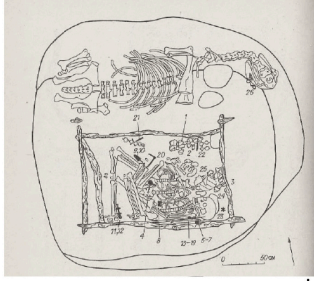
MÖ 1. binyıldan itibaren İskit/Saka, Hun ve Göktürk dönemlerinde inşa edilen kurganlar, bu kültürel sürekliliğin en somut kanıtlarıdır. Pazırık, Berel, Arjan, Golmod, Ulandırık, Saylugem, Yustud gibi kurganlarda yapılan kazılar, atların sahipleriyle birlikte, eyerleri ve süslü koşum takımlarıyla gömüldüğünü göstermektedir. Bu geleneğin hiç şüphesiz Doğu Avrupa’ya hatta Avrupa içlerine (Batı Hunları, Avarlar, Bulgarlar vd.) taşındığı da ortadır. Özellikle Berel ve Pazırık kurganlarında tespit edilen atlı definler ve yazılı kaynaklardaki kayıtlar, atın ruh taşıyıcı işlevini tartışmasız bir şekilde doğrulamaktadır. At sayısının ve kurban edilen hayvanların niteliği-

nin mezar sahibinin sosyal statüsünü belirlemesi, bu ritüellerin sosyo-politik bir boyut taşıdığını da göstermektedir.

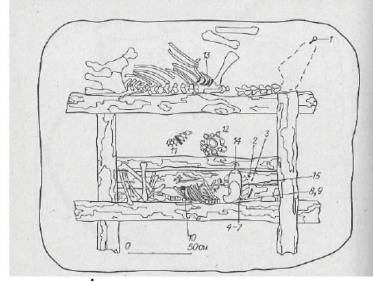
Zamanla İslamiyet'in kabulü ve yerleşik hayata geçiş süreçleriyle birlikte, atın bizzat kurban edilip mezara gömülmesi geleneği terk edilmeye başlanmışsa da bu güçlü kültürel kod tamamen yok olmamıştır. Somut at gömüsünün yerini, sembolik bir ifade biçimi olan at, koç ve koyun biçimli mezar taşları almıştır. Özellikle Doğu Anadolu (Tunceli, Erzurum, Kars) ve Azerbaycan coğrafyasında yoğunlaşan bu mezar taşları, İslam öncesi hayvan üslubu sanatının İslami dönemdeki bir tezahürü olarak değerlendirilmelidir. Bu taşlar üzerindeki damgalar ve bezemeler, Türkistan'dan Anadolu'ya taşınan kültürel belleğin taşa kazınmış belgeleridir. Kültürel sürekliliğin bir diğer boyutu ise somut olmayan kültürel mirasta gözlemlenmektedir.

Sonuç olarak; kurganlardan kümbetlere, at iskeletlerinden at biçimli mezar taşlarına ve günümüzdeki atlı sporlara uzanan bu süreç, Türk kültüründe at olgusunun statik bir kalıntı değil, dinamik ve dönüştürücü bir kültürel kod olduğunu kanıtlamaktadır. Bu mirasın korunması, sadece arkeolojik bir koruma faaliyeti değil; TİKA, yerel yönetimler, İş Dünyası Temsilcileri, vakıflar ve üniversitelerin işbirliğiyle yürütülecek çok disiplinli projelerle, eğitimden turizme kadar geniş bir yelpazede ele alınması gereken stratejik bir kültürel bellek meselesidir. Avrasya bozkırlarındaki donmuş mezarlardan Anadolu'nun dağ köylerindeki mezar taşlarına uzanan bu hat, Türk kültür tarihinin bütüncül bir okumasını zorunlu kılmaktadır.

EKLER



Barbugaz I Kurgan 15 Eşli
ve at eşlikli İskit mezarı
(Kubarev, 1996:160)



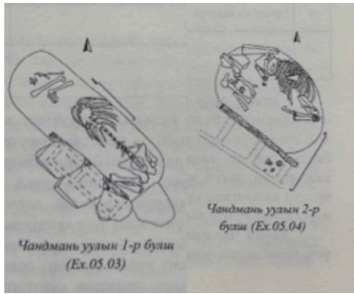
Barbugaz I, İskit Kurganı 10
(Kubarev, 1996:154)



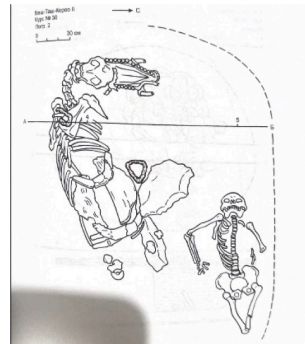
Ulandırık, Taşanta İskit
Kurganı (Kubarev, 1987:15)



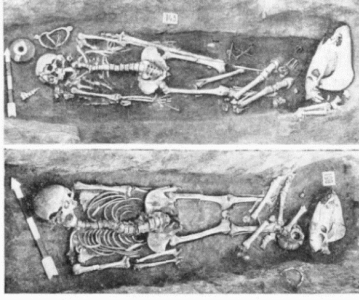
Berel İskit Kurganı
(Kutlu ve Kutlu, 2020:182)



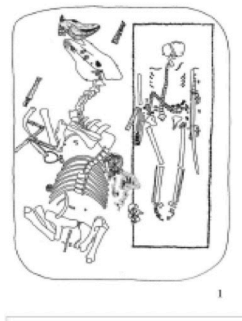
Güney sekmede cenaze
bulunan Hun Kurganındaki
eşlikçi at (Amartüvşin-
Honeychurch, 2020: 219)



Göktürk Kurganı Beş Taş
Koroo II, (Hudyakov-
Tabaldiyev, 2009: 205)



Avar at eşlikli mezar
Gyenesdiás, 64. mezar
(Balogh, 2021:668)



İdil Havalisi Bolşe Tarhan
Bulgar mezarları (Gening-
Halikov1964: 24)

Kaynaklar

- Aksoy, M. (2024). Türkiye ve Tunceli'deki koç, koyun, at başlı, insan üsluplu (balbal) mezar taşlarının kökeni ve kültür tarihindeki yeri. *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*. Cilt: 76 Sayı: 454, 16-23.
- Amartüvşin, C.- Honeychurch, W., (2020). Dundgov Aimagt Hii-sen Arheologiin Sudalgaa: Baga Gazriin Çuluu. Ulaanbaatar: Bembi San.
- Argunşah, M., & Güner, G. (Ed.). (2015). *Codex Cumanicus*. İstanbul: Kesit Yayınları
- Aslan Doğan, K. (2019). Arzhan Kurgan buluntularına göre bozkır kültür çevresinde ölü gömme geleneği (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Balogh C, (2021). Avarların Atlı Defin Âdetlerinin Orta Asya Kökenleri. C.II. Sergen Çirkin (Yay. Haz.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bahar, H. (2013). The Motap Project; Bilge Khagan Memorial Complex Excavations of 2001, 2003. *Studia Et Documenta Turcologica*. Romania: Presa Universitara Clujeana.
- Belek, K. (2015). Eski Türklerde at ve at kültürü (Dünden bugüne Kırgız kültürel hayatı örneği). *Gazi Türkiyat* (16), 111-128.
- Boztoprak, H. (2019). Karadeniz'in kuzeyi ve Kafkaslarda kurgan-

- lar (Kurgan kültürü ve kurganlardan çıkan malzeme) (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi.
- Çay, M. A. (1983). Anadolu'da Türk damgası koç heykel-mezar taşları Türklerde koç koyun meselesi. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Çınar, A. A. (1995). Divânu Lügati't-Türk'te at kültürü. E. G. Naskali (Ed.), Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık (ss. 147-155). İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları.
- Çoban, G. (2020). Kenkol bölgesinde Hun kurganları ve kültürü (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Çoruhlu, Y. (1995). Türk sanatında at figürlerinin sembolizmi. Türk Dünyası Araştırmaları (98), 171-219.
- Çoruhlu, Y. (2004). Eski Türklerde ölüm. Cogito (40), 244-268.
- Çoruhlu, Y. (2016). Eski Türklerin kutsal mezarları kurganlar. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çoruhlu, Y. (2018). Eski Türklerde ölüm kültü ve sembolizmde atın yeri. Z Dergisi. 2018/3. 154-163.
- Doğan, O. (2006). Bozkır kavimlerinin kültür ve mitolojilerinde at (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi.
- Durmuş, İ. (2021). Türk kültür çevresinde at. Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 5(1), 1-12.
- Eberhard, W. (1996). Çin'in şimal komşuları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Elçin, Ş. (1995). Türklerde atın armağan olması. E. G. Naskali (Ed.), Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık (ss. 95-110). İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları
- Ercan, H. (2023). İslamiyet'ten önce Türklerde kurban kavramı üzerine bir araştırma. Journal of Turkic Civilization Studies, 4(2). 132-145.
- Ergin, M. (Ed.). (1989). Dede Korkut Kitabı I. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Esin, E. (1995). Türk sanatında at. In E. G. Naskali (Ed.), Türk kültüründe at ve çağdaş atçılık (ss. 54-90). İstanbul: Türkiye Jockey Kulübü Yayınları.
- Gening, V. F. ve Halikov, A. H. (1964) Ranniye Bolgarı na Volge (Bolşe Tarhanskiy Mogilnik). Moskva: İzdatelstvo Nauka.
- Hudyakov, Y. S. -Taballdiyev, K. S. (2009). Drevniye Tyurki na Tyan-Şane. Novosibirsk: İzd. İns. Arh. i. Etn. SO RAH.
- İbn Fazlan. (1995). Seyahatnâme. (R. Şeşen, Ed.). İstanbul: Bedir Yayınevi.
- İnan, A. (1937). Altayda Pazırık hafriyatında çıkarılan atların vaziyetini, Türklerin defin merasimi bakımından izah. II. Türk Tarih Kongresi, 20-25 Eylül 1937, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (1991). At. TDV İslam Ansiklopedisi. C. 4. 26-28.
- Kalafat, Y., & Güven, İ. M. V. N. (2011). Altay Türk halk inançlarından Anadolu'ya dair bazı tespitler. Arış Dergisi (6), 60-75.
- Karcioğlu, U. (2019). Avrasya ve Sibirya bölgelerinde bulunan bazı kurganlar. Kafdağı, 4(1), 54-78.
- Kaşgarlı Mahmud. (1985). Divân-ı Lügati't-Türk. (B. Atalay, Çev.) (Cilt 1-4). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Koca, S. (2005). Selçuklular'da ordu ve askerî kültür. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Koppers, W. (1941). Cihan tarihinin ışığında ilk Türklük ve ilk İndo-Germenlik. Belleten (20), 439-480.
- Kubarev, V. D. (1996). Kurganı Saylyugema. Novosibirsk: Nauka.
- Kubarev, V. D., (1987). Kurganı Ulandrıka. Novosibirsk: Nauka.
- Kubarev, V. D., (1991). Kurganı Yustıda. Novosibirsk: Nauka.
- Kutlu, L. (2022). Berel'deki 36. Kurgan (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Denizli: Pamukkale Üniversitesi.
- Kutlu, M., & Kutlu, L. (2021). Ölü gömme gelenekleri bağlamında Berel Kurganları. folklor/edebiyat, 2021, Yıl (year) 27, Sayı (No) 107.
- Kutlu, M., & Kutlu, L. (2020). Berel'deki 11. Kurgan ve Pazırık kültürü. Sanat Tarihi Dergisi, 29(1), 173-207.

- Kutlu, M., & Kutlu, L. (2022). Pazırık kültüründe ölü gömme gelenekleri ve kurgan mimarisine yansımaları. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(1), 321-353.
- Mesudî. (2004). *Murûc ez-zeheb (Altın bozkırlar)* (A. Batur, Çev.). İstanbul: Selenge Yayınları.
- Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş. Cilt VI: Türklerde tuğ ve bayrak*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Özpınar, B. (2023). Türklerde geçiş dönemi ritüellerinde ak/beyaz renk sembolizmi üzerine bir çalışma. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(42), 588-607.
- Pritsak, O. (2021). Kara Türk yön sembolizmi çalışması (E. Yıldırım, Çev.). *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 519-532.
- Sapma, Ş. (2020). Arhangay Eyaleti Hun kurganları envanteri ve değerlendirilmesi: Gol Mod-2 örneği (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Sapma, Ş. (2026). *Asya hunlarında ölü gömme adeti. Atlılar kültürü*. İstanbul: Bilge Oğuz.
- Seyhan, N. (1995). Türk kültüründe at tasvirleri. E. G. Naskali (Ed.), *Türk kültüründe at ve çağdaş atıcılık* (ss. 166-173). İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1995). Mitolojik dönemde at. E. G. Naskali (Ed.), *Türk kültüründe at ve çağdaş atıcılık* (ss. 91-94). İstanbul: Türkiye Jokey Kulübü Yayınları.
- Sümbüllü, Y. Z. (2004). Eski Türklerde defin şekilleri üzerine bir inceleme. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 61-72.
- Sümer, F. (1983). *Türklerde atıcılık ve binicilik*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- Şahin, Ş. U. (2005). Türk kültüründe at arabası (At arabalarının dili). *Bilig* (32), 165-178.
- Toraman, A. (2020a). Türk tarihinin kaynakları: Altay'da Hun maddi kültürünün arkeolojik kaynaklarına genel bir bakış. *GT-TAD, Ocak, Cilt: 2, Sayı: 3*, 11-28.

- Toraman, A. (2020b). Türk kültüründe at kuyruğu bağlama ve kesme geleneği üzerine bazı tetkikler. *History Studies*, 12/3, Haziran 2020, 745-763.
- Yıldırım, E. (2020a). Türk bozkır kültürünün doğuşu Andrnovo kültürü. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yıldırım, E. (2020b). Maddi kalıntılara göre Doğu Avrupa'dan Türkistan'a atlı kültürün oluşum süreci. *Türk Dünyası Araştırmaları*, 124(245), 327-342.
- Yıldırım, E. (2022). Türk kültüründe renkler. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yıldırım, E. (2025). Eski Bulgar Türklerinin ölü gömme uygulamaları ve inanç dünyası üzerine bir inceleme. *Millî Folklor*, 19(148), 65-76.
- Yıldırım, K., & Yıldırım, E. (2014). Kaybolanların izinde Doğu İpek Yolu Seyahati XII: Çerçen. *Türk Dünyası Tarih Kültür Dergisi*. 336, Aralık 2014, 35-40.
- Yıldırım, E. & Yıldırım, K., (2026). Atlılar kültürü. İstanbul: Bilge Oğuz.

Yayın İlkeleri

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi (AY- TBD), İstanbul Aydın Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından Bahar (Nisan) ve Güz (Ekim) olmak üzere yılda iki defa ve basılı olarak yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nde, özgün olmak şartı ile Türk dili, edebiyatı, tarihî ve çağdaş Türk lehçeleri ve Türk dünyası edebiyatları ile ilgili araştırma, inceleme, tenkit ve değerlendirme yazıları kamuoyuna duyurulmak amacıyla yayımlanır. Bununla birlikte Sosyal Bilimlerin öteki alanlarından dil ve edebiyatla ilgili kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir "araştırma makale" veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir "derleme makale" olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları ile kitap eleştirileri de derginin yayın kapsamı içindedir.

Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin İngilizce veya Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Yazıların ***Aydın Türklük Bilgisi Dergisi***'nde yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

I. Makalelerin Değerlendirilmesi ve Yayın Süreci

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne gönderilen tüm makaleler, Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından değerlendirilir. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama ve gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale, değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade

edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki üç hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Belirlenen süre içinde gelen hakem raporları göz önünde bulundurularak, makalenin yayınlanıp yayınlanmamasına karar yetkisi yayın kurulundadır. Makaleler, Yayın Kurulu tarafından uygun görülen bir sayıda yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı İstanbul Aydın Üniversitesi'ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının dergiye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"-nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin mevcut dergide yayımlandığını belirtmek kaydı ile tümünü ya da bir bölümünü kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'ne yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

II. Yayın Dili

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi' nin yayın dili Türkiye Türkçesidir. Yayın ilkelerine uygun olmak şartıyla diğer Türk lehçelerinde yazılmış olan yazılara da dergide yer verilebilir.

III. Yazım Kuralları

Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uyulmadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz. Dergimize gönderilecek makalelerde aşağıdaki kurallar dikkate alınmalıdır:

1. Ana Başlık: İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve koyu harflerle yazılmalıdır.

Makalenin başlığı, sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu yazılmalı, soyadından sonra yıldız (*) işaretiyle dipnot verilmeli ve dipnotta yazar(lar)ın unvan(lar)ı ve adres(ler)i varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ORCID numaraları (ilk sayfada) belirtilmelidir.

3. Öz: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce “öz” (abstract) bulunmalıdır. Öz içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) eğik yazıyla verilmelidir. Yazılan İngilizce özü (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

4. Ana Metin: A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, Times New Roman yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da çift tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde aynı anda “tırnak işareti” ve “eğik harfler” gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir. Doğrudan alıntılar çift tırnak içinde verilmeli. Doğrudan alıntı içindeki alıntılar ise tek tırnakla belirtilmelidir.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılmalı, alt başlıklar bilimsel dergi yayıncılığındaki yöntemle göre (1./1.1./1.2 ... 2./2.1./2.2. ... gibi) numaralandırılmalıdır. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere koyu yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde ve koyu olarak yazılmalıdır. Şekil numarası nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmasında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde, koyu harflerle yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası da koyu harflerle yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, “Kompozisyon” (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnotlar: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Makalenin daha önce bir bildiri olarak sunulup sunulmadığı, bir proje ürünü olup olmadığı, bir tezden üretilip üretilmediğine dair açıklama için verilecek dipnot, numarayla değil yıldız işaretiyle (*) verilmeli. Böyle bir durumda yazarın soyadının sonuna eklenecek dipnot iki yıldız işaretiyle (* *) verilmeli.

9. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklerle göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır.

Doğrudan alıntılar çift tırnak içinde verilmelidir.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde: (Orda, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde: (Ercilasun, 2008: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde: (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve “vd.” yazılmalıdır: (Akalin vd., 1994: 11).

“Kaynaklar” kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Gazimihal (1991: 6), bu konuda “.....”nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı yazılmalıdır: (Kaplan)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki’nin de ifade ettiği gibi “.....” (Akt. Korkmaz 2004: 176).

10. Kaynaklar: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik sırayla aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

a. Kitaplar

Öztürkmen, A.(1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*. çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

b. Makaleler

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, *Folklor/Halkbilim* (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L.(2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

c. Kitap içi bölümler

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

d. Tezler

Dehmen, B. (2005). *Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

e. İnternet kaynakları

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynaklar’da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülandığı adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

f. Görüşmeler

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

IV. Yazıların Gönderilmesi

Yukarıda belirtilen ilkelere ve kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, Aydın Türklük Bilgisi Dergisi'nin dergipark sayfasındaki açıklamalara göre, aşağıdaki bağlantıyla gönderilebilir:

<https://dergipark.org.tr/tr/journal/2275/submission/step/manuscript/new>

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

Aydın Türklük Bilgisi Dergisi Yayın Koordinatörlüğü,
İstanbul Aydın Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38
Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul.
Tel: (212) 444 1 428

Publishing Principles

Aydın Türklük Bilgisi is a nationally recognized peer-reviewed journal published twice a year in Spring (April) and in Fall (October) by the Literature Department of Arts and Sciences Faculty, Istanbul Aydın University. However, submissions to the journal can be made at any time during the year.

Aydın Türklük Bilgisi publishes original, research-based and review articles on Turkish Language and Literature, Turkish History and Modern Turkish Dialects as well as Turkic Literature. Articles on cultural and social issues related to language and literature from other areas of Social Sciences are accepted, as well.

We accept only original research articles which have not been published elsewhere as well as nonresearch articles reviewing the previous studies and putting forward new and noteworthy ideas. In addition, the reviews of scientific books that are published in the related fields and book reviews are within the scope of the journal.

The original articles translated from one language into Turkish or English can also be published in the journal provided that they contribute to the field without exceeding one third of the journal. For the translated material protected under law, the author should ask for copyright permission granted by the owner for the translation to be published.

The journal accepts articles either which are unpublished or which are not in process of publication. The articles which are not published, but presented in a scientific conference can be accepted provided that the case is clearly stated in the footnote.

I. Peer-Review process and publication process

Peer review is designed to assess the validity, quality and often the originality of articles for publication. Its ultimate purpose is to maintain the integrity of science by filtering out invalid or poor quality articles. What peer review does best is improve the quality of published papers by motivating authors to submit good quality work and helping to improve that work through the peer review process.

That a manuscript meets the requirements or standards is the main criterion when articles submitted are peer reviewed. All the articles are preliminary evaluated by the editorial board concerning the quality and suitability. The journal editor sends out the article to three people in the same academic field. These experts evaluate

the article for soundness of research methods, whether the conclusions follow from the results, the quality of the literature review, and often whether the study provides new or novel information. After the peerview process is over, the article is sent to production. If the article is rejected or sent back for either major or minor revision, the handling editor should include constructive comments from the reviewers to help the author improve the article.

Following the peer-view process, the copyrights of the manuscripts which are accepted for publication are transferred to Istanbul Aydin University. In order to publish and disseminate research articles, the

University should have the publishing rights. This is determined by a publishing agreement between the author and IAU. Thus, the “authorship form” including a contract regarding the transfer of the copyrights to the journal is also required to be completed.

Authors are responsible for their scientific, ethical and legal views published in the article. The texts and photographs published in the journal may be cited. However, the published texts cannot be re-published in any other place (printed or online) without the written permission of the journal’s editorial board. The authors of the published articles reserve the right to copy the whole or a part of their work for their own purpose on the condition that they indicate the text/article is published in the journal. Authors will stick to the aforementioned principles by submitting their works to the journal.

II. Language of publication

The journal publishes articles in Turkish as well as manuscripts written in other Turkish dialects as long as they meet the publishing criteria.

III. Formatting Guidelines

It is worth nothing that manuscripts, which do not meet the criteria, are transferred or rejected by the journal. The article should be prepared according to the following guidelines:

1. Main Title

The title is an essential way to bring the article to potential readers’ attention. Therefore, it should capture the main idea of the essay, but should not contain abbreviations or words that serve no purpose. Therefore, the title should be as accurate, informative and complete as possible. It should be centred on the page and typed in

12-point Times New Roman font, but the title should not be underlined, bolded, or italicized. The main title should not exceed 10-12 words and initials should be capitalized.

2. Author's Name(s) and Address(es)

The name(s) and surname(s) of the authors should be typed in bold whereas the addresses must be typed in italic letters. If there are any, the title(s) and the workplace(s) of the authors as well as their contact information must be indicated on the first page with a footnote.

3. Abstract

Each paper should have an abstract in both English and Turkish. The abstract should outline the most important aspects of the study while providing only a limited amount of detail on its background, methodology and results. Its length should consist of at least 150 words and should not exceed 200 words. The abstract should be self-contained but should not quote any references, figures and graphic numbers used in the text or contain footnotes. It should be clear, concise, and informative giving the scope and the main results obtained.

Authors should provide keywords consisting of at least 3 and at most 5 words leaving an empty line under the

English and Turkish abstracts. The Turkish abstract should also have its title in Turkish.

4. Main Text

The author should use Times New Roman style font-type, 12-point font size leaving 1,5 space between lines and make 3 cm margins on the top, bottom and sides of an A4-sized (29.7x21 cm) MS Word page. The pages should also be numbered. The parts of the text should be written either in italics (not in bold) or shown in single quotation marks (''). The text should not contain double punctuation involving quotation marks and italics at the same time.

5. Sub-titles

If the article is long enough and it includes coherent sections, and even subsections, the author might consider including section headings in the paper. When necessary, headings should be used to separate its major sections. All the section headings should be in bold type and font should be 12- point size (regular) and sub (italics) titles, capitalizing only the initial letters of each word in the title.

Sub-titles should not be followed by a colon (:) and the text must begin after an empty line.

6. Tables and Figures

Tables should be prepared according to black and white printing with a title and number. Tables and figures should be numbered separately. Vertical lines should not be used for drawing tables; however, horizontal lines should only be used for categorizing the sub-titles within the table. The number of the table should be indicated above the table, on the left side, in regular fonts; the title of the table should be written capitalizing the initials of each word. Tables should be located in their proper places within the text.

For example, Table 1: A comparative analysis of different approaches

The numbers and the titles of the figures which need to be clear should be centred just below the figure. The number of the figure must be in italics followed by a full stop (.). Right after comes the title of the figure in regular fonts with only the initial letter capitalized.

7. Visuals

When visuals are placed into the text, they should be placed as close as possible to the paragraph referring to them. Visuals should be titled according to the criteria specified for tables and figures. Technically problematic or low-quality images may be requested from the contributor again or may be completely removed from the article by the editorial board. Author(s) are responsible for the quality of the visual materials to be used in their articles.

The images, photographs or special drawings included in the text should be scanned in 300 ppi (300 pixels per inch) with a 10 cm short edge in JPEG format. In addition to the article and the “article presentation form”, all the visual materials used in the text should be e-mailed to the address indicated in JPEG format.

The online sourced images should also comply with a rule of 10 cm/300 ppi.

The pictures and photographs should be prepared according to black -and- white printing and processing.

The titles and the numbers of the visuals should be centred and typed in italics. The type of the visual and its number should be

typed in italics followed by a full stop (.) and the name of the image typed in regular fonts with capital initials:

Example: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Figures should be clear. The text on the chart must be easily readable, i.e. font size is more than 8 points.

Each figure should be provided with a caption.

Figures refer to all other types of visuals like charts, graphs, drawings, and images as figures. Each figure should be labelled with the word Figure and an Arabic numeral in italics. The label and caption of a figure are placed below the visual as it appears in the text, along with a reference to the source of the figure if it came from an outside resource.

The pages containing figures, charts and images should not exceed 10, with only occupying one third of the text. If possible, authors may place the figures, charts and images where they are supposed to be providing that they will be prepared as ready to be published, if not the authors can write the numbers of the figures, charts and images leaving empty space in the text.

8. Footnotes

Footnotes should not be used as references to sources in the articles to set out in full in notes at the bottom of each page. They should only be used for additional explanatory information<, Word can automatically number sections. Numbers should be used in the text to indicate footnotes, for example¹. When citing quoted sources, the number should be placed at the end of the quotation and not after the authors name if that appears first in the text.

9. Citation and References

In this section, you will find explanations and examples of how to cite resources that you might use in your research, both in the text of your work (in-text citations) and at the end of your research (references list).

A citation tells the readers where the information came from. In your writing, you cite or refer to the source of information.

A reference gives the readers details about the source so that they have a good understanding of what kind of source it is and

could find the source themselves if necessary. The references are typically listed at the end of the lab report.

When you cite the source of information in the report, you give the names of the authors and the date of publication.

The sources are listed at the end of the report in alphabetical order according to the last name of the first author, as in the following book and article.

Authors must give references for all their direct or indirect quotes according to the examples given below.

In case not specified here, authors must consult APA 6th edition referencing and citation style. Direct quotes must be given in italics using quotation marks (“ ”). Footnotes must never be used for giving references. All references must be written in parentheses and as indicated below:

Works by a single author: (Carter, 2004).

Specific passages in works by a single author: (Bendix, 1997: 17).

Works by two authors: (Hacıbekiroğlu and Sürmeli, 1994: 101).

Works by more than two authors: (Akalın et. al, 1994: 11). The other contributing authors must only be indicated in the bibliography section.

If the name of the author is mentioned within the text, only the publishing date of the source are provided:

Gazimihal (1991: 6) states that “.....”.

Works with no publication dates, can be cited with the name of the author: (Hobsbawn)

Works with no author name, such as encyclopedias, can be cited with the name of the source and if available the volume and page numbers: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

The quotes that are taken from a secondary source are indicated as follows and must also be given in bibliography: As Lepecki also expresses “.....” (Korkmaz, 2004: 176).

10. Bibliography

In APA style, all the sources you cite throughout the text of your paper are listed together in the

References section. The References section has its own special formatting rules, including double-spaced text and hanging indentation

Full Bibliographic Citations APA format requires the inclusion of a list of resources used in the paper, and this list is referred to as “references.” This list includes only the names of resources cited in the paper, not resources that you found and read during your research process but did not include in the paper. The references page should start at the top of a new page in your essay; however, it will need to be included in your continuous page numbering. References pages, like all other pages, have the running head and page number at the top.

A bibliography is a list of all of the sources you have used (whether referenced or not) in the process of

researching your work. In general, a bibliography should include:

- the authors’ names
- the titles of the works
- the names and locations of the companies that published your copies of the sources
- the dates your copies were published
- the page numbers of your sources (if they are part of multi-source volumes)

The bibliography must be given at the end of the text in an alphabetical order as shown in the following examples. The references must be listed according to their publication dates in case an author has more than one publication. On the other hand, the publications that belong to the same year must be shown as (2004a), (2004b) (...).

Reference lists/ bibliographies

When using the ‘author, date’ system, the brief references included in the text must be followed up with full publication details,

usually as an alphabetical reference list or bibliography at the end of your piece of work. The examples given below are used to indicate the main principles:

The simplest format, for a book reference, is given first; it is the full reference for one of the works quoted in the examples above.

Knapper, C.K. and Cropley, A. 1991: *Lifelong Learning and Higher Education*. London: Croom Helm.

a. Books

Öztürkmen, A.(1994). *Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*. çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

b. Articles

Sarısözen, M. (1970). *Bağlama Metodu*. Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? *Dance Research* (32): 3-18.

c. Chapters in an Edited Book

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. *Klinik Psikoloji*, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

d. Thesis

Dehmen, B. (2005). *Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

e. Online Resources

Online resources must be cited for the data obtained from the Internet. The full web address of the webpage (not the home page) and the date of access must be indicated in the bibliography for the online resources:

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alanozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

f. Interviews

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme,

İstanbul: 19 Temmuz.

IV. Sending Manuscripts

Submission of a manuscript to the journal implies that all authors have read and agreed to its content and that the manuscript conforms to the journal's policies. Manuscripts written in accordance with the editorial policy must be submitted online:

<https://dergipark.org.tr/tr/journal/2275/submission/step/manuscript/new>

After manuscript submission, all authors of papers under consideration for publication will complete and send an authorship form.

Following the peer-review process, peer reviewers can suggest changes, additions or gaps if parts of the article are difficult to read or need more explanation. The articles assessed and accepted can be asked their authors for further improvement and proofreading. The authors must make revisions in one month at the latest.

For further information, please contact:

AYDIN TÜRK LÜK BİLGİSİ

Editorial Board

Istanbul Aydın University, Faculty of Arts and Sciences

Department of Turkish Language and Literature

Beşyol Mahallesi, İnönü Caddesi, Nu: 38

Sefaköy, Küçükçekmece/İstanbul

Tel: (212) 444 1 428

E-mail: aydinturklukbilgisi@aydin.edu.tr

