

DİVANDAN ZAMANA

Editör
Adnan OKTAY

Yazarlar
Sait YILTER
Muhammed Felat AKTAN
Canan AKBABA
Yusuf AKBABA
Mehmet KAHRAMAN


İKSAD
Publishing House

DİVANDAN ZAMANA

Editör

Doç. Dr. Adnan OKTAY

Bölüm Yazarları

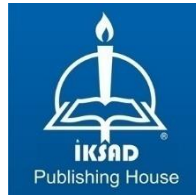
Dr. Sait YILTER

Dr. Muhammed Felat AKTAN

Canan AKBABA

Yusuf AKBABA

Dr. Mehmet KAHRAMAN



Copyright © 2021 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be
reproduced, distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other
electronic or mechanical methods, without the prior written
permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other
noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of
Economic Development and Social
Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing
ethics rules.

Iksad Publications – 2021©

ISBN: 978-625-7636-80-3

Cover Design: İbrahim KAYA

May / 2021

Ankara / Turkey

Size = 16x24 cm

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	1
KISALTMALAR	3
EDİTÖR KALEMİNDEN	5
KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE KARABÂĞ	9
GİRİŞ	11
Bâkî'de Karabâğ	13
Hâfid'de Karabâğ	15
Kâmi'de Karabâğ.....	21
Muhyî'de Karabâğ.....	25
Nevres-i Kadîm'de Karabâğ.....	26
İlhâmî'de Karabâğ.....	28
SONUÇ	30
KAYNAKÇA	32
FİRDEVSÎ-İ RÛMÎ'NİN "MÜNÂZARA-İ SEYF Ü KALEM"İYLE M. RİLKE'NİN "KALEM VE KILIÇ" ÖYKÜSÜNÜN YAZINSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MUKAYESESİ	35
GİRİŞ	37
ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI	42
Müellif Biyografileri Açısından	42
Firdevsî-i Rûmî.....	42
Rainer Maria Rilke	45
Müelliflerin Dönemi ve Edebî Çevresi Açısından	50
Edebî Türler Açısından	52
Edebî Nitelikler Açısından	54
Muhteva	54
Tema	55
Olay Örgüsü.....	56
Ana fikir	60
Kahramanlar	60
Edebî Sanatlar.....	62
Üslup	63
Şekil.....	65
Başka Disiplinlerle İlişkisi Açısından	66
Eserlerdeki Benzer ve Farklı Yönler Açısından.....	69
Benzerlikler	69
Farklılıklar	70
SONUÇ	73
KAYNAKÇA	75

JOSEPH CONRAD'IN KARANLIĞIN YÜREĞİ	
ROMANINDA AFRİKALI İMGESİ.....	79
GİRİŞ	81
Beyaz ve Öteki Renkler	82
Joseph Conrad'ın Hayatı.....	86
Karanlığın Yüreği'ne Bir Yolculuk.....	86
SONUÇ	96
KAYNAKÇA.....	97
MEHMET ÂKİF ERSOY'UN ŞİİRLERİNDE ÇOCUK VE	
ÇOCUKLUK TEMASI ÜZERİNE	99
GİRİŞ	101
Türk Şiirinde Çocuk ve Çocukluk Teması	101
Âkif'in Şiirlerinde Çocuk ve Çocukluk Teması	107
Eğitim ve Çocuk	107
Sosyal Eleştiri ve Çocuk	109
Hastalık, Acı, Ölüm ve Çocuk	112
Sevinç ve Çocuk	115
Yönetim ve Çocuk.....	117
Sosyal Yaşam ve Çocuk.....	118
SONUÇ	121
KAYNAKÇA.....	125
TOPLU KAYNAKÇA	129
ÖZEL İSİM ve KAVRAMLAR DİZİNİ	139

KISALTMALAR

- AÜ : Atatürk Üniversitesi
bk. : Bakanız
c. : Cilt
Çev. : Çeviren-ler
DİA : Diyanet İslâm Ansiklopedisi
Doç. : Doçent
Dr. : Doktor
DTCF : Dil Tarih ve Coğrafya Fakültesi
ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan-lar
İZÜ : İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi
MEB : Milli Eğitim Bakanlığı
MSÜ : Mimar Sinan Üniversitesi
Prof. : Profesör
s. : Sayfa numarası
S. : Sayı
SDÜ : Süleyman Demirel Üniversitesi
SEFAD: Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi
TDK : Türk Dil Kurumu
yy. : Yüzyıl

EDİTÖR KALEMİNDEN

Edebiyat, toplumun ve çağın izlerini taşır. Ait olduğu toplumun geçirmiş olduğu bütün toplumsal serüveni nitelikli bir edebi metin üzerinden takip etmek mümkündür. Toplumun aynası olması, bir yandan edebiyatın sanat ve estetiği dikkate almasıyla öte yandan malzemesini insandan, insanın yaşadığı zaman ve mekândan almasıyla ilişkilidir. Edebi metinde hem bireyin bilinçaltındaki en ince ve gizil detaylarla ilgili ipuçlarına hem de toplumun kozmik kodlarına ait hususlara ulaşmak mümkündür. Bu yüzden edebiyatı diğer bilim dallarıyla ilişkili okumak, diğer disiplinlerin alanlarıyla ilgili veriler elde edilmesini sağlarken öte yandan edebi metnin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Elinizdeki bu kitap toplam dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler “Klasik Türk Şiirinde Karabâğ; Firdevsî-i Rûmî'nin “Münâzara-i Seyf ü Kalem”iyle M. Rilke'nin “Kalem ve Kılıç” Öyküsünün Yazınsal Eleştiri Bağlamında Mukayesesi; Joseph Conrad'ın Karanlığın Yüreği Romanında Afrikalı İmgesi; Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Çocuk ve Çocukluk Teması Üzerine” başlıklarını taşımaktadır.

Kitabın başlıklarından olan “Klasik Türk Şiirinde Karabâğ”, Dr. Sait Yilter imzasını taşımaktadır. Bu çalışma, Dîvân şiirinin sanat ve estetiğinden hareketle siyasi ve askerî açıdan bugün de yeni siyasi ve sosyal krizlere açık halde duran bir coğrafyayı arama ve anlamaya çalışma amacı taşımaktadır. Bu çalışmada özellikle Karabâğ'la ilgili şiirler yazmış olan şairlerin metinleri ön plana çekilmiştir. Böylece Karabâğ hakkında bu metinlerin vermek istediği mesajın daha iyi anlaşılması hedeflenmiştir. Bahse konu olan şairlerden Bâkî, Hâfid, Kâmî, Muhyî, Nevres-i Kadîm ve İlhamî mahlasıyla şiirler yazan Sultan III. Selim'in eserlerinden taranarak seçilen Karabâğ'la ilgili şiirleri izah edilmiştir. Karabâğ'ın hangi özelliklerinin bu şiirlerde öne çıktığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Metinden anlaşıldığı kadarıyla Karabâğ, başta tevriye olmak üzere birçok edebi sanatla ilişkili olarak kullanılmıştır. Öte yandan

Karabâğ'ın musiki terimleriyle sık sık kullanılmış olması, bir dönem bu coğrafyanın musiki açısından önemli bir *muhit* haline geldiğini göstermektedir. Ayrıca bahsi geçen şiirlerde büyük bir âlim, fâzıl ve şair olan Dede Ömer Rüşeni, Karabâğ için muteber bir şahsiyet olarak zikredilmiştir.

Kitabımızın bir diğer başlığı “Firdevsî-i Rûmî'nin “Münâzara-i Seyf ü Kalem”iyle M. Rilke'nin “Kalem ve Kılıç” Öyküsünün Yazınsal Eleştiri Bağlamında Mukayesesi” şeklinde olup Dr. Muhammed Felat Aktan imzasını taşımaktadır. Bu çalışma, edebi metinler bağlamında “Kalem ve Kılıç”ın anlamsal ve alegorik olarak özellikle siyaset tarihi açısından zaman içinde edinmiş olduğu itibarı gün yüzüne çıkarma gayretindedir. Bunun için aynı başlıkları taşıyan iki metin üzerinden bir kazı çalışması yapılmaya çalışılmıştır. Firdevsî-i Rûmî ile Rainer Maria Rilke'nin hayat hikâyelerinden söz konusu metinler arasındaki benzer ve farklı yönler kadar birçok hususun karşılaştırıldığı görülmüştür.

Metnin sonunda geçen “*Kalem ve Kılıç Münâzarasını Batı edebiyatında ilk işleyen Rilke'dir. O bu temayı büyük bir ihtimalle Doğu kültüründen alıntulamıştır. Her ne kadar Batılı kaynaklar Doğu'ya bakışı ile ilgili Rilke'nin bu yönünü vurgulamasalar da Batı kültür tarihinde Doğu'nun izlerine sıkça rastlanacağı araştırıldıkça görülecektir.*” ifadeleri, Rilke'nin dolayısıyla da Batı'nın edebi ürünlerinde yer alan karşılaştırmalı kalem ve kılıç temasının kökeninde Doğu'nun olduğuna işaret etmektedir.

Kitabımızda yer alan bir diğer başlık “Joseph Conrad'ın Karanlığın Yüreği Romanında Afrikalı İmgesi” olup Canan ve Yusuf Akbaba imzasıyla çıkmıştır. Çalışmada “öteki”nin izleri sürdürülmeye çalışılmıştır. Bundan hareketle emperyalizm, sömürgecilik ve ırkçılık gibi temel kavramların bu izlerin sürülmesi için dikkate alınması gerekir. Roman, kolonyalizmin zamanla ırkçılığa nasıl evrildiğine işaret etmektedir. “Avrupalı” medeni, uygar, beyaz, eğitilmiş, şehirli olarak nitelenirken sömürülmesi gereken “Afrikalı” ise aşağılık, basit, siyah, cahil, eğitimsiz, görgüsüz, vahşi olarak değerlendirilmiştir.

Temelleri ırkçılık söylemleriyle şekillenen Afrikalı imgesi, Conrad'ın romanında bir aynaya dönüşmüş, yazar Batı'nın yapıp ettiklerinin daha iyi anlaşılması için bir Batılı olarak özeleştiri yapma cesaretini göstermiştir.

Kitabımızdaki son çalışma, Dr. Mehmet Kahraman tarafından hazırlanmış olup “Mehmet Âkif Ersoy’un Şiirlerinde Çocuk ve Çocukluk Teması Üzerine” başlığıyla yayınlanmıştır. Çocuk ve çocukluk temalarına çok yönlü olarak değinme denemesi gerçekleştirilen bu çalışmada çocuk ve çocukluk temaları eğitim, sosyal tenkit, sosyal hayat, hastalık, acı, ölüm, sevinç, idare-yönetim gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Bunun için Mehmet Âkif Ersoy’un *Safahât* adlı şiir kitabından örnekler seçilmiştir. Seçilen örnekler arasında yer alan “Fatih Camii, Âmîn Alayı, Seyfi Baba, Küfe, Kocakarı ile Ömer, Selma, Mezarlık, Hasta, Bayram, Dirvâs, Bebek Yâhûd Hakk-ı Karâr, Mahalle Kahvesi” gibi şiirler, bahsedilen kavramları izah etmek için seçilmiş olan örnek şiirlerdir. Bütün bunların ötesinde çocukluktan gençliğe geçiş sürecinde geleceği şekillendirecek olan bir tip olarak anılan Âsım tipi, Mehmet Âkif’in bütün umutlarını, hayâllerini kristalize eden bir tiptir. Bu hâliyle Âsım, kült bir heykel gibi *Safahât*’ın zirvesinde durmaktadır.

Doç. Dr. Adnan OKTAY

Bermaz-2021

BÖLÜM 1

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE KARABÂĞ

Dr. Sait YILTER¹

¹ Öğretim Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Ağrı, Türkiye / Agri Ibrahim Cecen University, Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature, Agri, Turkey; syltr71@gmail.com / ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3741-5712>.

GİRİŞ

Klasik Türk şiiri, kendine has üslubu ve tekniğiyle yüzyılların getirdiği edebi birikimi, sınırları önceden belirlenmiş ortak kültürel kodlamalarla dile getirmiştir. Belli bir kültür, eğitim ve terbiyeden geçmiş olan şairler aynı kavramları ve hayâlleri şiirlerinde yüzyıllarca tekrarlayarak kullanmışlardır. Kimi şairler bu durumdan şikâyet etmişse de mahallileşme üslubu bu sorunu çözmek için bir anahtar olmuş, şairlerin işini de kolaylaştırmıştır.

Her müellif yaşadığı zaman ve mekânın etkisinde eser verir. Klasik Türk edebiyatında bazı yazarların eserlerinde yer isimlerini sıklıkla kullandıkları görülür. Ülke veya ülkenin coğrafi bir bölgesi, şehir ve köy isimleri şiirde kendilerine yer bulabilir. Bazen sanatçının doğduğu, yaşamının bir bölümünü geçirdiği, görev yaptığı, eğitim aldığı yerler şiirin konusu olabilir. Eserlerde geçen yer isimlerinin anlamı üzerine söz sanatları yapılması sıradan bir durumdur. Yer isimleriyle ilgili cinaslı söz oyunları yapılması sanatçının zekâsının ürünüdür.

Bu çalışmada gündemde olan “Karabâğ” konusunun klasik şiirimizde nasıl ele alındığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Yaptığımız taramada Karabâğ sevgilinin siyah ve örgülü saçları, bir musiki makamı, güzelleriyle meşhur bir yer ismi olarak kullanıldığı anlaşılmıştır. Karabâğ, Osmanlı coğrafyasının bazen içinde bazen de yanı başında bulunan bir bölgedir. Dede Ömer Rüşenî'nin Karabâğ'daki eğitim faaliyetleri ve bu isim etrafındaki menkıbeler eserlerin konusu olmuştur.

Önemli olayların yaşandığı dönemlerde “Karabâğ” isminin daha sık kullanıldığı görülmektedir. Özellikle 18. yüzyılda Rusya'nın bölgeye yerleşme faaliyetleriyle birlikte Karabâğ isminin gündemin etkisiyle eserlerde kullanılması artmıştır. “Karabâğ” ismi Bâkî, Hâfid, Kâmî, Muhyî-i Gülşenî, Nevres-i Kadîm ve İlhamî'nin eserlerinde geçmiştir. Karabâğ isminin geçtiği şiirlerin gazel, murabba ve menkıbe olarak yazıldığı görülmektedir.

Dîvân şiiri kendine has kuralları olan sistematik bir yapıdır. Şairler her şeyden önce şiir ilmine vakıf olmak

zorundadır. Klasik şiirde ortak imgelerin kullanılması şairlerin gerçek hayattan uzak bir dünyayı anlattıklarına ve hayâl dünyalarını sınırladığına dair eleştirilerin yapılmasına neden olmuştur. Mazmun adı verilen bu imgeler, şairin manevra alanını daraltsa da üslup sahibi şairler bu durumun üstesinden gelmeyi başarmıştır.

Klasik şiirde yer isimleri ve maddi unsurların kullanılması, şairlerin gerçeklerden uzak bir hayâl âlemini anlattığı iddiasını boşa çıkarmıştır. Mekânların kimi zaman hayâlî ve efsanevi özellikleriyle birer mazmun olarak şiirde kullanıldığı bir gerçektir, ancak şehirlerin güzelliklerine, mimarî yapılarına, sayfiye yerlerine, akarsularına, gelenek ve göreneklerine sıklıkla yer verildiği de görülmektedir. Çünkü şairler doğduğu, eğitim aldığı, görev yaptığı, sürgüne gönderildiği, gezdiği yerleri çoğu zaman eserlerinin konusu yapmışlardır.

“Dîvânlar incelendiğinde şairler tarafından yer adlarının kullanımında şu iki durumu müşahede etmekteyiz: Bunlardan ilki Kâbe, Rûm, Çin, Maçın, Hitâ, Şâm Mısır, Hint, Yemen vs. gibi geleneğin şaire sunduğu, etrafında ortak hayâl dünyası oluşmuş olan yer adları; diğeri ise şairin yaşadığı, gezdiği, gördüğü yerlerdir (Turan, 2009:135).”

Dîvân edebiyatında ilk örneği Mesîhî tarafından yazılmış olan, bir şehri, şehrin güzellerini ve güzelliklerini anlatan şehrengizler müstakil bir eser türü olarak öne çıkmaktadır. Konu bakımından şehrengizlere benzeyen, bir şehri konu edinen kasîdeler, gazeller, murabbalar ve destanlar da yazılmıştır.

“Şehirleri anlatan gazelerde şehrin adı redif olarak kullanılır. Bu tür gazellere dîvânlarda rastlamak mümkündür. Dede Ömer Rûşenî'nin Tebrîz (Farsça), Karamanlı Aynı'nin Konya, Şâm, Antalya, Hayâlî ve Nefî'nin Edirne, Şeyhülislâm Yahyâ'nın Halep, Bağdat, İstanbul, Edirne, Nâbî'nin Medîne (Batislam, 2009: 484) ile Ahmed Nâmi'nin “Necf” ve Necâtî'nin

“Kaplucu (Bursa)” redifli gazelleri buna örnek verilebilir.

Bu çalışma için 300’e yakın divân taranmış, “Karabâğ” isminin geçtiği metinler ve bu metinlerdeki tarihi, kültürel ve edebî unsurlar arasında bağlantılar kurularak değerlendirmeler yapılmıştır. 15. yüzyıldan beri Bayat Türklerinin yerleştiği bir coğrafya olan Karabâğ, divân şairlerinin gazel, murabba ve menkıbelerinde kendine yer bulmuştur. Karabâğ Osmanlı’da bir şekilde gündem konusu olmuş, böylece şairler bu coğrafyaya ilgisiz kalmamıştır. Tevriyeli olarak da kullanıldığı görülen Karabâğ; tasavvuf kültürü, musikisi, güzelleri ile şiirin konusu olmuştur. Siyasi gelişmelerin etkisiyle Karabâğ, bazı dönemlerde daha sık gündeme gelmiş ve çeşitli sebeplerden ötürü şiirde yerini almıştır.

Bâkî’de Karabâğ

Klasik Türk edebiyatında Karabâğ ismi ilk defa 16. yüzyılın en büyük şairi sayılan Bâkî tarafından kullanılmıştır. *Bâkî Divânı* 374. gazelde (Küçük, 1994: 331) Karabâğ doğrudan bir yer ismi olarak geçmektedir. Karabâğ isminin gazelde yer alması, muhtemeldir ki şairin yaşadığı dönemde gündemde olmasından kaynaklanmaktadır. Çaldıran Savaşı (1514) ile başlayan Osmanlı-İran mücadelesi Bâkî’nin (1526-1600) yaşadığı dönem boyunca sürüp gitmiştir. 1533-1536, 1548-1549, 1552-1554, 1578-1590 yıllarında Osmanlı-İran arasında yapılan savaşlar, konunun gündemde kalmasına neden olmuştur. Karabâğ ve Şîrvân’ın 1501 yılında Şâh İsmail tarafından ele geçirilmesiyle birlikte Anadolu’da isyanların önü açılmıştır. Yavuz Sultan Selim tarafından Şîi tehlikesi Çaldıran Savaşı ile bir süre bertaraf edilmiş olsa da Kanûnî Sultan Süleyman döneminde kışkırtmalar üzerine Anadolu’da Celâlî isyanları sürüp gitmiştir. Kanûnî 1534-1535 yıllarında Bağdat, Van ve Tebriz’i alarak duruma hâkim olmuştur. Kanûnî’nin Şâh Tahmasb ile mücadelesi 1548-1554 yılları arasında aralıklarla sürmüş, 1555 Amasya Antlaşması ile Gürcistan’ın bir kısmı ile Karabâğ, Arpaçay ve Göl’e’nin

Osmanlı'da kalması ile 23 yıl süren bir barış dönemi başlamıştır. 1578 yılında Gürcistan, Şîrvân ve Dağistan beyleri İran'ın bölgeyi istila etmesi yanında Şîilik ve Râfizîlik propagandası yapması üzerine Osmanlı'dan yardım istemiş; 1590 Ferhat Paşa Antlaşması'na kadar savaşlar devam etmiştir (Jorga, 2005: 1239-1240).

Bâkî'nin söz konusu gazelinde Karabâğ ile birlikte Bağdat'ın kullanılması mücadelenin yapıldığı coğrafyaya da işaret etmektedir. Klasik Türk şiiri şairleri, yer isimlerini cinaslı kullandıkları gibi anlamları üzerine de çeşitli çağrışımlar yapan şiirler yazmışlardır. Bâkî'nin gazelinde ilk iki beyit konu bakımından birbirini tamamlamaktadır. İlk beyitte şair sevgilinin dudaklarını, ikinci beyitte ise yüzü ve saçlarını konu edinir. O tatlı dilli sevgili dudaklarının yanında bitkilerin adını anar, durur. O sevgili ağzının tadını bilse de bundan bir lezzet alamaz. İkinci beyitte ise şair; sevgilinin yüzünün Bağdat'ını görmeye niyet etmiştir, lâkin sevgilinin gönül kuşu Karabâğ'da kalmıştır. Burada "Ana gibi yâr, Bağdat gibi diyar olmaz." atasözüne telmih yapılmıştır.

Tarihin çok eski zamanlarından beri Bağdat dünyanın en güzel şehirlerinin başında gelmektedir. Şair, bu yönüyle sevgilinin yüzünü Bağdat'ın güzelliğiyle mukayese etmiştir. Bağdat gibi güzel bir memleketi görmeğe azmeden sevgilinin saçlarının gönül kuşu yine de Karabâğ'da kalmıştır. Bâkî bu mısra ile bir bakıma Karabâğ'ın Bağdat'tan daha güzel olduğuna işaret etmiştir. Şair sevgilinin siyah saçları ile *Karabâğ* arasında bir renk uyumuna da dikkat çekmiştir.

Fe'îlâtün, fe'îlâtün, fe'îlâtün, fe'îlün

Yâd ider lebleri yanında nebâtuñ adın

Var ise bilmez o şîrîn-dehen ağzı dadın

Zülfüñüñ kaldı gönül mürği *Kara-bâğ*'ında

Ruhuñuñ görmeğe 'azm itmiş iken Bağdâd'ın

Beni öldürmedügin merhametinden sanmañ
Hoş olur gûş idicek hastelerüñ feryâdın

Cür'a-i câmin eger sunsa yitişdürmek olur
Pîr-i deyrüñ nice terk eyleyelüm irşâdın

Kesilüp sohbet-i ashâb-ı riyâdan Bâkî
Kesmedi pîr-i harâbâtdan istimdâdın

(Bâkî, Gazel, 374)

Şair (âşık), “O zalim sevgili beni öldürmediği için sakın merhametli sanılmasın.” demektedir. Çünkü kendisine hastalık derecesinde tutkun olan âşıkların feryatlarını işitmek sevgilinin hoşuna gitmektedir. Sevgili (pîr-i mugân), kadehinin dibinde kalan içkinin tortusunu âşıklarına sunsa onların olgunlaşmasına yardım etmiş olur. Bu durumda âşıklar “Pîr-i mugânın olgunlaştıran içkisini nasıl terk edebiliriz?” demektedir. Şair, riyakâr dostlarının sohbetini bıraksa da virane olan bu dünyanın pîr-i mugânından (sevgiliden) yardım isteme alışkanlığını bırakmamıştır.

Hâfid'de Karabâğ

Şeyh-zâde İbrâhîm Hâfid Paşa (1747/48-1813) birçok devlet adamı ve sanatçı yetiştiren Diyarbakırlı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. İyi bir eğitim almış, Diyarbakır, Habeş, Cidde, Medîne gibi yerlerde görev yapmıştır (Kesik, 2014). Şairin kaynaklarda musiki ile ilgili belli bir eğitim aldığına dair bir bilgi yoktur, ancak musiki makamlarından sıklıkla bahsettiği görülmüştür. *Divân*'ındaki tercî-i bendin 4. bendinde geçen *âğâz*, *şeh-nâz*, *Hicâz*, *Hüseynî*, *uşşâk*, *nağme*, *nutk*, *sâz* gibi kavramlar ile şairin musikiye hâkim olduğu görülür:

Mefâ'îlün, mefâ'îlün, mefâ'îlün, mefâ'îlün

Nigâh-ı çeşm ile cânım olur gûyâ ki nâz eyler

Gehî âgâz eder *şeh-nâza* gâhice Hicâz eyler
Hüseynîye çıkarır âşıkı pek ser-firâz eyler
Ne hâsıl şevk ile *uşşâk-1* zârı keşf-i râz eyler
Yakar dil-dâdesin *nağme* ile sûz u güdâz eyler
Akar şekker lebinden ol zamân kim *nutka* bâz eyler
Cefâ vü cevri çokdur âşıkâ lütfunu az eyler
Ben âh-1 zâr u nâlân eylerim ol der ki *sâz* eyler
(Ünal, 2003: 55)

Gazellerinde de sıklıkla musiki terimlerine yer veren şairin şiirlerinde yaşadığı yerler, özel hayatı, askerlik gibi konulara yer vermediği; klişe ve benzetmelerde geleneğin dışına çıkmadığı görülür.

Hüseynî nağmelerden hazz edip vech-i hasen mutrib
Keder *uşşâkına* nâz u niyâz ol evc-i istiğnâ

Hevâ-yı aşkuñ ile âşık-1 dem-sâz kâr etmiş
Hicâzî perdeden şehnâz edince âhı ol güyâ

(G, 8/3-4), (Ünal, 2003: 68)

Hâfid'in 160. gazelinde neredeyse beyitlerin tamamında musiki ile ilgili kavramlara yer verdiği görülür. Bu durum şairin müziğe âşinâ olduğu ve bu konuda belli bir eğitim aldığı kanaatini kuvvetlendirir. Şairin *Divân*'ının tamamında yeri geldikçe musiki ile ilgili terimlere yer verildiği görülmüştür.

Mefâ'ilün, mefâ'ilün, mefâ'ilün, mefâ'ilün
Hüseynî küstürüp ol şûh okur *beste nigâh* ammâ
Bilir *âgâzesin* semt-i *Hicâz* ile o *şehnâzuñ*

‘Aceb mi gösterirse kendin ol şüh-1 safâ hani
‘Âşirânda bilirler ol mehûn her evce pervâzuñ

Hisâr etmiş ruh-1 pür tâb-1 yâri zülf-i pür-çini
Yine bâd-1 *sabâ* bir *bûselik* yer oldu ibrâzuñ

Nevâ-yı bülbülü gûş eyleyen bâğ-1 *Nihâvend*’de
Dahi zâhir der-i gülşen-sarâydur derdi *Şîrâz*’uñ

Bana te’sir eder mi *mutribâ* hiç *nağme-i tekrîr*
Nişâbûr u *Irâk*’da var mı söyle *nağme-perdâzuñ*

Rehâvî *nağmelerle râstı* gâyet eyledüñ tatvîl
Müfid ü muhtasar söyle bırak *itnâb* u *i’câzuñ*

Alıp *tanbûru* simin sinede çaldıkda gûş etse
Kıradı ğâlibâ zehrâ o dem destindeki *sâzuñ*

(G, 160/6-12), (Ünal, 2003: 165)

Hâfid’in doğduğu yıllarda İran tarafından yönetilen bölgede Karabâğ Hanlığı kurulmuştur (1747). Karabâğ’ın başkenti Şuşa kentidir ve 1752 yılında şehirde bir de hisar (kale) yapılmıştır. Hanlığın kurucuları Türklerin Bayat boyundan gelmektedir. Rus işgalinin başladığı 1805 yılına kadar Türk beyleri tarafından yönetilen Karabâğ’a İran ve Rusya ile yapılan görüşmeler nedeniyle Osmanlı bölgeye müdahale etmemiştir. Buna rağmen bölge sürekli Osmanlı’nın ilgi sahasında kalmıştır (Özcan, 1991: 320).

Hâfid’in musikinin doğduğu coğrafyaları da çok iyi bildiği anlaşılmaktadır. *Dîvân*’ında *Hicâz*, *Nişâbûr*, *Şîrâz*, *Irâk*, *İsfahân*, *Ruhâ* (Urfa), *Acem* gibi musiki ile anılan yer veya

bölgelerden biri de Karabâğ'dır. Karabâğ, müzik ve şiir bakımından Azerbaycan coğrafyasının en önemli merkezlerinden biridir. Yazları yaylak olarak kullanılan bu dağlık coğrafya birçok müzik adamı, bestekâr, şair ve âşık yetiştirmiştir. *Der-ilm-i Mûsikî* adlı eseriyle Azerbaycan'da yazılan ilk musiki eserinin yazarı olan Karabâğlı Hacı Seyyid ve oğlu Nevvâb Mîr Muhsin bu konuda önde gelen musikişinaslardır. Mîrzâ Rahîm Fenâ (1841-1929) ve Hacı Abbâs Âgâh (?-1892) tarafından Şuşa'da 1864 yılında Mîrzâ Ebûlkâsım Medresesinde Meclis-i Üns adını verdiği şair ve âşıkların toplandıkları musiki meclisi kurulmuştur (Güleç, 2020: 1). Hâfid bu kadar zengin bir musiki kültürü olan Karabâğ'dan *Dîvân*'ın 278. gazelinde bahsetmektedir:

Mef'ûlü, fâ'ilâtü, mefâ'ilü, fâ'ilün

Çeşmi siyâh u ruhları gül gerden ağ idi

Kaddi nihâl-i tâze erişmiş uşşag idi

Âşıklarun o demde bî-kem keyfi çağ idi

Kim bezm-i vasla pertev-i hüsnün çerâğ idi

Su istese rakîb semm iç derdi ol perî

Dil-teşnegâna sunduğu la'lün dudağ idi

Lutf-ı cefâ vü cevri niçin eyledün bana

Ey şûh-i dil-firîb garazun çün ferâğ idi

Elde bıçak ü mest-i araknâk u sine çâk

Gördüm o mâh-pâre gelir dün bu çağ idi

Başdan çıkardı neş'e-i mül sâkiyi tamâm

Zîrâ bu şeb bezimde yine dal kabağ idi

Gerçi sarılmadık o mehûn mû-miyânına
Ammâ hayâl-i rişte-i çeşmüm kuşağ idi

Mutrib hisâra çıkdı Hüseyinî okuyarak
'Acem dedik Beyâtîye biz *Kara-bâğ* idi

Teşrif eder ümmîdi ile bezme ol perî
Bekler Hâfid yolunda anuñ göz kulağ idi

(Ünal, 2003: 240-241)

İran coğrafyasının çekim sahasında bulunan ve köklü bir musiki kültürünü bağrında taşıyan Karabâğ ve özellikle Şuşa kenti bir âşıklar kentidir. Âşıklık geleneğinin yüzyıllardır çok canlı bir şekilde yaşandığı bu bölge, halk edebiyatı ve musikisi için de daima önemli bir merkez olmuştur. Karabâğlı âşıkların kahramanlıklarını musiki eşliğinde anlattıkları ve kendine has özellikleri olan koçaklama türüne Karabâğ kaytarması denir. Karabâğ hoyratı da nağme ile söylenen bir nazım şeklidir. Klasik musikide Karabâğ şikestesini adı verilen bir de makam vardır (Güleç, 2020). Beyâtî veya Beyâtîye makamının Azerbaycan ve Karabâğ Türklerinin boyu olan Bayatlara dayandığı düşünülmektedir. Söz konusu beyit, nüsha farkı gözetilerek iki şekilde verilmiştir.

Mutrib hisâra çıkdı Hüseyinî okuyarak
'Acem dedik Beyâtîye-i Kara-bâğ idi

(Gazel, 278/8) (Ünal, 2003: 241)

Bu beyitte musiki makamları hemen dikkat çekmektedir: *Hisâr*², *Hüseyinî*³, *Acem*⁴, *Beyâtî*⁵, *Karabâğ veya Beyâtîye-i Karabâğ*⁶.

Acem perdesi olarak bilinen Hüseyinî makamı; Acem, Bayâtî / Beyâtî ve Karabâğ makamlarına oldukça yakındır. Şairin dostlarıyla nükteli tereddüdü de bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü mutrib (sâzende) Hüseyinî makamı okuyarak hisâra çıkmıştır. Şair ve beraberindekiler mutribin hangi makamı okuduğu konusunda tartışmış ve anlaşılamamışlardır. İçlerinden sazendenin Acem makamı okuduğunu ileri sürenler olmuştur. Muhtemeldir ki tartışma sürüp gitmiş, nihayet mutribin okuduğu makamın Acem olduğu konusunda sözbirliği etmişlerdir. Buna rağmen yine muhtemeldir ki sonradan makamın Beyâtîye-i Karabâğ olduğunu öğrenmişlerdir.

Söz konusu beyitteki nüsha farkından Beyâtî ve Karabâğ makamlarının ayrı makamlar olduğu anlamı da

² *Hisar* Türk musikisinde bir perde ve makamın adıdır. “Hisar makamı: Dizisi, Hüseyinî perdesi üzerindeki inici zirgüleli *Hicâz* dizisinin bir kısmı ile yerinde Hüseyinî veya Acemli Hüseyinî dizilerinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. Ancak Acemli Hüseyinî dizisi daha çok kullanılmıştır (Özcan, 1998: 18/126).”

³ Hüseyinî en eski basit usul Türk musiki makamlarından biridir. Hüseyinî makamının Hüseyinî *Âşîrân*, Hüseyinî büselik, Hüseyinî Kürdi, Hüseyinî sabâ ve Hüseyinî zemzeme gibi birleşik (dügâh) makamları vardır. “Hüseyinî makamının dizisi, yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî perdesinde uşşâk dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Hüseyinî makamının seyri sırasında ve özellikle inici nağmelerde iniş cazibesıyla bazen eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanılması sonucu Hüseyinî’deki uşşâk dörtlüsünün yerini Kürdi dörtlüsü alır. Bu durumda Acemli Hüseyinî dizisi adlı yeni bir dizi teşekkül eder (Özkan, 1999: 19-21).”

⁴ Acem veya Acem *Âşîrân* ise Türk musikisinde birleşik bir makamdır. “Terkip edeni bilinmemekle birlikte dört asırdan beri kullanıldığı tahmin edilmektedir. Dizisi, Acem perdesi üzerindeki çârgâh beşlisinin Bayâtî makamı seyriyle karar vermesinden meydana gelir. Donanımında Bayâtî makamının ârızası olan segâh perdesi konur (Tanrıkorur, 1988: 321).”

⁵ Bayâtî makamının “Müci bilinememekle birlikte beş asırdan beri kullanıldığı tahmin edilmektedir. Adının Oğuzların bir kolu olan Bayat Türklerine izâfeten verildiği ileri sürülmektedir. Kelime Beyâtî şeklinde de kullanılmaktadır (Tanrıkorur, 1992: 220).”

⁶ Azerbaycan musikisinde Karabâğ ve kültür şehri Şuşa’nın önemli bir yeri vardır. “Azerbaycan’ın segâh ve çârgâh makamları Türk musikisindeki segâh ve çârgâhtan farklı dizilerdir. Ayrıca sadece Azerbaycan musikisine mahsus birçok makam vardır. Bunlardan yetim segâhı, orta segâh, orta mâhur, Mîrzâ Hüseyin segâhı, Keremî Azerbaycan şikestesi, Karabâğ şikestesi, Şîrvân şikestesi, Bayâtî-Kürd sadece birkaçıdır (Özcan, 1991: 324).”

çıkarılabilir. Bu durumda şair ve dostları Beyâtî makamına Acem demişler, ancak sonradan bu makamın Karabâğ olduğunu öğrenmişlerdir:

Mutrib *hisâra* çıkdı *Hüseynî* okuyarak

‘Acem dedik *Beyâtîye* biz *Kara-bâğ* idi

(Gazel, 278/8), (Ünal, 2003: 241)

Kâmî’de Karabâğ

Kâmî (1649-1724), Edirne Gülşenî Tekkesi şeyhlerinden İbrâhîm-i Gülşenî’nin oğludur ve çocukluğundan itibaren güçlü bir tasavvuf ve edebiyat eğitimi almıştır. Neşâtî’den edebiyat ve La’lî Efendi’den aldığı tasavvuf eğitimi ile genç yaşta müderris olmuştur. Çeşitli medreselerde müderrislikler yapmış olan şair, kadılık mesleğinde yükselmiş ve Mekke Mollalığına kadar yükselmiştir. Nâbî’nin 1712’de ölümünden sonra üstat olarak kabul edilen Kâmî “Edirneli Efendi” olarak anılmıştır. Râmiz, tezkiresinde Kâmî’yi âlim, zarif, edip, nüktedan bir kimse, devrinde herkesçe saygı gören ‘yegâne-i devrân’ olarak tanıtmıştır. Gramer, fıkıh gibi konularda eserleri olan Kâmî, mesnevileri ve *Dîvân*’ı ile devrinin önemli şahsiyetlerinden biri olmuştur. Gülşenî Tarikatına ait bir aileden geldiği için olsa gerek *Dîvân*’ında kaside tarzında *Der-Menkabet-i Hazret-i Gülşenî* adında 14 beyitlik kısa bir de menkıbe yazmıştır.

Kâmî’nin menkıbesinde İbrâhîm-i Gülşenî ve Dede Ömer Rûşenî’den bahsedilmektedir. Devrin sultanları, şeyh ve âlimlere ilgi göstermişler, izzet ve ikramlarda bulunup kendilerine tekke ve zaviyeler kurmuşlardır. Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan, Karabâğ’da bulunan Dede Ömer Rûşenî’yi görmek, duasını almak üzere İbrâhîm-i Gülşenî’yi bir mektup ve çeşitli armağanlarla Karabâğ’a göndermiştir. İbrâhîm-i Gülşenî bu sefer sonunda aradığı mürşidi bulmuştur. Dede Ömer Rûşenî bu davet üzerine Tebrîz’e gelmiş, uzun bir süre irşat faaliyetlerinde bulunmuştur.

“Dede Ömer’in şöhreti Tebrîz’de bulunduğu yıllarda daha da artmıştır. Bunun muhtemel sebepleri arasında Rûşenî’nin, Uzun Hasan ve diğer devlet erkânına olan yakınlığı ve saray çevresinden İbrâhîm-i Gülşenî’nin onun müridi olması sayılabilir. Ayrıca şeyhin Tebrîz’e gelmeden önce o bölgede (Gence, Berda’a, Şîrvân ve Karabâğ) uzun yıllar irşad faaliyetlerinde bulunması da ona haklı bir şöhret sağlamış olmalıdır (Tavukçu, 2020: 9).”

Der-Menkabet-i Hazret-i Gülşenî, İbrâhîm-i Gülşenî hakkında doğrudan bilgiler vermesi bakımından önemli bir eserdir. Menkıbede İbrâhîm-i Gülşenî’nin yaşadığı çağın kerametleri ile bilinen yaşadığı çağın “kutbu” olduğuna değinilmiş, Dede Ömer Rûşenî’nin gözünün nuru olduğu belirtilmiştir. Kâmî, menkıbede İbrâhîm-i Gülşenî’nin Allah yolunun kılavuzu, velayet ülkesinin padişahı, kâinat yaratılmadan evvel Kâf Dağı’nın Zümrüd-i Ankâ’sı, evliyaların önderi olduğunu söyler. Menkıbenin bundan sonraki iki beytinde İbrâhîm-i Gülşenî’nin doğduğu yer olan Âmid’den (Diyarbakır), ilim tahsili için gittiği Tebrîz’e gitmesi, Akkoyunlu hükümdarının isteği üzerine Karabâğ’a gönderilmesiyle Dede Ömer Rûşenî’yi Karabâğ’da bulmasından bahsedilmiştir. Beyitte ayrıca Dede Ömer Rûşenî’nin Karabâğ’da bir tekke kurduğu, burada şan ve şeref sahibi bir zat olduğu da belirtilmiştir.

Der-Menkabet-i Hazret-i Gülşenî

Fâ’îlâtün, fâ’îlâtün, fâ’îlâtün, fâ’îlün

Nûr-ı çeşm-i Rûşenî ya’nî cenâb-ı Gülşenî

Hazret-i zât-ı mükerrem kutb-ı âfâk-ı cihân

Şâh-ı iklim-i velâyet reh-nümâ-yı râh-ı Hak

Piş-vâ-yı evliyâ ‘Ankâ-yı Kâf-ı lâ-mekân

Şehr-i Âmid'den zuhûra geldi ol zû'-ı vücûd
İtdi tekmil-i 'ulûm Tebriz'i idince mekân

Lücce-i maksûdını açdı *Kara-bâğ* illeri
Anda buldı Rûşenî'yi bâ-hezârân 'izz ü şân

(Yıldırım, 2009: 132)

İbrâhîm-i Gülşenî, Dede Ömer Rûşenî Hazretlerinin çok feyizli meclisinden istifade etmiş, aşk kadehinden ilâhî aşkı içmiş, bu dünyada gerçek mutluluğa ulaşmıştır. İlim, irfan ve faziletinin şahidi, İbrâhîm-i Gülşenî'nin yazdığı *Mesnevî-i Ma'nevî* adlı kitaptır. Gülşenî, Hz. Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinden etkilenerek yazdığı *Mesnevî-i Ma'nevî*'siyle Mevlevîlik yolunun takipçisi olduğunu göstermiştir. İbrâhîm-i Gülşenî hakikat denizinin cevherlerini bir ipliğe dizmiş, böylece ilim hazinesine sahip olduğunu göstermiştir. Gülşenî, züht ve takva ile yüz on dört yaşına kadar yaşamış, 1534 yılında bu fani dünyadan ahiret yurduna göç etmiştir.

Fâ'ilâtün, fâ'ilâtün, fâ'ilâtün, fâ'ilün

Bezm-i pür-feyz-i cenâb-ı Rûşenî'den 'akıbet
Câm-ı 'aşkı nüş idüp 'âlemde oldı şâd-mân

Fazl u 'irfânı güvâhîdür kitâb-ı *Ma'nevî*

Pey-revidür virmesün mi *Mesnevî* andan nişân

Dizdi bir silke hakikat bahrinüñ gevherlerin

Mâlik-i genc-i ma'ârif olduğın itdi 'ayân

Zühd ü takvâ ile irüşdi yüz on dört yaşına
İtdi dünyâdan tokuz yüz kırkda ‘azm-i cinân

(Yıldırım, 2009: 132-133).

İbrâhîm-i Gülşenî'nin her tekkesi ferahlığı arttıran birer ilim irfan mektebidir. Bu tekkelerde yapılan her zikir ve sema halkası, gökyüzünde dönen gök cisimlerini kıskandırır. İbrâhîm-i Gülşenî, ilim halkasını geliştirmek üzere Alâüddevlâ'nın daveti üzerine Maraş ve Kudüs üzerinden Mısır'a gitmiş, İskenderiye'de bir tekke kurmuştur. Memlûk sultanı Kansu Gavri tarafından kendisine bir zaviye tahsis edilmiştir. Kahire'de irşat faaliyetlerine başlayan Gülşenî'nin şöhreti kısa sürede etrafa yayılmıştır. Yavuz Sultan Selim Mısır'ı fethedip Kahire'ye girince Şeyh Gülşenî'yi ziyaret etmiştir. Gülşenî de Müeyyediyye Câmii yakınındaki araziye dergâh yapmak üzere sultandan istemiş ve isteği yerine getirilmiştir (Azamat, 2000: 302-303).”

Gülşenî'nin İskenderiye tekkesi tam anlamıyla ruha huzur veren bir mekân olmuştur. Bu sebeple başıboş gezen, belli bir mekânı olmayan dervişlere bir hediye ve yuva hâline gelmiştir. İlim ehline, kemâl erbabına can süsü ve sığınılacak bir toplanma merkezi olmuştur.

Mekteb-i 'îrfândur her tekyesi nüzhet-fezâ

Halka-i zikr ü semâ'î reşk-i devr-i âsmân

Cümleden bu tekye-i İskenderiyye cây-ı feyz

Lâ-mekân âvâre dervîşâna tuhfe âşiyân

Âstânıdur ma'ârif ehline cây-ı makarr

Tekyegâhıdur kemâl erbâbına ârâm-ı cân

(Yıldırım, 2009: 133).

Muhyî'de Karabâğ

Muhyî'nin *Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî'si* mensur-manzum karışık bir eserdir. Eserin manzum kısımları Türkçe ve Farsçadır. İbrâhîm-i Gülşenî menkıbesi *takallüb* adı verilen on bölümden oluşmaktadır. Muhyî, Kâmi'nin manzum menkıbesinde anlattığı kimi durumları ayrıntılı olarak bu eserinde işlemiştir. Eserde İbrâhîm-i Gülşenî'nin soyu ve çocukluğu, Tebrîz'e gidişi ve devrin ulemasından eğitim alması, Herat ve Bağdat'ta Mollâ Câmî ile görüşmesi, Akkoyunlu hükümdarı Uzun Hasan'ın isteği üzerine Dede Ömer Rûşenî'yle görüşmesi ve ona intisap etmesi, Karabâğ'a gitmesi ve irşada başlaması, Sultan Halil ve Sultan Yakup dönemindeki faaliyetleri, Diyarbakır'a dönmesi, Mısır'da tekke kurması, Mısır'ın Yavuz Sultan Selim tarafından fethedilmesi ve hilâfetin Osmanlı'ya geçmesi, İstanbul'a gelmesi ve Kanûnî Sultan Süleyman ile görüşmesi, Mısır'a dönmesi ve vefat etmesi gibi konular işlenmiştir (Koç, 2014: 13-26).

İbrâhîm-i Gülşenî, Tebrîz'de eğitimini tamamladıktan sonra Uzun Hasan'ın kardeşi Üveys'e tarhanlık (ordu komutanlığı) yapmaya başlamıştır.

“Uzun Hasan, kardeşi Üveys'in (ö. 1475) Ömer Rûşenî'ye (ö. 1487) intisabı ve Rûşenîlik elbisesi giymesi üzerine merak ettiği şeyhi Karabâğ'dan Tebrîz'e davet için tarhanı Gülşenî'yi görevlendirir. İbrâhîm-i Gülşenî ile Ömer Rûşenî arasındaki bu ilk temas, intisapla sona erer. Rûşenî, kışı Karabâğ'da geçirdikten sonra Tebrîz'e gelir (Koç, 2014: 16).”

Dede Ömer Rûşenî'den seyr-i sülûk mertebelerini tamamlayan İbrâhîm-i Gülşenî, çevresinden çok büyük bir ilgi görmüştür, ancak bu ilgiden sıkılarak Melâmîlik anlayışına dönmüştür.

Nevres-i Kadîm'de Karabâğ

Nevres-i Kadîm (?-1762) Kerkük'te doğmuştur. Kaynaklarda eğitim hayatı hakkında hiçbir kayıt bulunmamakla birlikte eserlerinden Farsça ve Arapçayı çok iyi bildiği anlaşılmaktadır. Şairin Türkçe ve Farsça dîvânları ile tarih konusunda yazdığı eserleri vardır. Kâtiplik, müderrislik, naiplik, valilik, seraskerlik ve kadılık gibi görevlerde bulunmuş olan

“Nevres-i Kadîm, keskin söyleyişi, dilini tutamayışı, küfürbaz oluşu dolayısıyla çevresindeki insanları sık sık gücendirmiş, bu yüzden ömrünün büyük bir kısmı sürgünde geçmiştir. Bununla beraber mevcut Dîvân'ında Safevî Hükümdarı Nâdir Şâh hakkında söylediği rübâi ile iki küfürlü kıt'adan başka hiciv özelliği taşıyan manzumesi bulunmamaktadır (Akkaya, 2007: 56).”

Nevres-i Kadîm; Anadolu, Halep, Erzurum gibi yerlerde valilik yaptıktan sonra Revân'da seraskerlik görevinde bulunmuştur. İran şahı Tahmasb ile yapılan savaşı anlatan bir de tarihçe yazan Nevres'in Karabâğ coğrafyasına âşinâ olduğu görülmektedir. Nevres, *Dîvân*'ındaki 131. gazelinde Karabâğ'ın fethine işaret etmiştir:

Bağladuñ feth-i 'ukûd-ı zülfi cânâ boynuma

Güyyiâ me'mûr-ı feth-i *Kara-bâğ* itdûñ beni

(G, 131/3)

İsfahân'ın Afgan Üveysî Hanlığı tarafından işgal edilmesi İran'ı zor durumda bırakmıştır. Ruslar İran'ı işgale etmek üzere harekete geçmiş, Osmanlı 1723-1725 yılları arasında Safevî ve Ruslarla savaşmak durumunda kalmıştır. Bu savaşların sonunda İran'ın nüfuz ettiği Güney Kafkasya ile İran'ın batısı ve kuzeybatısında yer alan Gence, Karabâğ, Tiflis, Revân, Lori, Tebrîz, Hemedân

ve Kirmânşâh gibi şehirler Osmanlı hâkimiyetine geçmiştir. 1746 yılında yapılan İstanbul Anlaşması'na kadar süren savaşlarda bölge sıklıkla el değiştirmiştir (Jorga, 2005: 1836-1838).

Nevres-i Kadîm kafiye gereği ve yaşadığı dönemde bölge ile ilgili mücadeleye de işaret etmek suretiyle *Dîvân*'ındaki 131. gazelin 3. beytinde Karabâğ'dan bahsetmiştir:

Fâ'îlâtün, fâ'îlâtün, fâ'îlâtün, fâ'îlün

Cismimi yakdîñ ser-â-ser dâğ dâğ itdiñ beni

Telli haftân giydirüp bir ay çerâğ itdiñ beni

Bûy-1 hûn-1 mürde bahş eyler gül-i ra'nâ baña

Tâ bu rûtbe ey felek sen bî-dimâğ itdiñ beni

Bağladıñ feth-i 'ukûd-1 zülfi cânâ boynuma

Güyyâ me'mûr-1 feth-i Kara-bâğ itdiñ beni

Oldı güm nâleñle âvâz-1 segân-1 kûy-1 yâr

Ey ceres feryâd eliñden güm-sürâğ itdiñ beni

Tolı sunduñ ğayra ammâ Nevres-i bî-kes gibi

Sâkiyâ hamyâze-rîz-i nîm-ayâğ itdiñ beni

(Akkaya, 1994: 513)

Gazel, klasik şiirin mazmunları kullanılarak âşıkâne tarzda yazılmıştır. Beş beyitlik gazelin tamamında fetih, mücadele, savaşların sürdüğü kanlı sahnelerde yaralıların feryat ve inlemeleri yükselir. Sevgili cevri ü cefasıyla şairin bedenini baştanbaşa yaralar içinde bırakmıştır. Şair bu görüntüsüyle telli kaftan giydirilmiş ay gibi parlayan bir kandile benzetilmiştir. Gül (kan rengi) yüzlü güzel sevgili şaire ölülerin kan kokusunu

bahşeder. Bu kan kokusu o derece şairi etkilemiştir ki aklını başından almıştır. Sevgili bağlanmış, örülü saçlarını çözüp şairin boynuna dolamış, böylece şairi Karabâğ'ın (sevgilinin siyah saçlarının) fethine (açılmasına) memur (görevli) eylemiştir. Nevres-i Kadîm, burada *kara bâğ* kavramını tevriyeli olarak kullanmıştır.

Sevgilinin inlemesiyle mahalle köpeklerinin sesleri kesilmiştir. Köpeklerin boynundaki çan sesleri kesilince âşık, sevgilisinin izini kaybettiği için feryat etmeye başlamıştır. Saki, başkalarına içki dolu kadehler sunarken kimsesiz gördüğü Nevres'e esnemesine neden olan yarıya kadar dolu kadehler sunmuştur.

İlhâmî'de Karabâğ

III. Selîm (1761-1808), devlet adamlığının yanında İlhâmî mahlasıyla şiirler yazarak dîvân sahibi olan son Osmanlı padişahıdır. Kırımı Ahmed Kâmil Efendi'den musiki dersleri alan *Sûz-ı Dilârâ* makamının da mucidi olan III. Selîm, Şeyh Gâlib ile dostluğu ve Mevlevî olması ile bilinir. Sanatı ve sanatçıyı seven etrafında ciddi bir kültür muhiti oluşturan III. Selîm; dedesi III. Ahmed ve babası III. Mustafa'nın takipçisi olarak yenilikçi, ıslahatçı kimliğiyle dünyadaki siyasi gelişmeleri yakından takip eden önemli bir figür hâline gelmiştir. Çok iyi bir eğitim alan bu güzide devlet adamı tahtta kaldığı dönemde (1789-1807) Avusturya, Rusya, Fransa ve İngiltere ile savaşmıştır (Özcan, 2009: 420-425).

III. Selîm'in yaşadığı dönemde İran ile herhangi bir savaş olmamıştır. Bunda 15. yüzyılda Bozok'tan Gence ve Tebrîz'e göç eden bir Türk boyu olan Kaçarların İran'da hâkimiyeti ele geçirip Osmanlı ile karşı karşıya gelmek istememesi de etkili olmuştur. Kaçar Hanedanı'nın başında bulunan Ağa Muhammed Hân, İran'ın kuzeybatısında bulunan Türkmenler ile coğrafyanın tamamını egemenliği altına almıştır. Bu dönemde Azerbaycan ve Karabâğ hanları iç ve dış ilişkilerinde bağımsız hareket etmektedir. Kaçar Beyi Ağa Muhammed Hân Azerbaycan ve Kafkasya'ya göz dikince Revân ve Karabağ Hanları Osmanlı Devleti'ne başvurarak sınır

valileri ve beylerbeylerinin kendilerine asker yardımında bulunmalarını istemişlerdir. Bölge halkından da Osmanlı'ya sığınacakların himaye edilmesini talep etmişlerdir. Osmanlı, İran ile savaşıma niyetinde olmadığı için mültecileri kabul edeceğini, geri dönmek isteyenlere ise engel olmayacağını bildirmiştir. Ağa Muhammed Hân, Azerbaycan ve Karabâğ taraflarına gelmeden Gürcistan üzerine giderek Tiflis'i işgal etmiştir (Sertoğlu, 2011: 2770). Bölge kısa bir süre sonra Ruslardan tamamen temizlenmiş ve Kaçar Hanlığına geçmiştir (1796).

III. Selîm'in Karabâğ'dan bahsettiği bir murabbai vardır. Sultan şair, murabbainın ikinci bendinde İstanbul tasviri eşliğinde Üsküdâr ve çevresini gezerken Karabâğ dilberine vurulduğunu söylemektedir. III. Selîm'in annesinin aslen Gürcü veya Çerkez olması, Karabâğ dilberlerinin güzelliyle anılması ve devrindeki Karabâğ ile ilgili siyasi gelişmeler şairin Karabâğ'dan bahsetmesinde etkili olduğunu akla getirmektedir. Murabbain bu bendinde giyim kuşam, toplum yaşantısı, İstanbul'un kozmopolit yapısı hakkında göndermeler yer almaktadır. Üsküdâr'da gezintiye çıkan padişah güzel bir mizansen ile canlı bir tasvire imza atmıştır. İlk mısırada mercanlarla süslenmiş yelek ve yeni moda ürünü basmadan yapılmış elbiseler bu Karabâğ dilberine başka bir hava vermekte, sultan şairde hayranlık uyandırmaktadır. Haddizatında sadece şair değil o gün gezmekte olan bütün insanlar bu ay yüzlü dilberi gördükten sonra gözlerini ondan alamamış, başka bir yere bakamaz olmuşlardır. İlhamî, Üsküdâr'ın bütün etrafı gezilse bile ilk görüşte vurulduğu bu Karabâğ dilberiyle kıyaslanacak başka bir güzele rast gelmesinin mümkün olamayacağını söylemektedir.

Müstef'ilün, müstef'ilün, müstef'ilün, müstef'ilün

Nedir bu mercanlı yelek bu nev-zuhûr basma libâs

Bakdı o meh-rûdan yana seyri unuttu cümle nâs

Gez Üsküdâr etrafını hiç var mıdır ana kıyâs

Görünce vuruldum hemân bir Kara-bâğ cânânına

SONUÇ

Dîvân şairleri yaşadıkları yerin ve zamanın bir parçasıdır. Şairler klasik şiirin kendine özgü yer isimlerini kullandıkları gibi yaşadıkları, eğitim aldıkları, görev yaptıkları ve hafızalarında iz bırakan yerlerin isimlerine de eserlerinde yer vermişlerdir. Dîvân edebiyatında bir şehri, şehrin güzellerini ve güzelliklerini anlatan şehrengizler müstakil bir eser türü olarak öne çıkmaktadır. Konu bakımından şehrengizlere benzeyen, bir şehri konu edinen kasideler, gazeller, murabbalar ve destanlar da yazılmıştır.

Bayat Türklerinin 15. yüzyıldan beri yerleştiği bir coğrafya olan Karabâğ, dîvân şairlerinin gazel, murabba ve menkıbelerinde kendine yer bulmuştur. Karabâğ Osmanlı'da bir şekilde gündem konusu olmuş, şairler de konuya ilgisiz kalmamıştır. Beyit aralarında tevriyeli olarak kullanıldığı da görülen Karabâğ; tasavvuf kültürü, musikisi, güzelleri ile şiirlere konu olmuştur.

Bu çalışmada 300'e yakın dîvân taraması yapılmış ve Klasik Türk edebiyatında Karabâğ isminin ilk defa 16. yüzyılın en büyük şairi sayılan Bâkî tarafından kullanıldığı tespit edilmiştir. Bâkî'nin bir gazelinde Karabâğ doğrudan bir yer ismi olarak geçmektedir. Özellikle 18. yüzyılda şairlerin Osmanlı, İran ve Rusya arasında ihtilafli bir bölge konumuna gelen Karabâğ ile ilgili gazel, terkîb-i bent, murabba gibi nazım şekilleriyle şiirler yazdıkları görülmektedir. Bu şiirlerde Karabâğ'ın musiki ve tasavvuf kültürüne, güzelliklerine ve güzellerine değinilmiştir. Karabâğ ismi şairler tarafından tevriyeli kullanılarak sevgilinin örülmüş kara saçlarına benzetilmiştir.

Karabâğ'ı şiirlerine konu edinen ilk şair Bâkî'dir. Şair gazelinde Karabâğ'ı sevgilinin siyah saçları anlamında kullanmış, ikinci mısradaki geçen "Bağdâd" sözüyle yer ismine de işaret etmiştir. Musiki terimlerine oldukça âşinâ olan ve *Dîvân*'ında sıklıkla musiki terimlerini kullanan Hâfid, gazelinde Karabâğ'ı musikide bir makam ismi olarak kullanmıştır. Beyitte Hisâr, Hüseyinî, Acem ve Beyâtîye-i Karabâğ gibi musiki makamlarının

kullanılması dikkat çekmektedir. Muhyî menâkıbnâmesinde Dede Ömer Rûşenî'nin Karabâğ illerini ilmiyle irşat etmesine ve namının bölgede yayılmasına değinmiştir. Nevres-i Kadîm ise gazelinde sevgilisinin siyah saçlarını "Karabâğ" olarak tasvir etmiştir. Şair sevgilisinin örülmüş siyah saç bağlarını açmaya memur tayin edildiğini, böylece Karabâğ'ı fethettiğini dile getirmiştir. İlhâmî ise murabbaında Karabâğ dilberlerinin güzelliğinden bahsetmiştir.

KAYNAKÇA

- Akkaya, Hüseyin. (1994). *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Dîvânı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkaya, Hüseyin. (2007). “Abdürrezzâk Nevres”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 33, s. 56.
- Azamat, Nihat. (2000). “İbrâhîm Gülşenî”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. c. 21, s. 302.
- Batıslam, Hanife Dilek. (2009). Şehir Şiirleri ve Şeyhülislâm Yahyâ'nın Edirne Gazelleri. Erzurum: *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı)*, S. 39, s. 483-498.
- Erbay, Nazire. (2020). Klasik Şiirde Kutb Meselesi. *Anemon: Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 8, S. 2, s. 419-427.
- Güleç, İsmail. (2020). Karabâğ: Mûsikî ve mûsikîşinâs memleketi. *Fikriyat*. Kasım, Erişim tarihi: 07.01.2021. <https://www.fikriyat.com>.
- Heyet, Mustafa Cezar; Sertoğlu, Mithat. (2011). *Mufassal Osmanlı Tarihi (Resimli-Haritalı)*, 5. Ankara: TDK Yayınları.
- Jorga, Nicolae. (2005). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi, (5 cilt)*, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Kesik, Beyhan. (2014). Şeyh-zâde İbrâhîm Hâfid Paşa. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Erişim tarihi: 07.01.2021. <http://teis.yesevi.edu.tr>.
- Koç, Mustafa. (2014). *Muhyî-i Gülşenî: Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Küçük, Sabahattin. (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Özcan, Nuri. (1991). “Azerbaycan”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 4, s. 324.

- Özcan, Nuri. (2009). “Selim III”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 36, s. 420-425.
- Özkan, İsmail Hakkı. (1999). “Hüseyinî”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 19, s. 21.
- Öztürk, Hacer Ünal. (2003). *XVIII. yy. Dîvân Şairi Hâfid: Hayatı, Eseri, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Tenkitli Metni*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1992). “Bayâtî”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 5, s. 220.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1999). “Acem”. *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 1, s. 321.
- Tavukçu, Orhan Kemal. (2020). *Dede Ömer Rüşenî Dîvânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim tarihi: 19.01.2021 / <https://ekitap.ktb.gov.tr>.
- Turan, Selami. (2009). Necâtî Beg'in Dîvânında Yer İsimleri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 20, s. 135-154.
- Yıldırım, Ali. (2009). *Kâmî Dîvânı (Edirneli Efendi Çelebi) Hayatı Sanatı Eserleri ve Dîvân'ının Tenkitli Metni*. Ankara: MEB Yayınları.

BÖLÜM 2

FİRDEVSİ-İ RÛMÎ'NİN “MÜNÂZARA-İ SEYF Ü KALEM”İYLE M. RİLKE'NİN “KALEM VE KILIÇ” ÖYKÜSÜNÜN YAZINSAL ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA MUKAYESESİ

Dr. Muhammed Felat AKTAN⁷

⁷ Arş. Gör., Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Diyarbakır, Türkiye muardaf@hotmail.com ORCID ID: 0000-0002-6052-969X

GİRİŞ

Edebî (yazınsal) metin, sözcüklerin bir araya gelerek anlamsal bütünlük içerisinde yazılı olarak ifade edilme şeklidir. Çok yönlü ve gerektiğinde amaca hizmet odaklı bu metinlerde farklı ve derin anlamlar ile okuyucuyu tasavvura sevk etme ön plandadır. Yazınsal metinler tek başlarına değerlendirileceği gibi mukayeseli olarak da incelenebilir. Karşılaştırmalı ele alınan metinler analitik düşünce yetisini geliştirebileceği gibi okuyucunun, metni karşılaştırarak daha iyi kavramasına olanak sağlar. Birey kendi edebî kültürünün yanında öteki ve özge konumundaki yazını tanıyarak farklılıkları ve benzerlikleri ortaya çıkarabilir. Karşılaştırmalı yazın, “İşlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek; ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, bu farklılığın nedenleri üzerine...” (Aytaç, 1997: 7) yordama yapabilmektir. Karşılaştırmalı edebiyatın metinlerarası edebiyattan farkı, ortak metne atfin zorunlu olmaması ve ortak kaynaktan beslenmemesidir. Aynı zamanda yazarın önceki muharrirle hiçbir bağının olmaması, eserlerinde onunla ilgili çalışmalara yer vermemesidir. Ayrıca karşılaştırmalı edebiyat daha genel çerçevede düşünülürken metinlerarası edebiyat daha özel bir alanı ihtiva etmektedir.

“Mukayeseli edebiyat, ulusal edebiyat ile uluslararası edebiyatta yer alan eserleri karşılaştırmalı olarak inceleyen, araştıran, edebiyatın görev ve işlevini göz önünde bulundurarak düşünce ve biçim yönünden benzer ve farklı yönlerini tespit eden ve bunların üzerinde duran bilimdir (Baytekin, 2014: 5).” tanımından yola çıkarak karşılaştırmalı edebiyatta farklı ulusların yazınsal türde birbirinden ne şekilde istifade ettiklerinin metinlerin benzerlik ve farklılıklarının tesisinin ön planda olduğu söylenebilir.

Karşılaştırmalı edebiyatta farklı kültürlerin mukayesesi olabileceği gibi aynı kültürün farklı türdeki yazınları ya da aynı kültür ve türün farklı zamanlarda kaleme alınıp karşılaştırılması da mümkündür. Ayrıca bir edebî eserin disiplinlerarası karşılaştırılması, aynı dilin farklı

lehçelerinin karşılaştırılması, aynı dili konuşan iki farklı yörenin ağızlarının mukayesesi, aynı edebiyatın farklı zamanlarda yazılan aynı türünün karşılaştırılması, iki farklı edebî muhitin mukayesesi, iki farklı muharririn yazdıkları yazınların karşılaştırılması, bir muharririn yazdığı iki farklı eserinin karşılaştırılmasından da söz edilebilir.

Yavuz Bayram, karşılaştırmalı edebiyatın tarihsel gelişimini müdil bir sürece benzetir. Bu edebiyatı konu, düşünce ve biçim açısından alt kategorilere tasnif ederek değerlendirir:

“Tarihî gelişimi açısından karşılaştırmalı edebiyatın oldukça karmaşık bir sürece sahip olduğu görülür. Bu karmaşanın temelinde, ilk örneklerin tam anlamıyla ve bilinçli biçimde ‘karşılaştırmalı edebiyat’ disiplini kuralları çerçevesinde hazırlanmamış olmaları yatmaktadır. Bir karşılaştırmalı edebiyat çalışmasını, üç ana başlık altında toplanabilecek, asgarî dokuz başlıkta düzenlemek mümkündür:

a. Konu Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar

b. Düşünce Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar

c. Biçim Açısından Karşılaştırma: 1. Ortaklıklar 2. Benzerlikler 3. Farklılıklar (Bayram, 2004: 71-73).”

Mukayeseli yazın, edebiyatın bir bütün olduğu görüşüne dayanır ve temelinde Goethe'nin "Weltliteratür" terimini kullandığı dünya literatürü düşüncesi yatar. Bu da her şeyden önce farklı dil ve kültürlerin ortak yazında buluşmasıyla etkin duruma gelir. Bu fikir 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmasına rağmen dönemin koşullarından dolayı tam olarak amacına hizmet edememiştir.

“Karşılaştırmalı edebiyat biliminde temel bakış açısının genel bir dünya edebiyatına ulaşmak, insanlığın mutluluğuna ve dünya toplumlarının barış ve huzur içerisinde yaşamalarına

çalışmak olduğu düşünülebilir; ancak disiplinin tarihsel süreçteki seyrine dikkat edildiği zaman teori ile pratiğin birbiriyle örtüşmediği birçok örneğin olduğu görülmektedir. Özellikle terimin kendisinden önemli oranda söz ettirmeye başladığı 19. yüzyıldaki uygulamalara bakıldığında söz konusu durumun daha net yansımalarına şahit olunabilir (Cihangir, 2020: 332).”

Modern dönemde karşılaştırmalı edebiyatın ana vatani olarak kabul gören Avrupa’da ulusçu akımların ortaya çıkması, birçok Avrupalı devletin farklı kıtalarda sömürge arayışına girmesi, ulusalcı, hegomonik ve Batı merkezli bir siyaset yaklaşımının tüm dünya devletleri üzerinde etkili olmasına yol açmıştır. Bu durumun, her alanda olduğu gibi, karşılaştırmalı edebiyat sahasında da yansıma bulacağı muhakkaktır. Bir diğer ifadeyle karşılaştırmalı edebiyat bağlamında 19. yüzyılın, Batılı toplulukların kendi edebî/kültürel eserlerini diğer dünya milletlerinin çalışmalarıyla karşılaştırarak üstünlüklerini ispatlamaya çalıştıkları bir dönem olarak açıklanabilir. Özellikle Fransız karşılaştırmalı edebiyat kuramında bu daha yoğun bir şekilde gözlemlenebilir. Böylece edebiyat sadece kendisini tanımak değil aynı zamanda kendi kültürel kimliğini de ispatlamayı amaçlayan bir araç işlevi görür (Ulağlı, 2006: 142).

Karşılaştırmalı edebiyat, 20. yüzyılda daha farklı bir boyuta geçmiştir. Küresel çapta meydana gelen çeşitli hadiseler, karşılaştırmalı edebiyat biliminin değişim ve dönüşüm seyrine etki eden önemli faktörler olarak değerlendirilebilir. Söz konusu etmenler disiplinin farklı bir aşamaya evrilmesine kaynaklık eder. Bu bağlamda karşılaştırmalı edebiyatın 20. yüzyıldaki değişimsel ve dönüşümsel seyrinin arka planında yaşanan sosyal, siyasal olayların etkisi göz ardı edilemez. Ardı ardına yaşanan iki dünya savaşı, emperyal devletlerin dünya genelinde meydana getirdiği korku, sömürünün yol açtığı acımasızlık ve bunlar gibi adaletten, eşitlikten, insanca yaşamdan uzak daha pek çok faktör, dünya genelinde huzursuzluğa, kin ve nefrete, isyan ve kaosa yol açmıştır

(Cihangir, 2020: 333). Görüldüğü gibi karşılaştırmalı edebiyatta düşüncelerin ifade edilmesi ile sahada uygulanması arasında ciddi bir fark oluşmuş, sömürgeci ulusların vermiş olduğu tahribat, bu yeni yazınsal yöntemin tam olarak uygulanmasında çeşitli problemlere yol açmıştır.

Mukayeseli edebiyatı, “komparatistik karşılaştırma metodu” yöntemiyle analiz eden Ahmet Cuma; karşılaştırmalı edebiyatın ayrı bir disiplini içerdiği, genel edebiyatla birbirine bağımlı ama kısmen özerk bir konuma sahip olduğunu, bir eseri ulusal sınırların ötesine taşıdığını ve daha akılcı bir bağlam içinde değerlendirilebileceğini ileri sürer:

“Edebiyatın yapısı, temel ve genel ilkeleri, toplum ve diğer sanatlarla olan ilişkisi ve sistematik-kuramsal konular sadece ulusal üstü bir çalışma disipliniyle çözülebilir. Ulusal edebiyatların gerçek nitelikleri ve kapsamı ancak karşılaştırma neticesinde ortaya çıkar. Fakat bu durum Komparatistik’in ve milli edebiyatların bağımsızlıklarına engel bir durum olarak algılanmamalıdır. Çünkü Komparatistik, ulusal edebiyatların bittiği yerde başlar ve onların verilerini farklı bir anlamda araştırma alanı haline getirerek ulusal edebiyatları bir üst aşamadaki konuma yerleştirebilir ve aynı zamanda bağımsız bir disiplin olarak kendi faaliyetlerini sürdürebilir (Cuma, 2018: 23).”

Mukayeseli edebiyatta son yıllarda geliştirilen bir başka kuram da “varyasyon” kuramıdır. Bu kuram, etki ve anoloji merkezli iki Batılı kuramın (Fransız-Amerikan) eksik yönlerinin vurgulanarak yeni bir teknikle incelemenin elzem olduğu fikri temeline dayanır. Bu kuramın nazariyatçısı, mukayeseli edebiyatta farklılıkların vurgulanmasının gerekliliğini ileri sürer:

“Kuramın teorisyonu Cao, karşılaştırmalı edebiyatın başat ekolleri olan Fransız ve Amerikan ekollerinde odak noktasının “benzerlik” arayışı olduğuna değinerek bu

ekollerle birlikte karşılaştırmalı edebiyat bilimi araştırmalarının farklılıkları ikinci plana attığından bahsetmektedir. Cao'ya göre Fransız ve Amerikan ekolleri Batı-merkezli araştırmalar yapmaktadır. Bu kuram genel geçer tanımların temellendirilmesi ve bir çerçeveye oturtulması, pratikte uygulaması olan bir yaklaşımın kuramsallaştırılması, medeniyetler ve daha küçük ölçekte ulus edebiyatları arasında gözlemlenmesi muhtemel edebî varyasyonların nedenleri üzerinde durulmasıyla önemlidir. Varyasyon kuramı, farklılığın özünde yatan nedenlere eğilmesiyle diğer ekollerden ayrılmaktadır (Lidar, 2020: 311)."

Emel Kefeli "Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler" adlı makalesinde mukayeseli yazını; terimsel tanım, teknik, karakter tahlili, disiplinlerarası yaklaşım metoduyla inceler ve ulusal edebiyat getirisine gönderme yapar:

"Karşılaştırmalı edebiyat, kültürler arası etkileşimin edebî eserlere yansıyan yönlerini araştırarak edebiyat tarihi, sosyal tarih ve kültürel değişim tarihine ışık tutmayı hedefleyen bir alandır. Tercüme, imge ve tipoloji çalışmaları, yazarların okuma kültürleri, farklı kültür ve edebiyatlarla ilişkileri, millî kültürler ile yabancı kaynaklar arasındaki alış-veriş gibi karşılaştırmalı edebiyat araştırmaları son derece hassas yapılan incelemelerdir. Farklı kültürler arasındaki etkileşimi inceleyen bu alan edebiyat tarihi ve sosyal tarih incelemelerine katkıda bulunurken edebî eserin yaratılış sürecine de ışık tutmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat millî edebiyat merkez alındığında farklı kültür ve edebiyatların bu millî edebiyata katkısı ve etkisi açısından ele alınabileceği gibi millî edebiyat malzemesine farklı bakış açıları getirecek bir 'yöntem' olarak da değerlendirilebilmektedir (Kefeli, 2006: 332)."

Hülasa, ülkelerin edebiyatlarını birleştiren bir üst-sentez olarak nitelenen karşılaştırmalı edebiyat, “ulusal edebiyat” ile “cihanşümül edebiyat” mefhumlarının gerçekte diyalektik bir biçimde birbirlerinden nasıl yararlanması gerektiğini mukayese eder. Yavuz Bayram’ın tespitlerine göre mukayeseli edebiyatın belli başlı ölçütleri şunlardır:

“Edebî tür ve bu türün özellikleri açısından karşılaştırma; edebî çevre, kültürel-sosyal yaşantı, dönem, saha ve akım açısından karşılaştırma; müellif (şair/yazar) açısından karşılaştırma; dil ve anlatım, şekil, zaman, mekân, anlatıcı açısından karşılaştırma; konu, tema, edebî sanatlar, mesaj, motif, tip, ana fikir açısından karşılaştırma; başka disiplinlerle ilişki açısından karşılaştırma (Bayram, 2004: 71).”

Yukarıdaki kıstaslardan yola çıkılarak Firdevsî-i Rûmî’nin *Münâzara-i Seyf ü Kalem* adlı eseri ile Rainer Maria Rilke’nin *Kalem ile Kılıç* adlı öyküsü karşılaştırmalı edebiyat bağlamında incelenecektir.

ESERLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Müellif Biyografileri Açısından

Firdevsî-i Rûmî

Münâzara-i Seyf ü Kalem adlı çalışmanın müellifi Firdevsî-i Rûmî’dir. 857/1453 senesinde Bursa’da doğmuş ve eğitimine burada devam etmiştir⁸. Firdevsî’nin aile hikâyesi onun önemli eserlerinden olan *Süleymân-nâme*’de yazılıdır.

“Kaynaklarda asıl adının İlyas b. Hızır, Şerâfeddîn Mûsâ, Orhan b. Genek olduğu

⁸ Araştırmacıların büyük çoğunluğu doğum yerinin Bursa olduğu konusunda ittifak etmişlerdir; ancak Fuad Köprülü onun Aydıncıklı olduğunu, eğitimini Bursa’da tamamladığını ileri sürmektedir. Bk. Tanyıldız, A. (2007). Uzun Firdevsî ve “Münâzara-i Seyf ü Kalem”i. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 22, s. 163.

konusunda ihtilaf vardır. Münâzara-i Seyf ü Kalem adlı eserinde ise ismi Orhan Çelebi olarak zikredilmektedir. Bu isimlerin dışında Firdevsî, Firdevsî-i Rûmî, Firdevsî-i Tavîl, Uzun Firdevsî, Türk Firdevsî mahlaslarını kullandığı kayıtlarda geçmektedir (Tanyıldız, 2017: 12).”

Köklü bir aileye mensup olan Firdevsi'nin soyu Anadolu Selçuklu hükümdarı III. Alâeddîn Keykubat dönemi beylerinden olan Gâzî Genek Bey'e kadar dayanır (Tanyıldız, 2007: 163). Genç yaşından itibaren tarih, felsefe, ilm-i nücûm, kısâs-ı enbiyâ gibi çeşitli ilim dallarına meraklı olan Firdevsî, tahsil için Bursa'ya gitmiştir. Şiir ve aruz ilmini on yedi yaşında iken Bursalı Melihî'den almıştır. Tarikata yakın olduğu bilinen Firdevsî yazılarında din büyüklerini sıklıkla övmüştür. Bir rivayete göre Nakşî şeyhi Simavlı Abdullâh İlahî'nin müritlerindedir (Büyükkarcı, 1995: 2).

Yazar ilim tahsilinden sonra muhtelif şehirlerde ikamet etmiş ve devrin padişahları ile temas halinde olmuştur. Gençliğini Bursa'da geçiren Firdevsî, umumiyetle Balıkesir'de ve kimi zaman da İstanbul'da yaşamıştır. Bir ara II. Bâyezîd'in oğlu Şehzâde Korkut'un misafiri olarak Manisa'da bulunmuştur. Son yılları hakkında ayrıntılı bilgi bulunmamaktadır. Özellikle vefatı konusunda bilgiler oldukça sınırlıdır (Tanyıldız, 2017: 12). Şairin hayatının son dönemi ve ölümü ile ilgili efsanevî bilgiler verilmektedir. Firdevsî'nin, söylenildiği gibi II. Bâyezîd'e kızıp hiciv yazarak Horasan'a kaçtığı iddiaları doğru değildir. Ayrıca şairin ne zaman ve nerede öldüğü bilinmemektedir (Köprülü, 1969: 651).

Müellifin edebî şahsiyetine baktığımızda çeşitli konular hakkında yazılmış kitaplarının mevcut olduğu, bunlar içerisinde ansiklopedik bir eser hüviyetine sahip olan *Süleymân-nâme*'nin ön plana çıktığı bilinmektedir. Arapça ve Farsçaya hâkim olan Firdevsî-i Rûmî, eserlerinde daha çok Türkçeyi tercih etmiş ve bu dili mahirane bir şekilde kullanmıştır.

“Üç padişah dönemini idrak eden Firdevsî-i Rûmî, devrinin en velûd yazarlarından biridir.

Çeşitli olaylar vesilesiyle yazdığı mensur eserleri ve diğer dillerden yaptığı tercümeleriyle haklı bir saygınlık kazanan yazarın kırktan fazla eseri olduğu ileri sürülmüştür (Genç, 1995: 12).”

Eserlerinin bir kısmı hakkında görüş birliği bulunsa da bazı eserlerinin içeriği, mevcudiyeti ve nüshaları konusunda farklı fikirler vardır (Büke, 2015: 500). Firdevsî-i Rûmî'nin belli başlı eserleri şunlardır:

Süleymân-nâme

Firdevsî'nin en hacimli eseridir. Muhteva yönünden oldukça geniş bir çerçeveye sahip olan *Süleymân-nâme*, Süleymân Peygamber etrafında şekillenmiş olan tüm hikâye, kıssa, olay ve rivayetleri ele almasının yanı sıra doğu mitolojisi, diğer peygamber kıssaları, satranç taktikleri, tarih, hikmet, felsefe, hendese, geometri, ahlâk ve tıba ait konuları da içerir (Tanyıldız, 2017: 14).

Kutb-nâme

Kutb-nâme'de 1499-1503 tarihleri arasında Fransız ve Venediklilerin Midilli adasına düzenledikleri baskın ve Osmanlı ordusunun yaptığı savunma, destansı bir anlatım ile aktarılır. Yazar eserini döneminin *kutbu'l-aktâbı* olarak değerlendirdiği II. Bâyezid adına kaleme almıştır. Eserin ismi de buna dayanmaktadır. Tarih bilgisi oldukça sağlam olan Firdevsî, eserini yazarken olay şahitlerinin cümlelerine yer vererek bu hatıraları anlattıklarına kaynak olarak gösterir (Tanyıldız, 2007: 168).

Davet-nâme

Ruh ve cin çağırmaya dair olan eser, gizli ilimler kategorisinde yer alır.

“Altı bâbdan oluşan eserde birinci bâbda melek ve ruhların özellik ve görevleri; ikinci bâbda felek ve burçların yaratılması, özellikleri; üçüncü bâbda ruhların nasıl çağrılacağı ve bu iş yapılırken muhtemel tehlike ve zararlardan nasıl korunacağı; dördüncü bâbda güneşin

burçlarına müvekkel olan meleklerin çağırılması; beşinci bâbda güneşin ve ayın uğradığı burçlar ve özellikleri, altıncı bâbda ayın uğradığı yirmi sekiz menzilden sorumlu meleklerin çağırılması ele alınmıştır (Aksoy, 2000: 43).”

Bunlardan başka *Hadîs-i Ahsen*, *Teşhîsü'l-İnsân*, *Tuhfetü'l-Hâdî*, *Hayât u Memât*, *Silâhşor-nâme*, *Şatranç-nâme-i Kebîr*, *Hacı Bektâş Velî Vilâyet-nâmesi*, *Fâl-ı Kur'ân*, *Tercüme-i Câme-şüy-nâme*, *Pend-nâme-i Eflâtûn*, *Kıssa-nâme-i Süleymân*, *Tâli'-i Mevlûd-ı Kebîr* ve *Terceme-i Hadîs-i Erbaîn* müellifin diğer önemli eserleridir.

Rainer Maria Rilke

Kalem ve Kılıç adlı hikâyenin müellifi Rainer Maria Rilke, 1875 yılında Prag'da doğan Alman kökenli yazar ve şairdir. Lirik şiirin en önemli isimlerinden olan Rilke'nin, çocukluğu Viyana'da geçmiştir. Genç yaşta edebiyata merak sarmış, ilk zamanlar kendi çapında şiirler yazmıştır.

Rilke okul yıllarındayken *Lebenund Lieder* (Hayat ve Şarkılar), *Das Buch der Bilder* (İmgeler Kitabı) adlı şiir kitabını yayımlamış ve edebiyatçı olmaya karar vermişti. 1895'te lise eğitimini başarıyla tamamladıktan sonra aynı yıl Münih'te üniversiteye kaydoldu. Alman edebiyatı ve sanat tarihi derslerinin yanı sıra, ailesini memnun etmek için bir dönem hukuk okuyan Rilke, sanatçı çevreleri ve kozmopolit havasıyla kendisine çekici gelen bu şehirde arayış içine girdi. Sürekli gezilere çıkıp, düşlerini başkalarıyla paylaşmaya çalıştığı olgunluk dönemi eserlerini bu dönemde başlattı. Avrupa'nın birçok kentinde yaşadı. Yarım yüzyıllık yaşamını sanata adadı, şairliğinin yanı sıra sanat üzerine denemeleri ve öyküleri ile de büyük bir beğeni topladı. Yaşamını Avrupa'nın değişik ülkelerinde, Rusya, Fransa, İspanya, Avusturya, İsviçre ve İtalya'da geçirdi.

Rusya'da kendini şiire bırakan Rilke, 1899-1903 arasında yazdığı üç bölümlük uzun şiir dizisi *Das Stundenbuch* (Dualar Kitabı) olgunluk döneminin

başlangıcı oldu. Rilke bu şiirleri, dua ederek Tanrı'ya ulaşmaya çalışan genç bir keşişin ağzından yazmıştı. Yapıtta Tanrı "yaşam"ın vücut bulduğu varlık, "şeyler"in dünyasal çeşitliliğine içkin gizemli öz olarak canlandırılmıştı. *Das Stundenbuch*'la 1890'ların dili ve motifleri, Maurice Maeterlinck'in oyunlarındaki atmosferin, John Ruskin ve Walter Pater'in sanat tutkusunun ve hepsinden önemlisi Nietzsche'nin yaşam felsefesinin izleri belirgindi. Rus kültürünü, tarihini, edebiyatını ve dilini kısa sürede öğrendikten sonra Çehov, Dostoyevski ve Drozzin gibi yazar ve şairlerin bazı eserlerini Almancaya çevirdi. Rus sanatını Almanya'ya tanıtmak ve bu çevirilere devam etmek istese de bu tasarısını gerçekleştirmedi.

Rilke, 1902'de Fransız heykeltıraş uzmanı ve ressamı Rodin'i görmek için Paris'e gitti ve bu kent 12 yıl boyunca yaşamının merkezi oldu. Paris'te Rodin ile buluşması, Rilke'nin, bundan sonra sanatçı olarak hayatını nasıl sürdüreceğini belirledi. Paris yıllarında Rilke nesnenin plastik özünü yakalamaya çalıştığı ve Ding-gedicht (nesne-şiir) olarak bilinen yeni bir lirik şiir üslubu geliştirdi. Bu türdeki en başarılı yapıdan, bazı görsel sanat yapıtlarını sözcüklerle ifade etmeye çalışan şiirlerdi. İki ciltlik *Neue Gedichte*'de (1907-1908; Yeni Şiirler) topladığı bu şiirler, Rilke'nin lirik Alman şiiri geleneğinden kopuşunu temsil eder. Rilke bu şiirlerde dili, yepyeni bir dil, apayrı bir sanat üretecek kadar büyük bir ustalık ve incelikle işler. Üslup inceliklerinin ardında ise, yoğun bir duygusal ve ahlaki öz ile kendini yoğurur. *Neue Gedichte* Rilke'nin ilk usta eseri sayılabilir. Paris'te Rodin'in yanında geçirdiği sanatındaki dönüm noktası sayılabilecek yıllar, yani onun olgunlaşma sürecinin ürünü olarak görülür (Soylu, 2012: 7-24; Şipal, 2003: 2-3).

Rilke, kusursuz denilebilecek “duru şiir” anlayışının örneklerini başarılı bir şekilde aksettirirken; diğer taraftan varoluşçu edebiyatın ilk gözde örneği sayılabilecek *Malte Laurids Brigge'nin Notları* adlı yapıtıyla da ilkler içerisinde yer almış, yüksek seviyede adından bahsetmiştir. Romandaki tefekkür ve tahayyüller,

betimlemeler ile beraber mahirâne bir üslupla kaynaştırılmıştır. Romandaki olay örgüsünün aktarımında klasik metodun dışına çıkmış, olaylar "eşzamanlı" olarak verilmiştir.

Roman, hikâye, şiir, deneme, tiyatro gibi birçok türde eser veren Rilke, romanda *Malte Laurids Brigge'nin Notları*; öyküde hikâyelerini topladığı *Kalem ve Kılıç*; şiirde *Yaşam ve Şiirler*, *Orpheus'a Soneler*, *Duino Ağıtları*; denemede *Dua Saatleri Kitabı* ve son olarak da Tiyatro piyesinde "Ölüm Saatimiz" adlı çalışmaları sanatçının popüler eserleridir.

Yaşam ve insanlığın yalnızlığı gibi sorunları derinlemesine irdeleyen Rilke'nin özellikle ilk çalışmalarında metafizik, ölüm, kader ile ilgili temalara yer verdiği görülür.

Rilke ile ilgili Batılı kaynaklara baktığımızda, onun birçok çağdaşı gibi oryantalist olmadığını görebilir, "Doğu"ya (İslâm kültürüne) farklı bir bakış açısına sahip olduğunu eserlerinden çıkarabiliriz. Gül, melek, ney, kader vb. terim ve motifleri eserlerinde kullanması, Lou Andreas Salome'ye yazdığı mektuplar, Hz. Muhammed için yazdığı şiirinde İslâmiyet'i ve Hz. Peygamber'i kusursuz yansıtmaları onun çağdaşlarından farklı düşündüğü izlenimini vermektedir.

Rilke'deki İslâm merakı ve İslâm kültürü üzerine tasavvurlar onun İspanya gezisinde başlamıştır. Yeni bir seyahat arzusuyla 1912'de İspanya yolculuğuna çıkar. Ağıtları yazmaya devam ederken, daha önce Afrika'dayken tanıştığı Arap kültürü ve Kur'ân-ı Kerim ile burada derinlemesine ilgilenmeye başlar. Rilke'nin Hıristiyanlık dininden uzaklaşması işte bu yıllara ve İspanya gezisine rastlar. Kur'ân'ı incelemesiyle İslâmiyet ve Hz. Muhammed'in kişiliğine duyduğu hayranlık artar. Ağıtlardaki melek imajının da Hıristiyanî değil, İslâmi olduğunu bizzat belirten şair, Prenses'e yazdığı bir mektupta bu dinin ve peygamberinin kendisini nasıl büyülediğini şöyle anlatır:

"Üstelik şunu bilirsiniz prensesim, ben Kordobo'dan bu yana nerdeyse kızgın bir

Hıristiyanlık düşmanlığına kapıldım; Kur'an'ı okuyorum, bana göre yer yer öyle bir sese bürünüyor ki bütün benliğimle bu sese katılıyorum, aynı org içinde bir rüzgâr gibi (Soylu, 2012: 14; Aytaç, 1994: 59).”

Alman edebiyatı kadar, dünya edebiyatını da derinden etkileyen Rainer Maria Rilke, şairliğe küçük adımlarla başlamış, dünyayı, geriye büyük bir isim bırakarak terk etmiştir. 19. yüzyılda ortaya çıkıp hemen hemen bütün sanat dallarını etkileyen izlenimcilik (empresyonizm) akımının izlerini taşıyan Rilke, dıştaki etkilerin iç dünyasında bıraktığı izlere dayanarak eserlerini yaratmış ve dünya edebiyatına ismini kazandırmıştır (Soylu, 2012: 4).

Rilke'nin İslâmiyet'e yönelik ilgisini melek imgesi aracılığıyla yansıttığı, İslâmiyet'i alımlamasına yönelik çok önemli incelemeler yaptığı göze çarpar. Rilke'nin Kur'an-ı Kerim'in Hz. Muhammed'e Cebrail aracılığıyla indirilmesinin ve Hz. Muhammed'e peygamberlik görevinin vahyedilmesinin anlatıldığı “*Mohammeds Berufung*” şiirinde dolaysız olarak yansıtılan İslâmiyet'e ve Hz. Muhammed'e duyduğu derin ilgi ve saygı, bu incelemelerin odak noktasında yer alır (Aras, 2015: 102).

1926'da kan kanseri olduğunu öğrenen Rilke, mezar taşına yazılması için şu dizeleri kaleme alır:

Epitaph

*Rose, ohreiner Widerspruch,
Lust,
Niemandes
Schlafzuseinuntersoviel
Lidern*

Mezar Yazıtı

*Gül, ey saf çelişki,
Hiç kimsenin uykusu
olmamanın sevinci
Onca gözkapığı altında
(Kıziler,2010: 42)*

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi “Doğu” kültürünün motifi olan gül hem tema hem de fonksiyonel olarak Rilke'de derin etki bırakmıştır. Rilke'nin “gül”den bu kadar etkilenmesini Senail Özkan şu şekilde açıklamaktadır:

“Rilke'nin bir gül şairi olduğu ve hatta gül temi üzerine kurulu bir gül felsefesi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Şair, Mezar Yazıtı adlı şiirinde gül mecâziyla varoluşun bütün tezatlarını hülâsa etmektedir. Güldeki bu "saf çelişki" yani "kesret" aslında ve aynı zamanda mükemmel bir "vahdet"ten başka bir şey değildir. Bunun yanında gül Hz. Peygamber'i temsil etmektedir. Gülün Hz. Peygamber ile tasavvur eden, kabul eden Müslüman muhayyilesi, elbette onu kültürünün, edebiyatının, şiir ve sanatının merkezine yerleştirecektir (Özkan, 2008: 78-86).”

Maria Rilke, Batı kültürüne olduğu kadar Doğu kültürüne de hâkimdir. Oryantalizmi, ideolojik söylemle çağrıştıran Rilke, “Doğu”ya ait birçok unsuru sentezleyip harmanlamıştır. Nitekim üzerinde inceleme yapılan “Kalem ve Kılıç” adlı çalışma, köken olarak İslâm toplumunda ortaya çıkan daha sonra Rilke tarafından Batı toplumuna uyarlanan alegorik bir eserdir. İslâm kültüründe ilk kez Câhız⁹ ile gün yüzüne çıkan bu alegorik münâzara, daha sonra İbn Nübâte, Firdevsî-i Rûmî, Ahmedi, Mesûd-ı Kummî, Kınalı-zâde Ali Çelebi, Nâim-i Hâmidî, Şabân-zâde Mehmed Efendi ve Mehmed Bahâeddîn tarafından benzer içeriklerle kaleme alınmıştır.

Rilke şiirde poetika olarak sembolist yazarların fikirlerini benimsemiştir. O, insanlık ülküsünün ötesinde yeni bir dünya imgesine kavuşmak için eserlerini vücuda getirmiş, bu amaç doğrultusunda sanatı kullanmıştır. Ona göre şiirde önemli olan insanın iç dünyası ve duygulardır. Şiir düşünce ve fiiliyattan çok duygulara seslenmelidir.

⁹Araştırmacıların çoğu Doğu kültüründe münâzara geleneğinin Arap müellif “Câhız” ile başladığı konusunda mutabıktır; ancak Fuad Köprülü bu türün ilk olarak Türk halk edebiyatında doğduğunu, Türk şairler aracılığıyla diğer milletlerin literatürüne girdiğini ileri sürer. Bk. Köprülü, Fuad. (2012). *Edebiyat Araştırmaları 1*, Ankara: Akçağ Yayınları, s.120.

Müelliflerin Dönemi ve Edebî Çevresi Açısından

Rilke, *Kalem ve Kılıç* öyküsünü 1893 yılında yazmıştır. Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ve Kılıç* adlı eseri ise 1503 yılında istinsah edilmiştir. Aralarında üç asırdan fazla bir zaman dilimi mevcuttur. Firdevsî-i Rûmî 15. yüzyılın sonları ile 16. yüzyılın ortalarında yaşamış Osmanlı döneminin çok yönlü yazarlarından. Yaşadığı dönem divân şiirinin Arap ve Fars edebiyatları karşısında konumunu ve niteliğini yükseltmeye başladığı bir dönemdir. Osmanlı Devleti'nin siyasi, askerî ve ekonomik anlamda gücünün zirvesinde olduğu bir dönemde, yazınsal ve kültürel alanda da yüksek bir başarı kaydedilmiştir. Şair, Bâkî, Fuzûlî, Zâtî gibi popüler şairler ile aynı dönemde yaşamıştır. Firdevsî-i Rûmî'nin 40'tan fazla eseri neşretmesi, onun da velûd bir müellif olduğunun önemli göstergesidir. Her iki müellif yaşadıkları yüzyıllarda edebî yönleriyle tanınmıştır, nitelik ve nicelik açısından birçok eser vermişlerdir.

Çağdaş Alman edebiyatının önemli şair ve yazarlarından sayılan Maria Rilke; içinde bulunduğu sosyo-ekonomik durumunun ve sanayileşmenin verdiği topluma ve bireyin kendine olan yabancılaşmanın olduğu bir ortamda eserler üretmiştir. Zor koşullar altında böyle bir atmosferde yaşadığı düş kırıklıkları, ekonomik zorluklar, insanlığın yalnızlaşması sanatını etkilemiş; onun sanatında da büyük değişimlere yol açmıştır.

Rilke, sanatın merkezine insanı yerleştirir. Ona göre insan bir anda şiire dönüşürken aslında öze dönüş yapıp bir anda kendisi olur.

“R. Maria Rilke, elli bir yıllık yaşamı boyunca yanına aldığı “militan yalnızlığı” ile dünyanın birçok ülkesini gezmiş, bu sayede kazandığı “uluslar üstü bir kendine bakış yetisi”ni şiir başta olmak üzere roman, anı, oyun, mektup gibi farklı yazın türlerinde kaleme aldığı yapıtlarına da yansıtmıştır (Kızılar, 2007: 83).”

Rilke'nin yaşadığı dönem hem ekonomik hem siyasi hem de yazınsal alanda birçok karışıklığı bünyesinde

barındırmıştır. O, ait olduğu toplumun siyasal, sosyal, kültürel gelişimlerini eserlerine aksettirmiştir. Yaşadığı dönemde birçok edebî akımın tesirinde kalan Rilke, özellikle Sembolizm, Empresyonizm gibi edebî akımların tesirinde kalmıştır.

Rilke kendi dönemini etkilediği gibi kendisinden sonra gelen birçok şairde de derin tesirler bırakmıştır. Başta roman olmak üzere şiirleri, hayat felsefesi, poetikası yerli ve yabancı birçok sanatçı tarafından benimsenmiştir. Bu özümseme “*Kalem ve Kılıç*” adlı öyküsüne de tezahür etmiştir. Batı edebiyatında ilk Maria Rilke ile başlayan kalem ve kılıç savaşı, daha sonraları Leonard M. Dudley ve Rachel Caine, tarafından romanlaştırılarak farklı bir edebî türe dönüşmüştür.

Rilke'nin edebî muhit edinmesinde, kendini geliştirmesinde ve farklı kültürleri tanıyıp bunu eserlerinde yansıtmada yapmış olduğu seyahatlerin büyük katkısı olmuştur:

“Rainer Maria Rilke'nin edebî gelişmesinde, yapmış olduğu seyahatler, bu seyahatlere bağlı olarak gittiği yerde bazı sanatçılar ile tanışması sanatındaki önemli basamakları meydana getirmektedir. 1897'de tanıştığı Lou Andreas Salome ile birlikte gerçekleştirdiği Rusya seyahatleri, 1901 yılında Vorpsvede'ye yerleşerek geniş bir sanatçı çevresine sahip olması, 1902 yılında Paris'e giderek Rodin ile tanışması, 1911 yılında yaptığı Kuzey Afrika ve 1913'te gerçekleştirdiği İspanya seyahatleri, Rilke'nin edebî üretkenliğinde etkili olan bazı unsurlardır (Cuma, 2002: 396).”

Firdevsî-i Rûmî'nin yaşadığı dönem dîvân şiirinin yükselişte olduğu bir zamana denk gelmiştir. O, bu parlak dönemde niceliksel ve niteliksel birçok eser telif etmiştir. Klasik Osmanlı medrese eğitimini almış; felsefe, tasavvuf, enbiya kıssaları ve batınî ilimler konusuna meraklanmış ve bu alanlarda hususi çabalarıyla kendini yetiştirmiştir. “*Kaynakların belirttiğine göre henüz genç*

yaşta iken şiir ilmini tahsis etmiş, şair Bursalı Melîhî'den aruz dersleri almıştır. Ayrıca tasavvufî neşve konusunda da Nakşibendî şeyhi Abdullâh-ı İlâhî'den istifade etmiştir (Tanyıldız, 2017: 12)."

Köklü bir aileye mensup olan Firdevsî'nin soyu Anadolu Selçuklu hükümdarı III. Alâeddin Keykubat dönemi beylerinden olan Gâzî Genek Bey'e kadar dayanır (Tanyıldız 2007, 164). Üç padişah dönemini idrak eden Firdevsî, devrinin en velûd müelliflerinden biridir. Çeşitli olaylar vesilesiyle yazdığı mensur eserleri ve diğer dillerden yaptığı tercümeleleriyle haklı bir saygınlık kazanan müellifin kırktan fazla eserinin olduğu ileri sürülmüştür (Genç, 1995: 12).

Kimi kaynaklara göre onun tasavvufî bir muhitte yetiştiği ve edebî yönünün bu çevrede ortaya çıktığı belirtilir. Kaynaklarda tarikata intisab etmesiyle ilgili net bir bilgi mevcut değildir; ancak Fatma Büyükkarcı onun Nakşî tarikatına meyilli olduğunu ileri sürmüştür:

"Tarikata yakın olduğu bilinen Firdevsî, yazılarında din büyüklerini sıklıkla övmüştür. Bir rivayete göre Nakşî şeyhi Simavlı Abdullâh-ı İlâhî'nin müritlerindedir. Bursalı İsmâil Belîğ'in Güldeste-i İrfân adlı eserinin 142. sayfasında Firdevsî'nin sözü edilen şeyhe bir menkıbe yazdığı kaydedilmiştir (Büyükkarcı, 1995: 2)."

Edebî Türler Açısından

Firdevsî-i Rûmî'nin "*Kalem ve Kılıç*" adlı eseri hem mensur hem de manzum olarak yazılmış münâzara nitelikli bir eserdir. Klasik Türk edebiyatının her döneminde önemli bir yere sahip olan münâzara geleneği, birçok araştırmacı tarafından ayrı bir tür olarak ele alınmıştır.

Arapça bakmak düşünmek anlamındaki "nazara" kökünden türetilmiş olan münâzara sözcüğü, "karşılıklı bakışmak, birlikte düşünmek, kuralına uygun olarak karşılıklı konuşmak, ilmî münakaşa" anlamlarına gelir

(Kadıoğlu, 2011: 162). Hem klasik Türk edebiyatında hem Türk halk şiirinde esaslı bir gelenek oluşturan (Köksal: 2006, 580) münâzara; edebî, siyasi, dinî vb. alanda yapılabilir.

Münâzara yöntemi “Doğu”da uygulanıp akabinde “Batı”da da görölen bir tekniktir. Arap edebiyatında muhâvere, müfâhere ve münâfere edebî terimleriyle kullanılmıştır:

“Muhâvere, müfâhere ve münâfere türündeki cahiliye münâzaralarının karakteristik özelliği çoğunlukla hakemlerin huzurunda cereyan etmesi ve secilerle örölmüş etkileyici bir edebî dilin kullanılmasıdır. İslâmî dönemde tamamen edebî bir tür niteliği taşıyan ve bir müellif tarafından gece ile gündüz, kılıç ile kalem gibi iki zıt veya farklı unsurun konuşturulması, kendi erdem ve üstünlüklerinin dile getirilmesi ve karşı tarafın delillerini çürüterek galip gelinmesi şeklinde gerçekleşen münâzara çeşitleri de ortaya çıkmıştır. Bu türde çok defa hayali bir kimse yahut zamanın halifesi, valisi veya âlimlerinden biri hakem olarak gösterilmiş, birçoğunda olay mahkemedeki geçiyormuş gibi kurgulanmıştır (Durmuş, 2006: 578).”

Türk edebiyatında mevsim, gece-gündüz, yer-gök, güneş-ay, mükeyyifât, ok-yay, gül-şarap, ruh-beden, akıl-aşk, zengin-fakir, kılıç-kalem münâzaralarının yanında yemeklerin, hayvanların, organların münâzarası (Benli, 2019: 52-55) şeklinde de sınıflanabilir.

Gerek Rilke'nin *Kalem ve Kılıç* öyküsü ve gerekse de Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ve Kılıç* kıssası münâzara yöntemi ile işlenen eserlerdir. İki kıssada da kalem ve kılıç birbiriyle sürekli atışan, birbirlerine karşı üstünlük taslamaya çalışsan ana kahramanlardır. Her iki kıssada tartışma, kılıcın böbürlenmesi ile başlar: “*Sen kim oluyorsun ki, değersiz mahluk; benim parıltımın karşısında ötekiler gibi diz çökmüyor, hayranlık duymuyorsun?*” (Şipal, 2003: 7). “*Nite ol emîr-i nerre-şîr*

eyitti kim: Men senün altı yanunda oturmazam. Zîrâ ki bu zîr-bestliği kabûl kılup götürmezem. Zîrâ ki kılıç ile vilâyet müyesser, ‘adûya server-i selâtîn seyf ile muzaffer olur, kalem ile müyesser olmaz (Tanyıldız, 2017: 62).”

Görüldüğü gibi ilk metinde gururlu bir edayla kılıç, kalemden kendisine itaat etmesini istemiş, kalemi değersiz bir mahluk olarak görmüştür. Firdevsî-i Rûmî’nin hikâyesinde ise kılıç, kaleme “Ben senin alt yanunda oturmam; çünkü bu düşük dereceyi kabul edemem, zira şehirler kılıçla fethedilir. O yüce sultan düşmana karşı kalemlerle değil, kılıç ile zafer kazanır” der. Kılıcın suçlamalarının akabinde kalem iki eserde de şöyle söz alarak cevap verir:

“...cevâb virüp didi kim bizüm birle sizün aranızda beyne’s-semâ’i ve’l-ard tefâvüt vardır. Memleket kalem ile mazbût, rakam ile merbût olur, kılıç ile degül. Anun’çün kim kılıç düşmen gûş-mâli ve ‘adû pâymâli’çün işe gelür, hâl’çün degüldür (Tanyıldız, 2017: 62).”

Rilke’nin öyküsünde kalem söz alır ve kılıcı kan dökmekle itham eder: “Ortaya bir şeyler koymak ya da etkili olmak mı istiyoruz, o zaman ilk iş parlayan uçlarımızı ıslatmak. Sen kanla; ben yalnızca- mürekkeple! (Şipal, 2003: 8).”

Firdevsî-i Rûmî’de; kalem söz alıp cevap verir: “Sizinle bizim aramızda yerle gök kadar fark vardır. Memleket kalem ile zapt edilir ve yazıya bağlanır, kılıç ile değil. Onun için kılıç düşmanın yola getirilmesi ve yenilgiye uğratılmasında işe yarar, ahvâlin düzenlenmesi için değil (s. 72)” diye kılıca karşılık verir. Her iki eserde de diyaloglar bu şekilde sürüp gider.

Edebî Nitelikler Açısından

Muhteva

Her iki eser alegorik olup eserin ana kahramanları kalem ile kılıçtır. Gerek Firdevsî-i Rûmî’nin gerekse de M. Rilke’nin eseri, muhteva bakımından mukayese

edildiğinde birbirinden farklı amaçlarla eserlerini yazdıkları görülür. Ancak üzerinde inceleme yaptığımız ve her iki sanatçı tarafından aynı isimle adlandırılan (*Kalem ile Kılıç*) çalışma, muhteva olarak benzer hususiyetleri ihtiva etmektedir. Her iki müellif, eserini münâzara yönteminden yararlanarak kurgulamıştır.

Münâzara-i Seyf ü Kalem mukaddime, konunun işlendiği asıl bölüm ve hatimeden oluşur. Mukaddimede sırasıyla başlık, Allah'ın varlığı, birliği ve kudretinin anlatıldığı mensur/manzum bir tevhid, Hz. Peygamber, halifeleri ve ailesinin övüldüğü bir na't, yazarın eserin yazılma sebebini, zamanını ve kendisini anlattığı sebeb-i te'lif ve Sultan II. Bâyezid'in övüldüğü medhiye bölümleri yer alır. Asıl konunun işlendiği bölümde öncelikle Süleymân Peygamber'in saltanat dîvânı tasvir edilir. Sonra Süleymân Peygamber'in sağ yanına oturmak için kalem sahibi ile kılıç sahibinin münâzarasını içeren bölüm gelir. Daha sonra kalem ve kılıcın tartışması verilir.

Eserin büyük kısmını oluşturan bu münâzaradan sonra Süleymân Peygamber'in tartışmacılar arasında hakem olup münâzarayı sonuçlandırdığı bölüm yer alır. Hatimede ise Sultan Bâyezid'i öven mensur/manzum bir medhiye ve duadan sonra eserde anlatılan karakterlerin hakikatteki karşılıkları anlatılır. Son olarak da kitabı yazan kişiyi ve yazıldığı zamanı da belirten târih-i kitâb bölümü yer alır (Tanyıldız: 2007, 173).

Tema

Rilke'nin "*Kalem ve Kılıç*" adlı eserinde tema kılıcın her daim böbürlenerek yanındaki nesnelere sataşması ve onlara karşı üstünlük taslamasıdır. Kılıç, kalemden kendisine itaat etmesini ister, sürekli medhiyeler dizerek kendini ön plana çıkarmaya çalışır. Kalem, mantıksal gerekçeler ile kendini savunur ve münakaşanın sonucunu içeri giren kıdemli subay kalem lehine belirler.

Eserleri konu olarak ele aldığımızda Rilke'nin şiirlerini ölüm teması, sonsuzluk ve kavuşma bağlamında işlediği görülür. *Rilke'ye göre ölüm, insanı Tanrı'ya kavuşturan bir araç olup tek vasıta da değildir. Ona göre insan yaşayarak da Tanrı'ya ulaşabilir. Ayrıca yaşam ve ölüm*

ona göre paradoks unsurlar değil, insan varlığını tamama erdiren ayrılmaz iki bütündür (Cuma, 2002: 335). Rilke somut nesnelere soyut anlamlar yükleyerek onları farklı bir şekilde tanıtır.

Rilke çoğu eserinde sembollerle okura mesaj verir. Bazı öykülerinde sonucu okuyucuya bırakır. *Kalem ve Kılıç* öyküsünde “kinayeli mesafe”yi (ironic distance) uyguladığı görülür. Eserlerinde dil, üslup, tema, imge, dinsel motif ve anlam bakımından kendine özgü tarzıyla başta Alman edebiyatı olmak üzere dünya yazın tarihinde mühim izler bırakmıştır.

Olay Örgüsü

Firdevsî-i Rûmî'nin *Münâzara-i Seyf ü Kalem* adlı eserinin olay örgüsü şu şekildedir: Hikâye, şairin Süleymân Peygamber'in meclisini tasvir etmesiyle başlar. İbrâhîm Peygamber'in imamesini sarınıp Şît Peygamber'in cübbesini giyerek peygamberlik tahtına oturan Süleymân b. Dâvûd, Mûsâ Peygamber'in asasını yanına koymuş, Tevrât ve Zebûr'u eline almıştı. Bütün cinler, devler, insanlar, ifritler sağ ve solunda yerli yerlerine oturmuşlardı. Tüm vahşi hayvanlar, kuşlar, sürüngenler Hz. Süleymân'ın divânında yere yüz vurmuşlardı. Kısaca yüz yirmi dört bin türlü mevcudat divânda hazırды. Kur'an'da da belirtildiği gibi Hz. Süleymân tüm bu mahlûkatın dillerini bilir ve hepsini birbirinden fark ederdi. Rûzgâr, tahtını yerle gök arasındaki her yere taşıyan bir merkepti¹⁰.

Devranın şahı olan Hz. Süleymân'a Hızır da musahiplik yapardı. Divânda, saltanat erkânından doğu ve batının en büyük pehlivanı Ra'd b. Berk ile yol gösterici ve tüm müşkülleri çözen kâtip Nâsir b. Feylesof arasında Hz. Süleymân'ın vezirlik koltuğuna oturma konusunda anlaşmazlık çıktı. Feleğin sırlarından haberdar olan ve aslan gibi cesur bir pehlivan olan Ra'd, kâtibin alt yanına oturmayı kabul etmez. Çünkü vilayetlerin fethi, düşmanların alt edilmesi kalem ile değil, kılıç sayesinde olur. Eğer padişahların kılıçları asilerin enselerinde hissedilmeseydi zahitler kalp huzuruyla zikredemez, ehl-i

¹⁰ Daha taferruatlı bilgi için bk. (Tanyıldız: 2007, 177-179)

tâat huzurla ibadet edemezdi. Kılıç olmasaydı ümmetin düzeni bozulup halk arasında ihtilaf çıkardı. Zalimler mazlumları incitirdi. Şeriatın duyurulması ve yaygınlaştırılması kalem ile olur, ancak uygulanması ve icrası kılıç ile mümkündür. Gerçi kalem âlem kitabını kaydedip İslâm'ı zahir eder, bu da bir kemaldir, ama kılıçsız kuvvet bulmak muhaldir.

İki vezir arasındaki münâzara bu şekilde sürerken Hz. Süleymân, hangisini sağ yanına geçirip vezirlik vereceğini kestiremez. Birden kâtibin sarığındaki kalem ile savaştının belindeki kılıç, hâl diliyle tartışmaya başlar. Sözü önce kılıç alır ve özetle şöyle der: “Ey kara kalpli ve sarı yüzlü! Bana mukabil olmak ve benimle münâzara etmek senin haddin değildir. Çünkü sen sıradan insanlarla düşüp kalkarsın, beni ise âlem sahibi olan padişah belinde taşır.”

Kalem bu sözler üzerine kızarak şöyle cevap verir: “*Ey yüzü siyah, kötü huylu ve katı kalpli olan kan dökücü kılıç! Sen meydana çıktığında hûn-rîz (kan dökücü) olursun. Ben ise coştuğum zaman misk-efşân olurum. Kan döken ile misk saçan kesinlikle bir olmaz. Ayrıca kara yüzünü görmeden yüzümün sarı olduğunu küçümseme. Çünkü kara yüzlülük fâsıklık belirtisidir. Sarı yüzlülük ise âşıklık sıfatıdır.*”

Seyf bunun üzerine kalemin, yaş yerine kara kanlar döktüğünü, âşığın sırlarından müfsitleri haberdar ettiğini ve bu gözyaşıyla beyaz kâğıdın çehresini kararttığını belirttikten sonra ahir zamanda gelen Hz. Muhammed'in eline kalem almadığını, ama müşriklere karşı kılıçla zafer kazandığını ifade eder.

Huzurunda fazilet ve makam elde etmek için hâl diliyle konuşan kalem ve kılıcı hayretler içinde bir gülümsemeye dinleyen Süleymân Peygamber, kalem sahibi ve kılıç sahibinin kemâlâtını takdir ederek her ikisini de izzetle ağırlar. Kalem bir padişah için ne kadar önemli ise kılıcın aynı derecede önemli olduğunu ve beldelerin fethedilmesinde kılıcın, yönetilmesinde ise kalemin şart olduğunu belirtir. Memleket kalemsiz, saltanat kılıçsız olmaz. “*Allah'ın, elçilerine mucize, kitap*

ve mizanı, ayrıca kendilerine kuvvet kazandırması için de demiri gönderdiğini (Hadîd, 25)” belirterek ayette geçen kitabın akıl, demirin ise kılıç olduğunu ifade eder. Nübüvvet, saltanat ve yöneticilik, kalemle kılıç olmadan faydasızdır. Din ile devlet kalem ve kılıçla sabitleşir (Tanyıldız, 2007: 177-179). Süleymân Peygamber’in bu ılımlı ve bütünleştirici sözleri ile diyalog tamamlanır.

Firdevsî-i Rûmî’nin eserinde kalem ile kılıç birbirlerine üstünlük sağlayamamaktadır. İkisi de olmazsa olmaz öneme sahiptir. Rilke’nin “*Kalem ve Kılıç*” öyküsünün ise kazananı kalem oluyor. Kalem nihayetinde kılıca galebe geliyor. Rilke’nin “*Kalem ve Kılıç*” öyküsünün olay örgüsü şu şekildedir:

Bir odanın köşesinde duran kılıç, kasılarak çevresine bir göz gezdiriyor, odadaki güneş ışığının yansımasıyla odada bulunan her şeyin kendi parıltısından beslendiğine inanıyordu. Birden gözü vasıfsız gibi duran bir kaleme ilişir. O kalem, kılıcın görkemi karşısında boyun eğmeyi aklına getirmiyor, yaptığı bu davranış kılıcı daha çok kızdırır. Sinirlerine hâkim olamayan kılıç, kalemle atışmaya başlar:

“Sen kim oluyorsun da beş para etmez yaratık, başkaları gibi benim parıltım karşısında boyun eğmiyor ve ona hayranlık duymuyorsun? Bir bak bakayım şöyle çevrene! Ne kadar araç gereç varsa, hepsi derin bir saygıyla koyu bir karanlığa bürünmüş duruyor. Mutluluk bağışlayan ısl ısl güneş, beni yalnızca beni aranızdan seçip kendine gözde yaptı; hazdan geçilmeyen alev alev öpücükleriyle hayat veriyor bana, ben de bunun altında kalmıyor, ışığını gücüne bin kat daha güç katıp yansıtıyorum. Göz kamaştırıcı giysiler içinde dolaşmak yalnızca kudretli prenslere yaraşır. Güneş de benim kudretimi biliyor, bildiği için de ışınlarından dokuduğu o krallara özgü erguvan rengindeki kaftanı omuzlarıma atıyor (Şipal, 2003: 7).”

Bu söz üzerine kalem hem kendisinin hem de kılıcın aynı hammaddeden geldiğini (grafit), uzun işleme serüveni sonrası farklı fonksiyonlar kazandıklarını dile getirir ve ağırbaşlı bir edayla gülümseyerek karşılık verir:

“Biliyor musun, ne kendini beğenmiş, ne burnu havada şeysin sen! Ödünç alınmış bir parıltıyla böbürlenip duruyorsun. Oysa -düşünsene birçok yakın akrabamız seninle. İkimizi de o sevecen toprak ana doğurdu; ikimiz de başlangıçta aynı dağın koynunda yan yana yattık binlerce yıl. Sonunda arı gibi çalışan insanlar, bizi barındıran o maden cevherini keşfetti. İkimizi de soyup aldılar cevherden. Hoyrat dağın biz söz dinlemez çocuklarının buram buram tüten demirci ocağının kızgın alevlerinde tutulup güçlü çekiç darbeleri altında dünya işlerinde kullanılacak yararlı nesnelere dönüştürülmemiz gerekiyordu. Öyle de oldu. Sen kılıç şeklini alıp kocaman ve sivri bir uçla donatıldın; ben de bir kalem olup ince ve zarif bir uca kavuştum. Bir işe soyunacağımız zaman ilkin uçlarımızı ıslatmamız gerekiyor. Sen kanla, ben yalnızca mürekkeple (Şipal, 2003: 8).”

Akabinde kılıç tekrar söz alır ve kalemin bu akrabalık benzetmesini fare ile filin dostluğuna teşbih yaparak ironik bir üslupla açıklar. Atışmalar bu şekilde devam eder, nihayetinde kalem, kılıca bahse girmesi için teklifte bulunur. İddiayı küçümseyen kılıç, alaylı bir üslupla bahsi kabul eder. Kimin daha etkili ve güçlü olduğu hususunda somut iddiaya giren kalemlerle kılıç, bu bahisten birkaç dakika sonra şöyle bir duruma şahit olurlar:

Bahse tutuşmalarının üzerinden henüz bir-iki dakika geçmişti ki tepeden tırnağa zırhlara bürünmüş genç bir subay girdi içeri, oradan kılıcı kaptığı gibi kuşandı. Ardından memnun gözlerle kılıcın parıldayan çeliğine baktı. Dışarıdan borazan sesleri, trampet gürültüsü geliyordu, anlaşılan savaş kopmuştu. Genç subay odadan tam çıkıp gidecekti ki üniformasındaki bir sürü nişandan

anlaşıldığına göre yüksek rütbeli bir komutan içeri girdi. Genç subay, komutanın önünde eğildi. Ama yüksek rütbeli komutan masaya yaklaşip kalemi kaptı, bir kâğıda acele bir şeyler çiziktirdi. “Barış anlaşması imzalanmış bulunuyor.” dedi ardından gülümseyerek. Bunun üzerine genç subay kılıcı yine aldığı köşeye bıraktı; komutanla birlikte odadan çıkıp gittiler. Ama kalem masanın üzerinde kalmıştı. Güneş ışınları onunla oynuyor, ucundaki ıslak maden ışıl ışıl parlıyordu. Bu defa kalem onurlu ve mağrur bir duruş sergileyerek kılıca bakar. Kılıca gelince karanlık köşesinde sessiz sedasız duruyordu. Sanırım bir daha da övünüp böbürlenmeye kalkmadı (Şipal, 2003: 10-11).

Ana fikir

Rilke'nin *Kalem ve Kılıç* adlı eserinde aşırı gururun, kendine fazla güvenmenin ne kadar yanlış olduğu, verilmek istenen mesaj olarak okuyucuya hissettirilir. Bu öykünün kazananı kalem olmuştur. Kalem kılıca galebe gelmiştir. Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde ise her ikisi de eşit derecede öneme sahiptir.

Kahramanlar

Her iki eserin ana kahramanları kalem ile kılıçtır. *Kılıç (seyyf)*, rakiplerini yenmenin, savaşı kazanmanın ancak kılıç sayesinde mümkün olabileceğini ifade eden kılıç, her iki eserde de diyaloga önce kendisi dahil olur. Rilke'nin eserinde böbürlenerek bazı gerekçelerle kendini üstün göstermeye çalışır. Düşmanı yenen en önemli silah olarak kendini tanıtır. Kılıç, Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde ayet ve hadisleri referans göstererek önemini iktibas yoluyla güçlendirmeye çalışır. Ülkeyi yönetmenin, adaleti sağlamanın ve düşmanlarını yenmenin simgesi olarak müellif tarafından gösterilir. Ahmet Tanyıldız, kılıcın olumlu ve olumsuz yönlerini şu sözcüklerle tespit etmiştir:

“Olumlu sıfatlar: *Gevher-bâr, a'kal, dâfi-i düşmân, müşrikleri hor ve hakir kılan, cesur bir aslan, musaffâ ve mücellâ bir âyîne, sâfi-kalb, saf-şiken, merd-efgen, âteş-engiz, pelengveş.*

Olumsuz vasıflar: *Seyf-i bürrân, hûn-feşân, bed-hûy, saht-dil, seng-gil, sefih, bürende-i hûn, gâzâb-engîz, nâ-pühte, iki yüzlü, bed-nefs, dil-âzâr, kakhâr, kâtil, gerden-dırâz, hûn-bâr* (Tanyıldız, 2017: 23).”

Kalem, her iki eserde sözlü atışmaya sonradan dahil olmuştur. Bu haliyle akli temsil etmektedir. Kalem, Rilke'nin eserinde barış antlaşmasını sağlayan unsur olarak tanıtılır. Akıl, iradecilik yönü, bürokratik kabiliyeti ile yer alır. Kalem, Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde ayet ve hadisleri referans göstererek önemini iktibas yoluyla güçlendirmeye çalışır. Kendini irfan ehli olarak gösterir ve karşı taraftan saygı bekler. Hikmet, bilgelik, akıl ve devlet işlerindeki nizamın simgesi olarak görülür.

“Olumlu sıfatlar; dürer-efşân, misk-efşân, dür-âvîz, gevher-bâr, pâk-cûd, dür-nisâr, dürr-i edîb-i fâzıl, tûtî-i hoş-güyâ, âlî-nişân, gavvâs sözcükleridir. Olumsuz vasıflar; siyâh-dil, zerd-rûy, bed-hâh, bî-pây, nâ-ehl, aslı hâk ü gîl, iki dilli, ham, tehî-şikem ve dü-zebân gibi sıfatlardır (Tanyıldız, 2017: 23).”

Bir anlatıcı olarak kılıcın bakış açısı ironiye yaklaşan bir alaycı tavırda veya eleştiri düzleminde görülmesi mümkündür. İki eserde kahramanlar ile ilgili en önemli farklılık Firdevsî-i Rûmî'de kalem ve kılıç birbirilerine üstünlük sağlayamamakta; Rilke'nin eserinde kalem, kılıçtan üstünlüğünü ispatlamaktadır. Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde Süleymân Peygamber, Ra'd b. Berk, Nâsir b. Feylesof yardımcı kahramanken; Rilke'de ismi zikredilmeyen üst düzey bir subay yardımcı kahramandır. Her iki eserin en önemli kavramı kalem ve kılıçtır. Baştan sona bu iki mefhum üzerinden eser yürütülmüştür. Her iki eserde ana fikir kılıcın bakış açısıyla “Açık yerde tepecik kendini dağ sanır” darbimeselidir. Kılıç, özellikle Rilke'nin eserinde üstten bakmanın, böbürlenmenin bedelini ağır öder.

Edebî Sanatlar

Firdevsî-i Rûmî'nin eseri daha hacimlidir¹¹. Bu yüzden hem nicelik hem de çeşitlilik bakımından bu eserde edebî sanatlara daha sık yer verilmiştir. Her iki eserde de hâkim olan edebî sanat intâk ve teşhis sanatlarıdır. Eserlerin bütün bölümlerinde kalem ve kılıç konuşturulduğu için en çok bu sanatlara yer verilmiştir.

Her iki eser betimleme ağırlıklı olduğundan teşbîh (s. 70, 88, 90); mecâz-ı mürsel (s. 32, 176, 228); istiâre (s. 32, 60, 70) sanatlarına da sık yer verilmiştir. Telmîh (s. 58), seci (s. 42) cinâs (s. 70), iktibâs (s. 182), irsâl-i mesel (s. 144), hüsn-i talîl (s. 48), mübâlağa (s. 50), tarîz (s. 70), tecâhül-i ârif (s. 94) Firdevsî'nin eserinde tespit edilen diğer edebî sanatlardır. İntâk ve teşhîs (s. 7, 8, 9, 10, 11), teşbîh (s. 7), mübâlağa (s. 7), hüsn-i talîl (s. 8), mecâz-ı mürsel (s. 8), istiâre (s. 9) istifhâm (s. 10) sanatları Rilke'nin yapıtında mevcuttur. Görüldüğü gibi Firdevsî'nin eserinde edebî sanatlara daha fazla yer verilmiştir. Ortak edebî sanatlar intâk, teşhîs, teşbîh, mecâz-ı mürsel, istiâre, hüsn-i talîl, mübâlağa sanatları müşterek kullanılmıştır. Telmîh (s. 58), seci (s. 42) cinâs (s. 70), iktibâs (s. 182), irsâl-i mesel, (s. 50), tarîz (s. 70), tecâhül-i ârif, istifhâm sanatları eserlerin sadece birinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde göze çarpan beş edebî sanat vardır: Teşhîs, intâk, iktibâs, telmîh ve teşbîh. Eserde baştan sona bu sanatların ağırlıkta olduğu görülmüştür. Rilke'nin eserinde ise teşhîs, intâk ve teşbîh ağırlıktadır. Her iki eserin kahramanı kalem ve kılıç olduğu için eserin bütününde bu iki nesneyi canlandırma ve konuşurma ön plandadır. Ayrıca tasvir ağırlıklı tamlamalar, betimlemeler yoğun olduğu için teşbîh sanatına da çok sık başvurulduğu görülmüştür.

¹¹ Firdevsî-i Rûmî'nin eseri 233 sayfadan oluşurken, Rilke'nin eseri 5 sayfadan mütevellittir.

Üslup

Firdevsî'yi devrinin sanatkârları arasında farklı bir noktaya taşıyan önemli bir özelliği dil yönünden eserlerinin son derece zengin ve kapsamlı olmasıdır. Eserlerinde Arapça, Farsça kelimeleri kullanmasının yanında bilinçli olarak Türkçe kelimelere ağırlık verdiği hususu araştırmacılar tarafından özellikle ifade edilmiştir. Firdevsî, araştırmacıların ifadesine göre Türkçecilik bilincine sahip çıkmış ve dili zenginleştirecek yöntemleri bilinçli olarak denemiştir. Firdevsî'nin kullandığı kelimelerin sadece Anadolu coğrafyasında kullanılan kelimeler olmadığı, Karahanlı ve Uygur döneminden pek çok izler taşıdığı, özellikle bazı kelimelerin sadece *Dîvânü Lügâti't-Türk*'te veya Karahanlı döneminde yazılan Kur'ân Tercümelerinde bulunabildiği belirtilmiştir (Olgun, 1978: 193-194, akt. Tanyıldız: 2007, 166).

Eski Anadolu Türkçesine ait arkaik kelimeler Firdevsî'nin eserlerinde göze çarpar. O, eserlerinin büyük çoğunluğunda sade bir üslubu tercih etmiş, Türkçe kelimelere daha sık yer vermiştir. *Münâzara-i Seyf ü Kalem* diğer eserlerden bu açıdan biraz farklılık arz etmektedir. Dil daha ağır ve süslü olup uzun terkipler, betimlemeler eserde dikkat çeker.

Münâzara-i Seyf ü Kalem'de Firdevsî'nin daha çok nâsirlilik yönünü ön plana çıkaran bir anlatım vardır. Eserde nazım örnekleri bir hayli fazla olmasına rağmen, tasvir ve yorumun nesir kısımlarında daha fazla olduğu görülür. Vezin kusurları ve izafet terkiplerinin çokluğu gibi şiirin teknik hususlarında birtakım eksiklikleri bulunmasına rağmen manzum kısımlarda da sağlam, bütüncül bir şekil ve anlatım söz konusudur. Hatta cinâs gibi sanat gücü gerektiren konularda oldukça başarılı örnekler verilmiştir. Ancak Firdevsî, mensur kısımlarda manzum parçalara nispeten daha başarılı olmuştur. Mensur anlatımdaki başarısı ve çeşitliliği Firdevsî'ye yaşadığı çağda haklı bir şöhret kazandırmıştır. *Münâzara-i Seyf ü Kalem*'de kullanılan dil, süslü nesrin anlatım özelliklerini taşır. Anlatım tasvir, medhiye ve fahriye söz konusu olduğunda daha da kapalı bir mahiyet arz eder.

Uzun cümleler ve birden fazla ardışık izafet terkihi kullanılır. Eserde özellikle peygamber ve sultanlar anlatılırken cümleler oldukça uzun, karmaşık ve yabancı kelimelerle kurulmuş bir yapıdadır (Tanyıldız, 2007: 180-181).

Firdevsî eserlerinde öğretici ve kıssadan hisse almaya yönelik bir anlatım tarzı tercih etmiştir. Bir olay veya hikâyeyi anlattıktan sonra bunu gerçeğe kıyaslayıp misalde geçen her unsurun realitedeki karşılığını verip okuyucuya ders vermek istemektedir (Tanyıldız: 2007, 167). Eserde uzun terkipler, sıfat ve betimlemeler eserin üslubu hakkında okurun çıkarımında bulunmasına olanak sağlamıştır. “...âteş-perestlerin mehâr-ı umûr-ı cumhûrunu ve medâr-ı şuhûr-ı dühûrunu... (Tanyıldız, 2017: 104)”

Kalem ve kılıç her iki kıssada da sembolik anlatımın merkezinde yer almaktadır. Anlatıcı kalem ve kılıçtır. İki sanatçı kalem ve kılıcın ağzından olayı okuyucuya sunmaktadır. Dolayısıyla iki eser için alegorik bir çalışma diye söz edebiliriz. Münâzara tarzı olduğu için her iki tarafın değerlendirmeleri sübjektiftir.

Rilke'nin şiirlerinin ekserinde anlam kapalılığı göze çarpar. Aynı şekilde sanatçının mensur eserlerinde de buna rastlanır. *Kalem ve Kılıç* adlı öyküsünde oldukça fazla teşbih, mecâz ve istiârenin kullanılmasından dolayı dil de kısmen ağırlaşmıştır. Rilke'nin eserinde uzun tamlamalar ve betimlemeler, sıfat unsurlarının fazlalığı dikkat çeker:

“Güneş benim kudretimi bildiği için de ışınlarından dokuduğu o krallara özgü erguvan rengindeki kaftanı omuzlarıma atıyor ... Hoyrat dağın biz söz dinlemez çocuklarının buram buram tüten demirci ocağının kızgın alevlerinde tutulup güçlü çekiç darbeleri altında dünya işlerinde kullanılacak yararlı nesnelere dönüştürülmemiz gerekiyordu (Şipal, 2003: 8).”

Rilke eserlerinde musikiye ehemmiyet vermiş¹², biçimsel özellikleri arka plana atmıştır. Aynı zamanda izlenimci (empresyonist) bir sanatçı olduğu için olaylardan çok hadiselerin onda bıraktığı intibalar eserinde ön plana çıkmıştır. Varlığı ve nesnelere kendine göre yorumlamış olan Rilke, şiirlerinde kafiyeyi her zaman ikinci plana itmiş, ahengi müzikalite ile sağladığına inanmıştır.

Firdevsî'nin mensur eserlerinde eleştirilen bir yönü anlatımlarında bazen tekrara düşmesidir. *Münâzara-i Seyf ü Kalem*'de az da olsa tekrara düştüğü görülmektedir. Bu tekrarlara kimi zaman cümle seviyesinde kimi zaman da aynı anlamı taşıyan kelime ve kavramlarda rastlanmaktadır (Tanyıldız, 2007: 185). Ümit Soylu'ya göre Rilke, ahengi sağlamada musikiye önem verir, musikin oluşmasında da tekrarların rolüne değinir. Akabinde tekrarları üç kategoride ele alır:

Rilke'nin, şiirlerinde yüksek bir müzikalitenin olduğu, yapılan araştırmalarda defalarca kanıtlanmıştır. Bu müzikalitenin oluşmasında temel rolü oynayan tekrarlamalar, paralellikler, sözcükleri sık kullanma vb. her iki şairde de sıkça görülmektedir. Bunlardan tekrarlama, Rilke'de temel olarak üç şekilde görülmektedir: Değiştirerek tekrarlama, aynen tekrarlama, bağlaç/belirtme sıfatı tekrarları (Soylu, 2012: 103-111).

“*Kılıç ve Kalem*” öyküsünde müellif, kılıcın ve kalemin gücünü ve etkisini hikâyenin başkahramanları üzerinden anlatmıştır. Diyalogdaki münakaşalar ilgi çekici bir şekilde betimlenmiş, tasvir ve sıfatlar ön plana çıkmıştır. Rilke'nin şiirlerinde uyguladığı sembolist, empresyonist bakış açısı bu öyküsünde kendine has üslubu ile bütünleşmiştir.

Şekil

Firdevsî'nin eseri manzum mensur karışık olarak yazılmıştır. Şiirlerini mesnevî nazım şekliyle yazdığı görülmüştür. Ayrıca eserde 17 rubâî, 15 müfred, 4 kısa

¹² Teferruatlı bilgi için bk. Özkan, S. (2019). *Mevlânâ ve Goethe*, İstanbul: Ötüken Yayınları, s. 128.

kasîde, 2 mesnevî nazım şekliyle yazılmış şiirler bulunmaktadır. Eserde kullanılan dil, devrin rağbet gören genel nesir dili ile benzerlik gösterir. Tasvir içerikli kısımlar ile medhiye ve fahriye gibi bölümlerde üslûp kesifleşir, anlatım kapalı bir mahiyet arz eder, terkip cümleleri uzadıkça uzar (Tanyıldız: 2017, 24). Rilke’de de durum benzer olup anlam kapallığı eserin bütününde mevcuttur. Uzun tamlamalara, betimlemelere çok fazla yer verilir. Mensur bir eser olan kıssada sıfatlar ağırlıkta olduğu için olay eksenli hikâyeden çok tasvire dayalı anlatım hâkimdir.

Başka Disiplinlerle İlişkisi Açısından

Bayram Sevinç, cesaret ile kılıcın orantısal bağını “Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi” adlı makalesinde ele almış, kılıcın cesaret duygusunu güçlendirdiğini sosyolojik temelleriyle ilişkilendirerek izah etmiştir. Ona göre “*Kılıç, bireysel yiğitliği betimlemiş, iktidar ile bir imgesel bağ üretmiştir* (Sevinç, 2013: 619).”

Her iki esere farklı disiplinlerin perspektiflerinden bakıldığında farklı nitelikler taşıdıkları ortaya çıkar. Rilke’nin eseri sosyoloji, felsefe, psikoloji ve tarih alanlarıyla disiplinlerarası yaklaşımla incelenebilir. Firdevsî-i Rûmî’nin eseri ise tarih, ilahiyat, siyaset ile ilişkilendirilebilir.

Her iki eser farklı disiplinler doğrultusunda incelenmeye uygundur. Doğrudan veya dolaylı olarak disiplinlerarası yaklaşımla eserleri çözümleyebilir, yapıtlar ile ilgili farklı bakış açıları, yöntemler geliştirebiliriz.

Rilke’nin *Kalem ve Kılıç* adlı eserinde disiplinlerarası yaklaşımla ele alınan bir başka alan da tarihtir. Kalem, kılıç karşısında savunma yaparken, kılıcın gurur taslamasının yanlışlığına dikkat çeker. Kalem ve kılıcın aynı hammaddeden üretildiğini ileri sürer. Aynı menşei vurgulayan kalem, iki nesnenin de süreç içerisindeki durumunu ve gelişimini tarihsel bağlamda izah eder.

Rilke’nin eserinde kalemin hegemonyasına ve epistemolojik statüsüne değindiği görülür. Kalem ile kılıç savaşında kalemi üstün kılar. O, kılıcı kaba kuvvetin ve

gücün simgesi olarak okuyucuya yansıtır. Rilke'ye göre kalem akıl, hikmet, barış ve mantığın temsili gücünü oluşturur. O'nun kılıç için uzak hedefte vermek istediği bir mesaj da “Zorbalık bir an için galip gelse de asla daim olamaz” mesajıdır.

Rilke'nin *Kalem ve Kılıç* eserinde disiplinlerarası yaklaşımla ele alınan bir diğer dal da psikolojidir. Kılıcın kibirlenmesinin, aşırı gururlanmasının altında “Hubris Sendromu” yatmaktadır. Hubris Sendromu güç zehirlenmesinin diğer bir adı olup eski Yunan mitolojisinden psikolojiye geçen bir terimdir. Bireyin kendine aşırı derecede güven duyması sonucu diğer nesnelere hor görmesine neden olan abartılı kibre tekabül etmektedir.

Şerife Uysal ve Rukiye Çelik, “Hubris Sendromunun Varlığına İlişkin Keşfedici Bir Çalışma ¹³” adlı makalelerinde bu sendromun temelini, narsistik, anti-sosyal ve histrionik kişilik bozukluklarının birleşimine dayandırır ve bu belirtiyi Yunan mitolojisindeki “Nemesis” ile ilişkilendirir.

Münâzara-i Seyf ü Kalem adlı çalışma disiplinlerarası yaklaşımla ele alındığında ilk olarak İslâm ve Kur'ân bilimleriyle ilişkilendirilebilir. Vakanın kahramanları olan kalem ve kılıç, düşüncelerinin doğruluklarını karşı tarafa ispat etmek için ayet ve hadislerden alıntı yaparak mezkûr kaynaklardan iktibas yoluyla yararlanır¹⁴. Ayrıca

¹³ Ayrıntılı bilgi için bk. Uysal, Ş; Çelik, R. (2018). Hubris Sendromunun Varlığına İlişkin Keşfedici Bir Çalışma. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, S. 17, s.104.

¹⁴ Eserde toplam 30 ayetten “39” kez iktibâs yapılmıştır. Eserde birden fazla yer ver verilen ayetler Alak, 1; Sâd, 26; Nisâ, 59; Hadîd, 25; Kalem, 1; Neml, 17'dir. Bazı ayetlerin tamamı alınmış; bazı ayetlerin ise bir bölümü referans alınarak iktibâs edilmiştir. Ayrıca Zâriyât, 56; En'âm, 59; Nisâ, 22; Alak, 4; Nahl, 90; Âl-i İmrân, 159; Bakara, 251; Ra'd, 17; Zümer, 9; Neml, 16; Sâd, 36; A'râf, 172; Hicr, 72; Rahmân, 68; Tâhâ, 4; Tîn, 1; Hicr, 72; Necm, 3; Necm, 8; Necm, 17; Rahmân, 58; Furkan, 63; Neml, 19; Mücâdele, 11 eserde iktibâs edilen ayetlerdir.

“Ey iman edenler! Allah'a itaat edin, peygambere itaat edin ve sizden olan ü'l-emre (idarecilere) de...” Nisâ, 59 (iktibâs-ı gayr-ı tâm)

“And olsun biz peygamberlerimizi açık kanıtlarla gönderdik, beraberlerinde kitap ve adalet terazisini de indirdik...” Hadîd, 25 (iktibâs-ı gayr-ı tâm)

“Bir zaman cinlerden, insanlardan ve kuşlardan oluşan orduları Süleyman'ın emrinde toplanmış, birlikte sevk ve idare ediliyordu.” Neml, 17 (iktibâs-ı tâm)

Firdevsî-i Rûmî, yapıtında toplam 8 tane hadis-i şeriften yararlanmışır¹⁵. Eserde geçen hadis-i şeriflerin bir kısmı “*Kütüb-i Sitte*”de mevcut olup şunlardır: “Bir saat adalet eylemek, altmış yıl nafile ibadetten yeğdir (s. 202).¹⁶”; “Fakirlik övüncümdür (s. 36).¹⁷”; “Biz ümmî bir ümmetiz.¹⁸”; “Zülfikar'dan daha keskin bir kılıç, Ali'den daha cesur bir yiğit yoktur (s. 40).¹⁹”; “Sen olmasaydın ben felekleri yaratmazdım (s. 36).²⁰”; “Sultan, her mazlumun kendine sığındığı, Allah'ın (yeryüzündeki) gölgesidir (s. 146).²¹”; “Ben kılıç peygamberiyim (s. 154).²²”; “Allah'ın ilk yarattığı şey kalemdir (s. 152).²³”

Firdevsî'nin çalışmasında disiplinlerarası yaklaşımla inceleme yapılabilen bir başka alan tarihtir. Müellif eserin kurgusunun Hz. Süleymân dönemine kadar dayandırmaktadır. Olay Hz. Süleymân'ın hükümdarlık yaptığı dönemi içerir ve olayın gerçekleştiği mekân onun sarayı olur. Dolayısıyla tarihî karakter ve vakalara atıf yapılarak eserin tarih ile olan bağına işaret edilir.

Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ve Kılıç* adlı eseri siyaset ilminden bazı hususiyetleri de ihtiva etmektedir. Gerek kalem ve gerekse de kılıç sultanın en önemli iki silahı olarak görülmüş, devleti yönetmede her iki unsurun ehemmiyetine vurgu yapılmıştır. Müellife göre saltanat ve yöneticilikte kalem, en az kılıç kadar elzemdir.

“Yaratan Rabbinin adıyla oku!” Alak, 1 (iktibâs-ı tâm)

“Ey Dâvüd! Biz seni yeryüzünde halife yaptık; onun için insanlar arasında adaletle hükmet...” Sâd, 26 (iktibâs-ı gayr-ı tâm)

“Nün. Kalem ve onunla yazdıklarına and olsun...” Kalem,1 (iktibâs-ı gayr-ı tâm)

¹⁵ Eserde hadis-i şerif olarak geçen; ancak literatürde mevzu hadis tasnifinde bile gözükmeyen ifadeler bu kategoride değerlendirilmemiştir.

¹⁶ Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, II, 58/1721; Zeylâi, *Nasbu'r-Râye*, IV/ 67.

¹⁷ Aclûnî, 2/87.

¹⁸ Buhârî, *Câmi'ü's-Sahih*, II, 230; Müslim, *Câmi'ü's-Sahih*, I/761.

¹⁹ İbnü'l- Cezvî, *Mevduât*, I/382.

²⁰ Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, II, 164; Hakîm, *el-Müstedrek*, II/ 615.

²¹ Hakîm et-Tirmizî, *Nevâdirü'l-Usûl*, II, 125; IV, 153.

²² Taberânî, *el-Mu'cemü'l-Kebîr*, XX, 168, 180.

²³ Tirmizî, *Tefsîrü'l-Kur'ân*, 67.

Eserlerdeki Benzer ve Farklı Yönler Açısından

Benzerlikler

Her iki müellif de alegorik eser yazmış; sembolik anlatıma dayalı kurgunun merkezine kalem ve kılıcı yerleştirmiştir. İkisi de döneminin üretken yazarlarındandır. Farklı edebî türlerde eserler vermişlerdir. Her iki sanatçı eserlerinde tasvir ağırlıklı betimlemelere ve sıfatlara oldukça sık yer vermektedir.

İçerik, tema ve kahramanlar iki eserde de aynıdır. İki sanatçının da bazı eserleri yabancı dillere çevrilmiştir. Her ikisi de birden fazla dile vâkıftır. Rilke Almanca, Çekçe, Fransızcaya; Firdevsî-i Rûmî de Arapça, Farsçaya hakimdir.

Her iki şair de Hz. Muhammed ile ilgili övgü dolu şiir yazmıştır. Firdevsî-i Rûmî *Kalem ve Kılıç'ın Münâzarası* adlı eserinin na't bölümünde; Maria Rilke ise *“Duino Ağıtları”* adlı eserinin giriş bölümünde Hz. Peygamber'e yer vermiştir. Her iki sanatçı farklı şehirlerde bulunmuş ya da yaşamışlardır. Firdevsî-i Rûmî Balıkesir, Bursa, İstanbul'da; Rilke ise Paris, Moskova, Münih'te hayatının bir kısmını geçirmiştir.

Kahramanların olumlu ve olumsuz özellikleri iki eserde de mevcuttur. Rilke bu yönleri birkaç kelimeyle zikrederken Firdevsî daha kapsamlı isim ve tamlamalarla betimlemiştir. Kalem ve kılıcın üretiliş biçimleri her iki eserde de mevcuttur. Kalem ve kılıcın aynı kökten gelmesi ve aynı maddeyi içermesine dikkat çekilmiştir. Nitekim ikisi de grafit hammaddesinden yapılmıştır.

Her ikisi müellif felsefe ve edebiyata genç yaşlardan itibaren merak salmıştır. Firdevsî, genç yaşından itibaren tarih, felsefe, ilm-i nücûm, kısâs-ı enbiyâ gibi çeşitli ilim dallarına meraklıdır. Rilke felsefe, metafizik, linguistik ile alakalıdır. Her iki sanatçı döneminin velûd şair ve yazarlarından olup felsefeye ilgi duymuştur.

Uzun tamlamalar, birleşik cümleler eserlerde mevcuttur. Gerek Firdevsî ve gerekse de Rilke bulunduğu edebî muhitlerinden etkilenmiş; bu etkileşimi eserlerine aksettirmiştir. Her iki eserde de diyaloglar kılıcın

böbürlemeleriyle başlar. Kılıç, kalemden kendisine itaat etmesini ister ve kalemi değersiz bir mahluk olarak görür. Bir anlatıcı olarak kılıcın bakış açısı 'ironi'ye yaklaşan bir alaycı tavidir.

Her iki eserde de hâkim olan edebî sanat intâk, teşhis ve teşbihtir. Bu sanatların dışında mecâz-ı mürsel, istiâre, hüsn-i talil, mübâlağa ve tarîz gibi edebî sanatların ortak kullanıldıkları görülmüştür. Anlam kapalılığı iki eserde de söz konusudur. Her iki eserde olay eksenli hikâyeden çok tasvire dayalı bir anlatım hâkimdir. Bu yüzden her iki eser farklı disiplinlerarası yaklaşımla incelenebilir.

Farklılıklar

İki sanatçı farklı yüzyıllarda yaşamıştır. Firdevsî-i Rûmî 15. yüzyılın ortaları ile 16. yüzyılın başlarında; Rainer Maria Rilke ise 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında yaşamıştır. Rilke'nin ölüm tarihi ve yeri belli iken Rûmî'nin vefat yeri ve zamanı tam olarak belli değildir.

Rilke şiirlerinde ana tema aşk, ayrılık, yalnızlık, ölüm iken Firdevsî-i Rûmî'nin eserlerinde ana tema dinî ve tarihî konulardır. Her ikisi birden fazla türde eser vermesine karşın Rilke şiirde; Firdevsî ise düzyazıda kendini göstermiştir.

Zaman ve mekân farklılıkları iki eseri ayıran bir başka husustur. *Münâzara-i Seyf ü Kalem*'de mekân Süleymân Peygamber'in sarayıdır. Rilke'nin eserinde ise bir askerî karargâh odası mekân olarak geçmektedir. Yine Rilke'de zaman mefhumu belirsizken Firdevsî'de Hz. Süleymân zamanı yaşanmış bir hadise olarak okuyucuya sunulmaktadır. Asıl zaman Süleymân Peygamber dönemi olmasına rağmen eserde dinî kaynak olarak Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerin kullanılması kronolojik düzenin dışına çıkılmasına sebep olmuştur.

Firdevsî-i Rûmî *Süleymân-nâme*'de belirttiği gibi enbiya kıssalarına ilgi duyarken Rilke egzistansiyalist felsefeye yakınlık göstermiştir. Rilke'nin şairlik yönü; Firdevsî-i Rûmî'nin ise nâsirlik yönü ağır basmıştır. Firdevsî-i Rûmî'nin eseri daha kapsamlı ve manzum-mensur

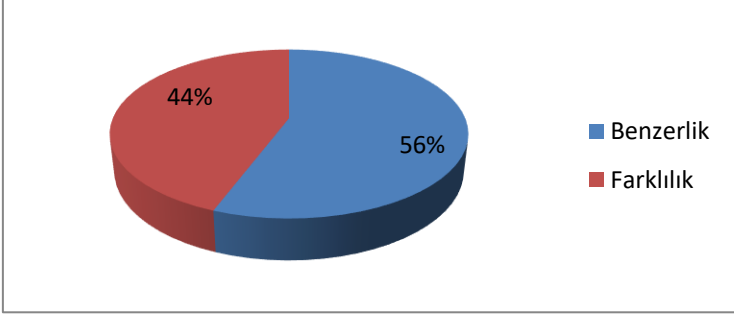
karışık bir eser olmasına karşın Rilke'nin öyküsü mensur olup daha dar bir alana hitap etmektedir. Rilke roman, hikâye, şiir, deneme, tiyatro gibi birçok türde eser verirken Firdevsî ise şiir ve tarihi kıssalar üzerine yoğunlaşmıştır.

Muhteva olarak Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ile Kılıç*'i daha geniş olup birçok tali konuyu kapsamaktadır. Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde kutsal metinlerden çok fazla alıntı mevcutken Rilke'nin yapıtında böyle bir durum söz konusu değildir. Rilke'nin öyküsünde okuyucu bilinçaltı tekniğiyle olayları çözümlene yetisine sahip olabilmekte iken Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde aynı şeyleri söylemek mümkün görünmemektedir.

İki eserde kahramanlar ile ilgili en önemli farklılık Firdevsî-i Rûmî'de kalem ve kılıç birbirlerine üstünlük sağlayamamaktadır. Ancak Rilke'nin eserinde kalem, kılıçtan üstünlüğünü ispatlamaktadır. Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde Süleymân Peygamber, Ra'd b. Berk, Nâsir b. Feylesof yardımcı kahramanken Rilke'de ismi zikredilmeyen üst düzey bir subay yardımcı kahramandır. Kılıç, Rilke'nin eserinde üstten bakmanın, böhürülenmenin bedelini ağır ödemiştir. Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde ise her ikisinin aynı kudrete sahip oldukları vurgulanmıştır.

Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ile Kılıç*'inde telmih, seci, cinâs, iktibâs, irsâl-i mesel, tecâhül-i ârif sanatları daha sık kullanılırken Rilke'nin eserinde sadece istifhâm sanatının varlığına rastlanmaktadır. Firdevsî-i Rûmî'de biçimsel özellikler ön planda iken Rainer Maria Rilke, müzikal ahenge önem vermiş, biçimsel ahengi ikinci plana atmıştır.

Rilke'nin *Kalem ve Kılıç* eserinde sosyoloji, felsefe, psikoloji alanlarına; Firdevsî-i Rûmî'nin *Kalem ile Kılıç*'inde ise ilahiyat, siyaset alanlarına farklı disiplinlerin perspektiflerinden bakılabilir.



Grafik 1: Benzerlik ve Farklılık Oranları

Firdevsî-i Rûmî'nin eseri ile Rainer Maria Rilke'nin *Kalem ile Kılıç* adlı eseri genel itibariyle mukayese edildiğinde iki yapıt arasında benzeşen hususların sayısı 29 olup bu da %56'ya tekabül ederken; iki eser arasındaki farklılıkların sayısı 23 olup bu da %44'e denk gelmektedir.

SONUÇ

Tarihî gelişimi açısından oldukça karmaşık bir süreçte sahip olduğu görülen karşılaştırmalı edebiyat; Goethe'nin "Weltliteratür" terimi temelinde dayanır. Karşılaştırmalı edebiyatta farklı kültürlerin mukayesesi olabileceği gibi aynı kültürün farklı türdeki yazınları ya da aynı kültür ve türün farklı zamanlarda kaleme alınıp karşılaştırılması da mümkündür.

Üzerinde araştırma yapılan bu çalışmada farklı yüzyıllarda ve kültürlerde yaşamış iki müellifin karşılaştırması yapılmıştır. Rilke, şairlik vasfıyla ön plana çıkarken Firdevsî-i Rûmî daha çok nâsirlilik yönüyle dikkat çekmiştir.

Doğu kültürüne ait *Münâzara-i Seyf ü Kalem* ile Batı kültürü ürünü *Kalem ve Kılıç* adlı hikâyenin mukayesesi benzer ve zıt yönleriyle ele alınmıştır. İnceleme sonucunda iki eser arasında benzerliklerin oransal olarak daha fazla olduğu görülmüştür. Yapıtlar mekân ve zaman olarak farklı olsa da olay örgüsü, tema ve kahramanlar bakımından analogiktir. Münâzara türünü ihtiva eden iki eser de alegorik hüviyette kurgulanmıştır.

Bu çalışmada iki eser biyografi, edebî tür, dönem, edebî çevre, tema, olay örgüsü, tip, edebî sanat, üslup, şekil, bakış açısı yönünden incelenmiştir. Eserlerde ortak yönlerin farklılıklardan daha fazla olduğu gözlenmiştir. Rilke'nin kaleme bakış açısı "Kalem kılıçtan keskindir." atasözünü örtüşmektedir. Firdevsî-i Rûmî için ise kahramanlar eşit öneme sahip olup her ikisi de devlet yönetiminde elzem görevler ifa etmektedir.

Firdevsî-i Rûmî'nin eserinde göze çarpan beş edebî sanat vardır: Teşhîs, intâk, iktibâs, telmih ve teşbih. Dolayısıyla eser baştan sona kadar bu sanatların gölgesindedir. Rilke'nin eserinde ise teşhîs, intâk ve teşbih ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Her iki eserin kahramanı kalem ve kılıç olduğu için eserin bütününde bu iki nesneyi canlandırma ve konuşurma ön plandadır. Ayrıca tasvir ağırlıklı tamlamalar, betimlemeler yoğun olduğu için her iki eserde teşbih sanatına çok sık başvurulduğu görülmüştür.

Kalem ve Kılıç Münâzarasını Batı edebiyatında ilk işleyen Rilke'dir. O bu temayı büyük bir ihtimalle Doğu kültüründen alıntılamıştır. Her ne kadar Batılı kaynaklar Doğu'ya bakışı ile ilgili Rilke'nin bu yönünü vurgulamasalar da Batı kültür tarihinde Doğu'nun izlerine sıkça rastlanacağı araştırıldıkça görülecektir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Mustafa. (2000). *Uzun Firdevsî'nin Süleymân-nâme'sindeki Destan Unsurları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aras, İnci. (2015). Duino Ağıtları ile Bir Meleğin Yakarışı Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi, *Diyalog*, S. 1, s. 102-107.
- Aytaç, Gürsel. (1994). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, (4. Baskı), İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Bayram, Yavuz. (2004). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Bir Uygulama, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 16, s. 69-93.
- Baytekin, Binnaz. (2014). *Kuramsal ve Uygulamalı Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*, Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Benli, Şeyma. (2019). *Klasik Türk Edebiyatında Münâzara*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büke, Himmet. (2015). Firdevsî-i Rumî, Hayatı ve Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 7, S. 13, s. 481-501.
- Büyükkarcı, Fatma. (1995). *Firdevsî-i Tavîl ve Da'vet-nâme: İnceleme, Metin, Dizin, Tıpkıbasım ve Mikrofiş*, Cambridge: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Yayınları.
- Cihangir, Mehmet. (2020). Kültürlerarası ve Disiplinlerarası Boyutuyla Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, S. 6, s. 328-343.
- Cuma, Ahmet. (2002). *Rainer Maria Rilke ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmgesel Anlatım Biçimleri*,

Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Cuma, Ahmet. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı, *SEFAD*, S. 39, s. 1-26.
- Durmuş, İsmail. (2006). “Münâzara-Arap Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları c. 31, s. 577-579.
- Genç, Gülnaz. (1995). *Firdevsî-i Rûmî-Süleymân-nâme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kadioğlu, İdris. (2011). Kılıç Kalem Münâzarası, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 9, S. 2, s. 161-180.
- Kefeli, Emel. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 4, S. 8, s. 331-350.
- Kızılar, Funda. (2007). Rainer M. Rilke'nin “Orpheus, Eurydike, Hermes” Adlı Şiirlerinde Ölüm Sorunsalı, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 33, s. 81-96.
- Kızılar, Funda. (2010). Rilke'nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma, *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 5, S. 1, s. 13-44.
- Köksal, Fatih. (2006). “Münâzara-Türk Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, S. 31, s. 580-581.
- Köprülü, Fuâd. (1969): “Firdevsî, Uzun”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, S. 4, s. 649-651.
- Köprülü, Fuâd. (2012). *Edebiyat Araştırmaları 1*, (5. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Lidar, Veysel; Lidar, Hande. (2020). Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Varyasyon Kuramı, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, c. 8, S. 21, s. 298-314.

- Özkan, Senail. (2008). Mevlânâ ve Rilke, *Mevlânâ ve İnsan Sempozyumu*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 75-91.
- Özkan, Senail. (2019). *Mevlânâ ve Goethe*, (4. Baskı), İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Sevinç, Bayram. (2013). Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi, *Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 8, S. 6, s. 619-639.
- Soylu, Ümit. (2012). *Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şipal, Kamuran. (2003). *Rainer Maria Rilke-Kalem ve Kılıç*, İstanbul: Say Yayınları.
- Tanyıldız, Ahmet. (2007). Uzun Firdevsî ve “Münâzara-i Seyf ü Kalem”i. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 22, s. 163-188.
- Tanyıldız, Ahmet. (2017). Firdevsî-i Rûmî Kalem ile Kılıcın Münâzarası (*Münâzara-i Seyf ü Kalem*). İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Ulağlı, Serhat. (2006). *İmgebilim “Ötekinin” Bilimine Giriş*, Ankara: Sinemis Yayınları.
- URL1: <https://kuran.diyamet.gov.tr> (Erişim 19 Kasım 2020)
- URL2: <https://al-maktaba.org> (shamela) (Erişim 22 Kasım 2020)
- Uysal, Şerife Alev; Çelik, Rukiye. (2018). Sağlık Meslek Gruplarında Hubris Sendromunun Varlığına İlişkin Keşfedici Bir Çalışma. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, S. 17, s. 103-118.

BÖLÜM 3

JOSEPH CONRAD'IN KARANLIĞIN YÜREĞİ ROMANINDA AFRİKALI İMGESİ

Arş. Gör. Canan AKBABA²⁴

Arş. Gör. Yusuf AKBABA²⁵

²⁴ Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir-Türkiye, E-posta: cerden@ogu.edu.tr, 0000-0002-6650-037X

²⁵ Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Eskişehir-Türkiye, E-posta: yakbaba@ogu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1082-616X>.

GİRİŞ

Latince imago sözcüğünden gelen “image”, fiil olarak düşsel şekilde tasarlamak anlamına gelir. Zihnin, nesnelerin, durumların ve eylemlerin bir görüntüsünü oluşturma yetisini ifade eder. Türkçeye ise “imge” şeklinde geçmiştir.

İmge, yazarın kendi duygu ve düşüncelerini çağrışımlar ya da benzetmeler yoluyla ifade etmesidir. Yazar dış dünyadan algıladıklarını kendi değer ve tecrübeleri ile zihninde yeniden şekillendirir. Yazarın zihninde şekillendirdiği bu imgeler, bilinçaltının bir karşılığıdır.

Bir imgenin oluşumunda bireysel inançlar ve değerler kadar toplumsal değerler de etkilidir. *Çünkü imgeler bireysel olmalarının yanı sıra çoğunlukla kolektif bilincin ürünüdür. Bir imgenin oluşumu, ancak yazarın zihnindeki alt düşünceler ve dış dünyanın yazara empoze ettiği doğrular çerçevesinde şekillenerek kendisine sanatsal yaratılarda gerçeklik alanı bulabilir* (Bülbül, 2005: 18; akt., Ulağlı, 2006: 10).

İmgebilimin temelini oluşturan neden ise “öteki”ne karşı duyulan bilme ve tanıma merakıdır. Farklı kültür ve ulusların tanınmasıyla toplumlar kendilerinin ne olduğunu öğrenmeye başlar. Karşı kültürle kendini tanımlayan toplumlar kendi karşıtlarını oluşturur. Çünkü imgeler karşıtlarıyla anlam kazanır. Kendini yani “ben”i açıklayabilmek için “öteki”ne ihtiyaç duyar. İmge, sanatın-edebiyatın en işlevsel öğelerinden biri olmakla birlikte tanımlanması, üzerine konuşulması, “ele geçirilmesi” belki de en güç olanıdır.

İmge, algılama-duyumsallık ile kavramsallık-tasarım, bilinç ile bilinçdışı, içsellik ile dışsallık, içkinlik ile aşkınlık, mahremiyet ile kamusalılık, özgürlük ile etik sorumluluk arasındaki karmaşık, çetrefil, diyalektik ilişkinin iki tarafında da değildir. İki uca aynı kolaylıkla akar, bilincin en temel tutamaklarından olan zaman-uzam bağıntısını altüst eder, kendine uyarlar, bu bağıntıyı bir ütopyaya, sürekli bir arayışa dönüştürür (Atakay, 2004: 67). Kalıp yargılardan kaynaklanan kurgu

dünyası ile gerçek dünya arasındaki bilinmezi çözmeye çalışan imgebilim için bu kolay bir iş değildir.

İstisnaları dışta tutarsak anlatı sanatları, geniş anlamda kurmacaya dayanmaları nedeniyle, “gerçeği” değil, “gerçekdışı” olanı hedefler. Bir başka deyişle, öykü, roman gibi anlatı sanatlarının malzemesi hiçbir zaman, ham var olan değil, estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan bir var olandır. İşte “imge” kavramı, bu oluşumun taşıyıcı ögesidir ve genel anlamda tüm sanatlar “imgeleştirici bir bilinc”in ürünüdür (Kırkoğlu, 2004: 76).

Bu çalışmada ilk olarak ırka dayalı ayrımlar ve zıtlıklar üzerine anlatı inşasının tarihi araştırılacaktır. Batı dünyasının geliştirmiş olduğu “öteki” imgesinin özelliklerinin Joseph Conrad’ın *Heart of Darkness* (Karanlığın Yüreği) eserindeki yansımaları ortaya konacak ve böylece Batı dünyasının Afrikalı Yerlilere karşı geliştirdikleri önyargılar ve nedenleri üzerinde ortaya konmaya çalışılacaktır.

Beyaz ve Öteki Renkler

Avrupa’nın “öteki”ne dair yarattığı imgeleri anlamak için tarihsel sürece, bilhassa tarih yazımına bakılması önem arz eder. İlk olarak tarihin bir sanat olarak görüldüğü Aydınlanma Çağı’ndaki düşünürlerden bahsedilebilir. Bu dönemde insanı anlamaya yönelik araştırmalara büyük önem verilmiştir. 17. ve 18. yüzyıllarda düşünürler dünyayı karmaşık bir yer olarak görmüşler ve dünyanın yalnızca yönetimde bulunan seçkinler ile açıklanamayacağını savunmuşlardır (Arnold, 2000: 47-48). Zira o döneme kadar tarih yazımının başlıca konusu “büyük adamlar” ve devletler olmuştur. Ancak bu bakış açısı insanı anlamaya yönelik düşünce hareketleri ile birlikte değişmiştir. Tarihin coğrafyayla, iklimle, ekonomiyle, toplumun yapısıyla ve farklı halkların özellikleri ile birlikte araştırılması gerektiği fikri ortaya atılmıştır.

Dönemin bir diğer özelliği, döngüsel tarih anlayışının yerini insanlık tarihini düz bir çizgi olarak kabul eden sürekli ileri gittiğini varsayan ilerlemeci tarih anlayışının

almaya başlamasıdır. Buna ek olarak tarih yazımında Tanrının yerini devlet almaya başlamış, modern tarihçiliğin konularının ilk örnekleri verilmiş ve tarih anlatısına “ötekiler” girmiştir. Ancak Avrupalı olmayan halklar bu dönemde genel olarak insanın doğasını anlamak için incelenecek yeni örnekler olarak görülmüşlerdir. Irka dayalı araştırmalar ve tarihin milletlere ayrılması gerektiği düşüncesi esas olarak 19. yüzyılda hâkim olmaya başlamıştır (Akbaba, 2018: 36).

19. yüzyılda tarihin, siyasete hizmet etmesi gerektiği düşüncesi ve devlet merkezli tarih yazımı, insanın doğasını anlamaya yönelik araştırmaların, millî çıkarlara hizmet edecek araştırmalara dönüşmesine olanak sağlamıştır. Örneğin Herder, Rönesans döneminin genellemeci tutumuna karşı çıkmış ve tarihin milletlere ayrılmasından yana olmuştur. Her milletin karakteristik özelliklerinin ayrı olduğu fikrini savunmuştur (Mah, 2002: 146). Klasik Historisizm adı verilen bu süreçte tarihçi Leopold von Ranke de Eski Çağ’da dahi Cermen, Kelt, Slav, Latin gibi ulus tiplerinin var olduğunu ileri sürmüştür (Liebersohn, 2002: 168).

Filolojik araştırmalara yine bu dönemde önem verilmeye başlamış ve dil akrabalıklarının bilhassa Hint-Avrupa dil ailesinin keşfedilmesi ile birlikte halklar hızla sınıflandırılmıştır. Edward Said bu araştırmaların önemini daha kesin bir biçimde ifade etmiştir. Ona göre filoloji, Doğuluyu bir ırk haline getirmiş ve Avrupa’nın üstünlüğünü kanıtlayan Oryantalizmin temelini atmıştır (Burney, 2012: 39).

Romantizm akımının temsilcilerinin yanı sıra pozitivist tarih görüşü de 19. yüzyılda gelişmeye başlamıştır. Irkî vasıflara değinen araştırmalar bunun kanıtıdır. Irk araştırmalarına Sosyal Darwinizm dayanak sağlamıştır. Sosyal Darwinizm, en basit açıklamasıyla Darwin’in kuramının genişletilerek sosyal alana uyarlanmasıdır. Bu teorinin fikir babası Charles Darwin’e göre “Tarih boyunca sayısız aşağı ırk daha uygar ırklar tarafından ortadan kaldırılacaktır.” (Rogders, 1972: 274). İngiliz filozof Herbert Spencer’in biyolojik evrim üzerine yazarken kullandığı “en güçlünün hayatta kalması”

ifadesi de bu kuramın sloganı haline gelmiştir. “Beyaz adam”a irkî olarak bazı sorumluluklar atfedilmiş ve Batı uygarlığının üstün olduğu varsayılmıştır. Beyaz adamın edindiği başlıca vazife beyaz olmayanları uygarlaştırmaktır. Bununla Batı, Oryantalist bir bakış açısıyla kendisini merkeze yerleştirmiştir. Tarih yazımında zıtlıklar ön plana çıkmış ve uygar-uygar olmayan, Doğulu-Batılı, beyaz-siyah yahut sarı gibi ayrımlar anlatıya hâkim olmuştur.

Avrupa’da Pozitivizm ve Sosyal Darwinizm kuramının etkisini artırmasıyla yoğunlaşan ırk tartışmalarının ortasında araştırılmaya devam eden Doğu, artık her manada bir *öteki* haline gelmiştir. Çalışmaların artması bu alanda bilimsel toplulukların kurulmasına vesile olmuştur. Henry Thomas Colebrook tarafından 1823 yılında kurulan *Royal Asiatic Society* bunlardan biridir. *Royal Asiatic Society*’de yapılan çalışmalar, önce Hindistan üzerine olsa da zamanla tüm Asya ve Kuzey Afrika’ya doğru genişlemiştir. Bu alanda yapılan çalışmaların artışının meydana getirdiği bir diğer ürün, 1901 yılında Mezopotamya’dan Japonya’ya kadar geniş bir coğrafyayı araştıran *Royal Society for Asian Affairs* olmuştur. Londra Üniversitesi bünyesinde, 1916 yılında kurulan *School of Oriental and African Studies* de aynı konuları ele almıştır. 20. yüzyılda Asya ve Afrika çalışmaları ile ilgilenen okulların ve toplulukların sayısı daha da artmıştır.

Pozitivist ve Oryantalist anlatının etkisi kısa zamanda edebiyat alanına da yansımıştır. Konu ile ilgili pek çok deneme yazılmıştır. Bu deneme yazarlarından biri olan, 18. yüzyılda yaşamış Fransız bilim insanı George Louis de Buffon’a göre koyu ya da esmer ten, aşırı sıcak ve soğğun ve de medeniyetsizliğin neden olduğu bir “bozulma”dır (Buffon, 1801: 83). Immanuel Kant da *On the Different Human Races* adlı eserinde sırasıyla beyaz, kızıl, siyah ve sarı olmak üzere dört ana ırk tanımlamıştır (Larrimore, 2008: 349; Allais, 2016: 12). Bu dönemde en çok aşağılanan iki topluluk siyah ve sarı tenlilerdir. Örneğin estetik hiyerarşide Moğollar en alt kademededir. Romantik dönemde ve sonrasında Çinliler de sarı derili

olarak tasvir edilmişler. 19. yüzyılın ortalarında Avrupalı olmayan halklara dair söylemler sertleşmiştir. Örneğin sarı ırktan olduğu kabul edilen halklar, Kayser II. Wilhelm'in ifadesiyle "sarı tehlike" olarak nitelendirilmiştir (Bk. Lyman, 2000: 688). Romanlarda dahi "Asyalı istilacılar" teması işlenmiştir. Örneklerden birini Britanyalı romancı Matthew Shiel *The Yellow Danger* (Sarı Tehlike) adlı romanıyla vermiştir.

Döneminde yankı uyandırmış bir diğer isim, İngiliz deneme yazarı Thomas De Quincey'dir. Quincey'in *Confession of an English Opium Eater* (1821) adlı eseri, bir doğulu ile karşılaşmasını tasvir etmesi bakımından önem taşır. Eserde anlatılana göre De Quincey'in 1816 yılında yaşadığı eve bir Malay (Kahverengi olarak sınıflandırılan Avustralyalılar halklara²⁶ mensup) gelmiş ve kapıya bakan hizmetçisi Barbara Lewthwaite, kapıdaki Malay ile ev halkının görünüşleri arasındaki uçuruma şaşırılmış ve "aşağıdaki şeytan"ı çıkarması için De Quincey'i aramıştır (Kitson, 2007: 205).

De Quincey, ırkî ayrımı, tipolojiyi, soy analizini, ırkî ve kültürel hâkimiyeti her yönüyle kullanmıştır. Dolayısıyla ırk düşüncesinin mucidi olarak görülmektedir. Biyolojik determinizmini daha ileri götürmüş olan De Quincey'in "Malay"ı ötekidir ve neredeyse insan bile değildir. "Malay", Doğu'yu bir bütün olarak özetlemektedir. Buna göre farklılığın başlıca nedeni fizikseldir. De Quincey tüm Asya'yı kâbus gibi gören bir bakış açısı getirmiştir. Mısır, Hindistan ve Çin, hepsi ıstıraplı ve korkunçtur.

Fransız yazar Arthur de Gobineau da "ırkların eşitsizliği" üzerine yazanlardan biridir. 1955 yılında yayımlanan *An Essay on the Inequality of the Human Races* adlı eserinde beyaz ırkın görünüş, renk ve nitelik yönünden üstün olduğu fikrini ortaya atmış ve hatta zekâ seviyesi araştırmaları ile bu görüşlerini kanıtlamaya çalışmıştır. Afrikalıların düşük zekâlı olduklarını, hatta Moğolların zencilerden bile düşük zekâyâ sahip olduklarını savunmuştur (Gobineau, 1915: 112).

²⁶ Güneydoğu Asya, Okyanusya ve Doğu Afrika'da yaşayan, Avustralyalılar olarak adlandırılan bir dili konuşan halklara verilen bir isimdir.

Edward Said'in ünlü eseri *Orientalism*'de belirttiği üzere denizlerin ötesindeki düşman bir "öteki" dünya, yani Asya, Avrupalının hayâl gücü sayesinde sesini duyurabilmiştir (Said, 1979: 56). Bir diğer deyişle, Avrupa'nın hayal gücünde ve imgesinde yer ettiği şekliyle tanınabilmiştir. Bu imgenin mühim ve en çarpıcı örneklerinden biri Joseph Conrad *Heart of Darkness* (1899) adlı eseridir. Zira dönem Avrupa'sının büyük bir bölümünün benimsediği fikirlerden izler taşımaktadır.

Joseph Conrad'ın Hayatı

Eserin yazarı Joseph Conrad'ın yaşadıkları anlatısında etkili olmuştur. Kısaca bahsedilecek olursa henüz 15 yaşındayken denizlere açılma isteğini ailesine bildiren Conrad, 17 yaşına geldiğinde Marsilya'ya gider. 1878 yılında ise bir İngiliz gemisinde göreve başlar. Lowestoft ve Newcastle arası seferlerinde İngilizce öğrenir. Bir İngiliz şirketinde kariyerine başlayan Conrad, Doğu'ya birçok sefer yapar. 1886'da kaptan sertifikasını alan Conrad, 1888'de gemiyle ilk görevine başlar. 1890'da ise ilgili eserinde "Karanlığın Yüreği" olarak geçen Kongo Nehri'ne doğru yola çıkar. Fakat bu yolculuk onun bazı hastalıklara yakalanmasına sebep olur. 1895'te ise denizcilik kariyerini bırakarak *Almayer's Folly* eseri ile edebiyat hayatına adım atar.

Conrad, eserinin basılmasıyla deniz kariyerinden yazarlık kariyerine dönüş yapar. Londra'ya yerleşir ve bir İngiliz kadınla evlenir. Bir Polonyalının oğlu olan Conrad, denizci, yazar ve son olarak da bir İngiliz roman yazarı olur. Uzun bir süre deniz üzerine eserler veren bir yazar olarak görülür. Gittikçe eserlerinde daha fazla deniz ve gemi hayatını ya da Uzakdoğu şehirlerini, insan tecrübelerindeki derin ahlakî hırsların keşfedilmesi anlamında kullanır. İngiliz yazınının büyük bir ustası olan Conrad, İngilizceyi öğrendiğinde 21 yaşındadır ve hayatının sonuna kadar belirgin bir yabancı aksanıyla konuşmuştur (Abrams, 1996: 2203-2204).

Karanlığın Yüreği'ne Bir Yolculuk

Karanlığın Yüreği'nde imgenin daha önce sayılan özelliklerini görmek mümkündür. Çünkü Batı dünyasının

daha önceden sahip olduğu imgelere yenilerini de ekleyerek kaleme aldığı bu eserde kendi toplumunun anlayışını okura sunmuştur (Achebe, 1988: 39-40).

Yazarın bir Afrika ülkesi olan Kongo'yu seçmesi, üzerinde durulması gereken bir konudur. Yer altı ve yer üstü kaynakları açısından zengin bir ülke olan Kongo, Batı'da sömürgeci düşüncenin gelişmesiyle ve de farklı kültürlerle duyulan ilginin artmasıyla dikkat çeken bir ülke haline gelmiştir.

Batı dünyasına göre Doğu'ya dair bilginin maddi temeli coğrafyaydı. Doğu'nun tüm örtük ve değişmez ayırıcı özellikleri, kendi coğrafyası üzerinde yükselmiş ve tüm Doğu coğrafyasına kök salmıştı. Dolayısıyla coğrafya bir yandan Doğu'nun sakinlerini besliyor ve ayırıcı özelliklerini güvence altına alıyordu, bir yandan da Batı'nın ilgisini çekiyordu. Ancak coğrafya merakı, anlamaya, tespit etmeye, açığa çıkarmaya yönelik epistemolojik bir itki olduğu için tarafsızlığı da beraberinde getirebilirdi. *Karanlığın Yüreği*'nde Marlow'un itiraf ettiği harita tutkusu bunun bir örneğidir (Said, 1999: 228).

“Küçükken haritalara karşı büyük bir tutkum vardı. Saatlerce Güney Amerika'ya, Afrika'ya Avustralya'ya bakar, keşiflerin heyecanıyla kendimi kaybederdim. Dünya üzerinde o zamanlar pek çok boş alan vardı; ben de haritada özellikle davetkâr bir yer görünce (gerçi o zaman her yer gözüme böyle görünüyordu ya) parmağımı üzerine koyup, büyüyünce buraya gideceğim derdim (Conrad, 2013: 33-34).”

Alıntılardan da anlaşılacağı üzere Batı her zaman bilinmeyene ilgi duymuştur. Eserde de Batı'nın ilgisi Kongo üzerinde yoğunlaşmıştır. Fakat bundaki en büyük etken oralara gidip hem bilme merakını gidermek hem de gittiği yerdeki zenginliklerden faydalanmaktır.

Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği* adlı eserini kendi yaşadığı tecrübelerden yararlanarak kaleme alır. Marlow gibi Conrad da Afrika'nın kalbini görmek için can atan bir

çocuktur. Yaklaşık 9 yaşındayken Afrika haritasına bakıp parmağını sırrı çözülme-yen kıtaya koyup kendinden emin bir şekilde büyü-yünce oraya gideceğini söyler. Brüksel’de yaşayan bir yakını tarafından Kongo Nehrine gidecek olan bir gemide işe alınır (Abrams, 1996: 2204). Hikâye’nin hakikî “gerçekler”i, Conrad’ın 1890’da *Almayer’s Folly* adlı kitabı yazmaya başladıktan sonra Marlow’un seyahatini andırır-casına Kongo’ya yaptığı bir geziden çıkmıştır. Bu seyahat, Marlow’un-ki kadar dehşetli ve ürkütücüdür. Örneğin Conrad’ın *Karanlığın Yüreği*’ndeki gemisinde ölen Mr. Kurtz, gerçekte Conrad’ın Stanley Şelâlesinde gemisine aldığı Georges-Antoine Klein’dir. Conrad da sonunda hastalanmış ve bu hâdise onun denizcilik hayatına son vermiştir (Lass, 1995: 107). Ayrıca bu Kongo tecrübesi, düş gücünü aklından çıkmamak üzere sürekli olarak etkisi altına almıştır. *Karanlığın Yüreği*’nin kâbus atmosferi, Conrad’ın bu travmatik tecrübesine bir cevap sayılabilir (Abrams, 1996: 2205). Kısaca belirtmek gerekirse eser Conrad’ın bilinçaltının bir ürünüdür. Yazar gidip gördüğü topraklar ve Afrikalılar ile ilgili görüşlerini esere aktarmıştır. Otobiyografik özellikler taşıyan bu eserde yazarın hem önceden sahip olduğu hem de kendi edindiği imgeler yer almaktadır.

Conrad bu eserinde okurlarına onlarca Avrupa sömürgesine bölünmüş bir Afrika’dan başka bir şey tahayyül etme imkânı tanır. Conrad’ın yazdığı dönemde Avrupa’nın Afrika’da ve başka yerlerde muazzam bir insan kaybı pahasına sürdürdüğü sistemli şiddeti gözler önüne serer (Said, 2010: xvii). Eser boyunca beyazların orada bulunma nedenleri sorgulanır.

Karanlığın Yüreği (Heart of Darkness) adlı romanında olaylar tecrübeli bir denizci olan Marlow’un bir akşam Thames Nehri üzerinde bir gezinti gemisinde arkadaşlarına “Karanlığın Yüreği”ne, Kongo Nehri’ne yaptığı yolculuğu anlatmasıyla başlar. Olaylar Afrika’da fildişi ticaretinin en üst düzeyde olduğu, yani sömürge-nin fazlasıyla yoğun yaşandığı bir dönemde geçer.

Belçika’nın bir sömürgesi olan Kongo, başlıca rakipler arasındaki çekişmeyi önlemek için sözde bir kralın eline

yani II. Leopold'a bırakılır. Böylece karşılığında hiçbir şey verilmeden Kongo ülkesi sömürülür. Yağmaladıkları ülkeyi hiç sevmeyen sömürgeciler, Kongoluları kölelikten de beter bir hale sokar. Onları döver, işkence eder ve korkunç bir tutsaklık altına alır. Bu işkenceler o kadar dayanılmaz boyutlara varır ki kral ülkeyi Belçika'ya satar (Luraghi, 2000: 237-238).

Bu amaçlardan habersiz sadece macera arzusuna kapılan Marlow halasının aracı olmasıyla küçüklüğünden beri görmek istediği Kongo'ya gitme fırsatını yakalar. Bir Fransız gemisi ile yola çıkan Marlow, Afrika sahilleri boyunca yol alır. Fakat buralarda gördükleri hiç de görmeyi beklediği şeyler değildir. Şirkete varan Marlow sefil halde yaşayan Yerlileri görür. Hepsi, kendi ülkelerinin sömürülmesinde köle gibi kullanılır. Eserin ilerleyen bölümlerinde de yerli halkın fildişi uğruna nasıl ezildiği, çağdışı görülmesi ve sömürülmesi anlatılır.

Marlow'un asıl görmek istediği kişi ise Kurtz'dur. Her gittiği yerde Kurtz hakkında konuşulur. Bir şirketin temsilcisi olan Kurtz en çok fildişi gönderen temsilcidir. Bu yüzden diğer temsilciler tarafından da sevilmeyen biridir. Kurtz'u gördüğü zaman Marlow, karışık, müphem hislerle doludur. Bir taraftan ondan fildişi yağmacılığından başka bir şey düşünmeyen ve buna da medeniyet ve gelişme gibi tatlı bir isim veren sathî bir egomanyak olarak tiksindirirken, öte yandan da onun, bir zamanlar büyük tarafları olduğunu idrak eder (Lass, 1995:105).

Annesi yarı İngiliz, babası yarı Fransız olan Marlow bize "*Kurtz'un meydana çıkmasında bütün Avrupa'nın katkısı oldu*" diyor; gerçekten de Kurtz, 19. asırda Afrika'yı yağma eden ve bu açgözlülüğünü idealizm kisvesi altında gizlemek isteyen sömürü şehvetinin temsilcisidir (Lass, 1995:107). Aslında Kurtz eserde yağmacı ve sömürgeci Avrupa'nın bir prototipidir.

Conrad, Kurtz'un yağma serüveni ve Marlow'un yolculuğu ile anlatının ortak bir izleği olduğunu göstermek ister: Bu izlek, Avrupalıların Afrika'da (ya da

Afrika konusunda) gerçekleştirdikleri emperyal efendilik ve iradedir (Said, 1998: 64).

Bu emperyal irade altında Kurtz, *Uluslararası Vahşi Gelenekleri Yok Etme Derneği* için bir rapor hazırlar, raporun sonunda söylediği bir cümleyle yerli halka karşı olan düşmanca tavrını gösterir: ‘*Bütün hayvanların kökünü kazıyın*’ (Conrad, 2013: 100). Alıntıda görüldüğü gibi beyaz adamlar tarafından siyahlar sadece yok edilmesi gereken bir hayvan gibidir. Böylece hem elde etmek istedikleri hammaddeye daha kolay ulaşabilecekler hem de medeniyete bu kadar uzak kalan ve aynı renkte olmayan insanların yaşam hakkı ellerinden alınacaktır.

Kurtz’un çalıştığı bölgede etrafı dolaşan Marlow’un gözüne uzaktan bir şeyler çarpar. Karşıdan süs eşyası gibi duran şeylerin yakından bakınca aslında Kurtz tarafından tahta kazıklara çakılmış yerli halkın kafatasları olduklarını görür.

“Bu yuvarlak toplar süsleme değil, semboldü; etkileyici ve kafa karıştırıcıydılar, çarpıcı ve rahatsız edici... Yüzleri eve çevrili olmasaydı, kazıklara çakılmış o kafalar çok daha etkileyici olabilirdi. İlk gördüğüm kafaya geri döndüm - oradaydı işte, kara, kurumuş, çökmüş, gözkapakları inik- direğin tepesinde uyuyan bir kafa gibiydi, büzüşmüş dudaklarının arasından görünen dişlerin oluşturduğu ince, beyaz çizgi ile gülümsüyordu da; o ebedi uykuda gördüğü keyifli ve sonsuz rüyaya aralıksız gülümsüyordu (Conrad, 2013: 111).”

Marlow, Kurtz’un bu insanlık dışı davranışını onun türlü tutkularını tatmin ederken kendini denetleyemeyip eksik taraflarını şiddet eğilimiyle tamamlaması olarak görür. Ayrıca Yerliler Kurtz’a o kadar hayran ve o kadar onun etkisi altındadırlar ki onun sözünden asla çıkmazlar ve sanki ona taparlar (Conrad, 2013: 111-112). Bu noktada Kant, siyahlar ve beyazlar arasındaki farkların sadece renk farkından kaynaklanmadığını, asıl olarak siyahların ve beyazların düşünsel farklılıklarından kaynaklandığını söyler. Siyahların düşünsel yeteneklerinin gelişmediği

gibi dinlerinin de ilkel olduğunu ve bir puta, inek boynuzuna, kutsanmış bir tüye tapınmayı din saydıklarını belirtir. Bu sözler, Oryantalizmin düşünsel kökenlerini açıkça ortaya koyar (Kula, 2010: 54).

Görüldüğü üzere beyazların etkisi o kadar büyüktür ki neredeyse siyahları kendilerine tapacak konuma getirme konusunda başarılı olmuşlardır. “*Kurtz’un oradaki nüfuzu olağanüstüydü. Etraf Yerlilerin kamplarıyla doluydu, şefleri her gün gelip Kurtz’u görüyordu. Önünde yerlere kapanıyorlardı...*” (Conrad, 2013: 112).” Bu alıntıdan anlaşılacağı üzere Batı emperyal gücünü Yerlilere kabul ettirmiştir ve onlara adeta diz çöktürmüştür.

Bununla birlikte, Kurtz ile Marlow’un konuşmaları tümüyle beyaz Avrupalıların siyah Afrikalılar üzerindeki emperyal efendiliği üstünedir (Said, 1998: 72) Öyle ki, Kurtz’un “*Sadece irademizi ortaya koyarsak sağlayacağımız iyilikler için sınırsız güç elde edebiliriz*” (Conrad, 2013:99) cümlesinden beyaz adamların siyah adamlar üzerindeki güçlü hegemonyasını ve bu hegemonyayı kullanarak çıkarlarını hiçbir sorunla karşılaşmadan iyi işleyen planlarıyla koruduklarını görebiliriz. Yaptıkları şeyin görünürde sömürü olmasına karşın kendilerini bir sömürgeci olarak görmezler. Fakat Marlow kendilerinden farklı bir ten rengine ve farklı fiziksel özelliklere sahip olduğu için siyahlara yapılan bu kanlı kıyımı şu sözleriyle dile getirir:

“Sömürgeci değillermiş; sadece yönetimleri disiplinliymiş diye düşünüyorum. Fatihler, bunun için yalnızca vahşi güç gerekir, bunun da övünülecek bir yanı yoktur, çünkü gücünüz başkalarının zayıflığından kaynaklanan bir şeydir. Sırf ortada sahip olunacak bir şeyler var diye her şeyi kapmaya çalıştılar. Kanlı bir soygundu yaptıkları, geniş çaplı bir kıyım, gözlerini karartıp giriyorlardı bu işlere; karanlıkla cebelleşenlerden de beklenen budur zaten. Dünyanın fethi, ki bu genellikle toprağın, farklı bir ten rengine, nispeten daha basık burunlara sahip olanların elinden alınması anlamına gelir, aslında üzerine kafa

yorulduğunda pek de hoş bir şey değildir
(Conrad, 2013: 32).”

Marlow siyahlara yapılanları haklı görmez, fakat onların da kendilerini yönetecek güçte olduklarını düşünmez. Conrad da eserinde Batı emperyalizminin egemenlik kurma ve toprak gaspı eylemini kabul etse de bundan Yerlilerin emperyalizmin sona ermesiyle de özgür olabileceklerini düşünmez. Yerlileri köleleştiren sistemi eleştirse de Yerlilere özgürlük tanımaz (Said, 1998: 73-74).

Batı'nın Kongo için bu kadar açgözlü olmasının nedeni ise fildişi ticaretini kendi hâkimiyeti altına almaktır. Marlow, “*Fildişi’ sözü havada yankılanıyor, fısıldanıyor, iç çekmelere neden oluyordu. Fildişine tapıyorlar sanırdınız. Aptalca bir açgözlülük havası, ceset kokusu gibi yayılmıştı ortalığa*” (Conrad, 2013: 57) derken, o kadar uzakta olan bir başka ülkenin neden bu kadar yol alıp kendine göre daha ilkel gördüğü bu topraklara sadece medeniyet getirme bahanesinin yeterli ve gerçekçi olmadığını göstermek ister.

Kendi çıkarları için köleleştirdiği ve sömürdüğü siyahları (Yerlileri) ilkel, eğitimsiz ve cahil olarak görürüler. Hatta daha da ileri giderek *vahşi* olarak nitelendirdiği bir siyahı köpekle eş tutar. Ona göre bir yerlinin yapması gereken şey sadece ilkel bir yerlinin yaptığı gibi tepinmek ve el çırpamak olmalıdır.

“Ara sıra da ateşçilik yapan vahşiye göz kulak olmam gerekiyordu. Türünün gelişmiş bir örneği idi; dikey bir kazanı ateşleyebiliyordu. Tam altımda duruyordu ve diyebilirim ki ona bakmak, ancak şu gösterilerde arka ayakları üzerinde yürüyen, golf pantolonlu, tüylü şapkalı köpekleri izlemek kadar eğiticiydi. Burada ağır işler yapmak, böyle yeni bir büyüye tutulmuşçasına bilgisini arttırmaya çalışmak yerine, kıyıda el çırpıyor, tepiniyor olması gerekirdi (Conrad, 2013: 79).”

Afrikalı Yerlilere yüklenen bir başka olumsuz imge ise onların aç kaldığında insan yeme eğilimleridir. Gemide

erzak sıkıntısı çektikleri bir gün siyahilerin yarı pişmiş hamura benzeyen bir şey yediklerini gören Marlow, “Tm kemiren alıklarının kötülüğü ile neden bize saldırıp -otuza karşı beş kişiydik- tıka basa karınlarını doyumadıklarına hl şaşıyorum” diye düşünür (Conrad, 2013: 86).

Verilen örneklerde de görüldüğü üzere Afrikalı Yerliler Batılı yani modern olanın karşıtı olarak vardır. Modern olanla geleneksel olan arasında kurulan modernizasyoncu iki kutuplu görüşü niteleyen özcülüğün bir sonucu olarak öteki ne olduğundan çok ne olmadığıyla tanımlanır. Varoluş şekli, modern ben’in sahip olduğu her şeyin eksikliğini gösteren bir kültürel nesneyi oluşturur (Keyman vd, 1996: 76). Esere bakıldığında ise modern olarak tanımlanan beyazların karşısında onların tam karşıtı yani öteki olan siyahlar vardır. Siyahların ne olduklarından çok ne olmadıkları üzerinde durulur. Ancak onların ne olmadıkları çok açıktır. Onlar beyaz, modern ve eğitimli bir Batılı değildir.

Eserin ilerleyen bölümlerinde şirketine varmakta olan Marlow patikada ilerlerken sıra halinde zincirlerle bağlanmış Yerliler görür. Açlıktan ve yorgunluktan halsiz düşen Yerliler o kadar acınacak haldedir ki, bu insanların suçlu olarak adlandırılmalarına anlam veremez.

“Arkamdan gelen hafif bir şingirtıya dönüp baktım. Altı zenci sıra olmuş patikayı çıkıyorlardı. Başlarındaki toprak yüklü sepetleri dengede tutmaya çalışarak, ağır ağır, dimdik yürüyorlardı; adımları, çıkan şingirtıyla uyum içindeydi. Bellerine bağladıkları paavraların arkadan sarkan uçları kuyruk gibi ileri geri sallanıyordu. Kaburgaları tek tek sayılıyordu; kollarındaki ve bacaklarındaki eklem yerleri, bir ipin üzerine atılmış düğümler gibiydi; her birinin boynunda demirden birer tasma vardı, birbirlerine zincirle bağlanmışlardı, o ritmik şingirtı işte bu aralarında salınan zincirden geliyordu. Uçurumdan gelen ikinci patlama sesi bana o kitayı bombalayan savaş gemisini hatırlattı. Aynı uğursuz ses; oysa bu adamları

düşman olarak tasavvur etmek mümkün değildi. Bunlara suçlular deniyordu; adaletin öfkesi şarapnel parçaları gibi onları denizden gelen çözülmüş bir muammayla vurmıştu (Conrad, 2013: 45-46).”

Alıntıda görüldüğü üzere köle gibi kullanılan bölgenin Yerlilerine düşman gibi davranılmaktadır. Çünkü Batı dünyasına göre onlar suçlulardır. Boyunlarına tasma vurulan ve zincirle bağlanan bu insanlar büyük bir zulüm altında yaşamlarını sürdürmeye çalışmaktadır.

Girdiği yolda ilerleyen Marlow, daha ilginç görüntülerle de karşılaşır. Ağaçların arasına uzanmış kara silüetler görür. Ne düşman ne de suçlu olan bu insanlar, ölmek üzere bir kenara çekilen Yerlilerdir. Avrupa'nın sömürdüğü Yerliler, artık işe yaramaz bir duruma geldiklerinde sadece ölmelerine izin verilir.

“Yavaş yavaş ölüyorlardı, bu çok açıktı. Düşman değillerdi, suçlu da değillerdi, ama bu dünyayla bir alâkaları kalmamıştı. Bulanık zihinleriyle yeşilimsi karanlığın içinde uzanan, hastalığın ve açlığın kara gölgelerinden ibarettiler artık. ... hasta düşüp iş göremez hale gelince de sürünerek buraya gelmelerine, dinlenmelerine izin verilmişti (Conrad, 2013: 48).”

Açlıktan, köle gibi çalışmaktan yorgun düşen, neredeyse kemikleri sayılacak hale gelmiş siyahilerden *yaratık* diye bahsetmesi beyaz insanların gözünde onların hiçbir zaman insan yerine konamayacağına bir göstergesidir. *“Dehşet içinde donup kalmıştım ki, bu yaratıklardan biri, elleri ve ayakları üzerinde doğruldu, su içmek için emekleyerek nehre doğru ilerlemeye koyuldu.” (Conrad, 2013: 49).*

Batılılar, siyahileri insan gibi görmemelerinin yanı sıra onları *zamanın başlangıcına ait* olarak görürler (Conrad, 2013: 85). Hatta Marlow daha da ileri giderek *“Kara sahrada bir avuç kum kadar değeri olmayan bir vahşiye özlem duymam size tuhaf gelebilir, ama onun ne işe yaradığını görmüyor musunuz? Dümendeydi; aylarca*

arkamda durdu, bir yardımcı, bir araçtı.” (Conrad, 2013: 100) sözleriyle vahşi diye nitelendirdiği bir yerliyle sadece çıkara dayalı araçsal bir ilişki kurulabileceğini belirtir. Çünkü siyahlar, beyazların emri altındadır ve sadece onların işlerini yapmak ve hizmetlerini görmekle görevlidirler. Aralarındaki bağ sadece siyahların beyazlara hizmet etmeleri ile sınırlıdır.

Şirkete varmadan önce Yerlilerin mızrak saldırısına maruz kalan Marlow’a müdür: *“Düdüğün bir ötüşü, silahlarınızın hepsinden daha çok işe yarayacaktır. Dedim ya, basit insanlar onlar.”* (Conrad, 2013: 104) diyerek basit insan diye tanımladığı Yerlilere karşı savunma yöntemi olarak buhar düdüğü kullanmasını tavsiye eder.

Marlow’a göre Batı’nın gittiği toprakları sömürmesi ve insan gibi görmedikleri Yerlileri köleleştirmesi sıradan bir durumdur. Her ne kadar yapılan zulmü haklı görmese de yine de kendisiyle onlar arasında bağ kurmaktan kaçınır. Çünkü o da bir beyazdır ve sahip olduğu kolektif bilinç onun bu bağı kurmasına engeldir. Öyle ki Yerlilerin de kendileri gibi insan olabileceklerini düşünmesi bile ona iğrenç gelir.

“Dünya, bildiğimiz dünya değildi. Yenilmiş bir canavarın prangalanmış haline bakmaya alıştırmıştık, oysa orada gerçekten dev gibi ve özgür bir şeydi baktığımız. Esrarengizdi, insanlar da öyle; yok, hayır, onlar insanlık dışı değillerdi. Siz de bilirsiniz, en kötüsü budur; onların insan olup olmadıklarına kuşkuyla yaklaşmak. Ağır ağır gelir üstünüze bu kuşku. Ulur, hoplayıp durur, fırl fırl döner, suratlarını berbat şekillere sokarlardı, ama yine de en korkutucu şey, onların insanlıklarını düşünmekti; kendi insanlığınız gibi; bu vahşi ve tutkulu patırtıyla uzak akrabalığınızı düşünmek. İğrenç! (Conrad, 2013: 78).”

SONUÇ

Sonuç olarak Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* adlı eseri Afrika'daki Avrupalıların tutumlarını emperyalizm, sömürgecilik ve ırkçılık temelinde tasvir etmesiyle önemi haizdir. Avrupalıların koloni faaliyetlerinin zaman içerisinde nasıl ırkçılığa dönüştüğünü gözler önüne serer.

Yapılan alıntı ve açıklamalardan anlaşılacağı üzere Batı dünyası kendine göre daha farklı bir ten rengine sahip olan Afrikalı Yerlilerin topraklarına çeşitli bahanelerle el koymuş ve uzun yıllar boyunca onları sömürmüştür. Sadece sömürmekle kalmayıp onları kendilerinden daha aşağı görüp küçümsemiş ve de basit insanlar hatta yaratıklar olarak nitelendirmiştir. Çünkü onlar beyaz değildir ve Batı'dan gelenler gibi bir medeniyete sahip değildir. Bu yüzden de cahil, eğitimsiz ve de görgüsüz insanlar olarak görülmüşlerdir.

Bilhassa 19. yüzyıl ırkçı söylemlerin arttığı ve hem edebiyat hem de tarih alanında yaygınlaştığı bir dönem olmuştur. Siyasi amaçlar ve ekonomik kazanç hırsıyla uzun yıllar silinmeyecek olan Afrikalı imgesinin temelleri atılmıştır. Conrad'ın eseri bu imgenin ne kadar etkili olduğunu ve davranışlara yansıdığını gösterir. Aynı zamanda ırkçılığın ve sömürgeciliğin bu denli yaygın olduğu ve normal görüldüğü bir dönemde çarpıcı örneklerle üstü kapalı eleştiriler yapması da onu çağdaşlarından ayırmaktadır.

Neticede tarihsel ve sosyolojik konjonktürün bilincinde olan Conrad Avrupalı kolonicilerin Afrikalıları vahşi buldukları için onların eski inançlarını ve davranışlarını yok etmeye çalışırken kendilerinin acımasız olup vahşileştiklerini ima etmiştir. Eleştirilerin açık bir karşı çıkış yahut protesto biçiminde olmadığı da belirtilmelidir. Conrad'ın ırkçılık ve sömürgecilik hakkındaki tutumu eserindeki Marlow karakterinin şahsında somutlaşmıştır. Ancak Conrad bazı yazarların yazdığı gibi ırkçı olarak nitelendirilemez. Conrad'ın, ırkçılığın ve Afrikalı imgesinin kök saldıği bir dönemin ideoloji ve fikir dünyası içerisinde yetiştiği göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (ed). (1996). *The Norton Anthology, English Literature, The Major Authors*. (6th Edition), New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Achebe, Chinua. (1988). *An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness*, Londra: Routledge.
- Akbaba, Yusuf. (2018). *Türkiye'de Eski Türk Tarihçiliği*, İstanbul: Yazıgen Yayınları.
- Allais, Lucy. (2016). Kant's Racism, *Philosophical Papers*, c. 45, S. 1-2, s. 1-36.
- Arnold, John. (2000). *History: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Atakay, Kemal. (2004). İmge, *Kitap-lık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, S. 74, s. 67-73.
- Burney, Shehla. (2012). Orientalism: The Making of the Other, *Counterpoints*, S. 417, s. 23-39.
- Conrad, Joseph. (2013). *Karanlığın Yüreği*, (Çev. Ali Kayalar), İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi.
- De Gobineau, Arthur. (1915). *The Inequality of Human Races*, Londra: William Heineman.
- Keyman, Fuat; Mutman, Mahmut; Yeğenoğlu, Meyda (der.). (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kırkoğlu, Serdar Rifat. (2004). Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge, *Kitap-lık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, S. 74, s. 76-77.
- Kitson, Peter. (2007). *Romantic Literature, Race and Colonial Encounter*, New York: Palgra ve Macmillan.
- Kula, Onur Bilge. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Larrimore, Mark. (2008), Antinomies of Race: Diversity and Destiny in Kant, *Patterns of Prejudice*, c. 4, S. 5, s. 341-363.

- Lass, Abraham H. (1995). *100 Büyük Roman 3*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Liebersohn, Harry. (2002). *German Historical Writing from Ranke to Weber: The Primacy of Politics, A Companion to Western Historical Thought*, Massachusetts: Blackwell.
- Luraghi, Raimondo. (2000). *Sömürgecilik Tarihi*, (Çev. Halim İnal), İstanbul: E Yayınları.
- Lyman, Stanford. (2000). The ‘Yellow Peril’ Mystique: Origins and Vicissitudes of a Racist Discourse, *International Journal of Politics, Culture and Society*, c. 13, S. 4, s. 683-747.
- Mah, Harold. (2002). *German Historical Thought in the Age of Herder, Kant, and Hegel, A Companion to Western Historical Thought*, Massachusetts: Blackwell.
- Rodgers, James Alan. (1972). Darwinism and Social Darwinism, *Journal of History Ideas*, c. 33, S. 2, s. 265-280.
- Said, Edward. (1979). *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- Said, Edward. (1998). *Kültür ve Emperyalizm*, (Çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Hil Yayınları.
- Said, Edward. (1999). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev. Berna Ülner), İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, Edward. (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca*, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ulağlı, Serhat. (2006). *İmgebilim “Öteki”nin Bilimine Giriş*, Ankara: Sinemis Yayınları.

BÖLÜM 4

MEHMET ÂKİF ERSOY'UN ŞİİRLERİNDE ÇOCUK VE ÇOCUKLUK TEMASI ÜZERİNE

Dr. Mehmet KAHRAMAN²⁷

²⁷ Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, Uygulamalı Dilbilim Anabilim Dalı, Konya, Türkiye. e-posta: m.kahraman60@hotmail.com; mkahraman@erbakan.edu.tr; Tel: 05075410192 / ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-3785-209>.

Bu çalışma, *Kabulünün 100. Yılında İstiklâl Marşı ve Milli Şairimiz Mehmet Âkif Ersoy Uluslararası Sempozyumu*'nda aynı adlı sözlü sunumdan hareketle hazırlanmıştır.

GİRİŞ

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren çocuk edebiyatı, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte bütün aileleri yakından ilgilendiren bir konu haline gelmiştir. Özellikle çocuk ve çocukluk temalı şiir ve hikâye kitapları, okurlar tarafından ilgiyle takip edilir olmuştur²⁸. Temelde eğitsel amaçlarla yazılan çocuk edebiyatı ürünleri, duygu, düşünce, hayâl ve olayların, çocuk dünyası çerçevesinde çocuksu dil ve duygularla daha yalın bir kurgu ve içerikle yazılan eserler olarak tanımlanabilir. Mustafa Ruhi Şirin (2019: 20), “Çocuk, Çocukluk ve Çocuk Edebiyatı” adlı çalışmasında “çocuk bakışı”, “çocuğa görelilik” ve “çocuk gerçekliği” temel kavramlarına (Demiray, 1967: 29-30) değinerek çocuk edebiyatının yetişkin edebiyatından ayrıldığı noktaları vurgulamış ve yetişkin edebiyatında olduğu gibi çocuk edebiyatında da pedagojik, görsel ve estetik ölçütleri sıraladıktan sonra çocuk anlatısını üst bir dile taşıyan şeyin “sanatçı tutumu” olduğunu ifade etmiştir.

Çocuk edebiyatı ürünleri, yazılı ve görsel olmak üzere iki şekilde karşımıza çıkar ve bu ürünler çocuğun yaşadığı toplum ve kültürle bağ kurmasını sağlayan önemli bir işleve sahiptir. Çocukların dil zevkinin gelişmesi, edebî beğenilerinin artması, okuma alışkanlığı kazanması, yaşadığı topluma yararlı bir birey olması, huzurlu bir yaşam sürmesi ve birey olarak yetişkinler dünyasına katılması bu eserlerden edindiği bilgi ve birikime bağlıdır (Dilidüzgün, 1996; Şimşek vd., 2011; Temizyürek ve Kansızoğlu, 2016: 168).

Türk Şiirinde Çocuk ve Çocukluk Teması

Türk edebiyatında çocuk ve çocukluk temasını şiirlerine konu eden pek çok şair mevcuttur (Çetintaş, 2008; Karataş, 2002; Özmen, 2014; Temizyürek ve Kansızoğlu, 2016). Bu şairler, vatan, millet, toplum, mahalle yaşamı, ölüm, ayrılık, sevgi, aşk, doğa, askerlik, eğlence konulu şiirler yanında çocuk ve çocukluk temalı şiirler kaleme almışlardır.

²⁸ Ayrıntılı bilgi için bk. Gürel ve Şimşek, 2005.

Türk çocuk edebiyatının kaynağını, Türk masal, efsane ve destanları başta olmak üzere, Dede Korkut Hikâyeleri ve cengnâmelerden gelen birikim ile şifahi kültürün birikimi olarak atasözü, bilmece, tekerleme, masal ve öykü gibi folklorik ürünler oluşturmaktadır (Baran, 1963). Dîvân edebiyatı döneminde Nâbî'nin *Hayriyye*'si, Sümbülzâde Vehbî'nin *Lütfiyye*'si ve Doktor Rüştü'nün *Nuhbetü'l-Etfâl* adlı eserinde bulunan hikâyeler çocuk edebiyatına yönelik ilk eserler olarak kabul edilebilir (Deniz, 2006: 147; Acaroğlu, 1970: 244-245; Özmen, 2014: 176).

Tanzimat Döneminde Şinâsî ilk kez fabl örneklerini çevirmiş, ardından Recâizâde Mahmûd Ekrem, Ahmet Mithat Efendi ve Muallim Nâcî Fransızcadan çeviriler yaparlar. *Servet-i Fünûn* ve *Fecr-i Âtî* dönemlerinde çeviri faaliyetlerine devam edilir. Robinson Cruse, *Güliver'in Seyahatleri*, *Seksen Günde Devr-i Âlem*, *Arzın Merkezine Seyahat*, *Sefiller*, *Küçük Kadınlar* gibi çok tutulan kitapların çevirileri de bu dönemlerde yapılmıştır. İkinci Meşrutiyetçilerin beklentileri yeni bir dünya, yeni bir nesil oluşturmak amacıyla çocuk edebiyatına yönelmişlerdir. Bu dönemde çocuk edebiyatı hakkındaki ilk yazı, Ali Nusret tarafında *Şûrâ-yı Ümmet Gazetesinde* yayınlanır. Ardından Satı Bey, *Tedrisât-ı İbtidâiyye Mecmûası*'nda çocuklar için müzik ve edebiyatın önemine dair bir yazı yayınlanır. Tevfik Fikret'in *Şermîn*'i, İbrahim Alâeddîn Gövsa ve Ali Ulvî Elöve'nin şiirleri bu dönemin çocuk edebiyatına uygun eserleridir. Millî Edebiyat döneminde toplumsal fayda çerçevesinde hareket edilmiş, çocuklar yönlendirmek amacıyla Ziya Gökalp *Kızıl Elma'yı*, Fuad Köprülü *Mektep Şiirleri*'ni, Ali Ekrem Bolayır *Çocuk Şiirleri*'ni yazmıştır (Baran, 1963; Çetintaş, 2008: 872).

Cumhuriyetin ilanı ile birlikte (1923–1940) hızlı bir değişim süreci başlatılmış, eğitim hayatında modernleşmenin ilk adımı olarak Tevhid-i Tedrisât Kanunu çıkarılmış, okullaşmaya önem verilmiş ve çocukların okuma ihtiyacını karşılamak üzere dünya klâsikleri ve tiyatro eserleri çevrilmiştir. Bu dönemin ünlü çocuk yazarları olarak Halide Nusret Zorlutuna ve

Mahmut Yesârî öne çıkmıştır. 1940-1960 yılları arasında şair ve yazarlar batıya yönelmiş masallar modernize edilmiş, çocukları duygu ve düşünce yönünden zenginleştiren didaktik şiirler kaleme alınmıştır. Fazıl Hüsnü Dağlarca, Eflâtûn Cem Güney şiirleriyle çocuk edebiyatına renk katmışlar; Orhan Veli, Nasrettin Hoca fıkralarını ve La Fontaine hikâyelerini tekrar modernize ederek çocuk dünyasına kazandırmıştır (Çetintaş, 2008: 872).

Karataş (2008) “Günümüz Türk Şiirinde Çocuk Teması” adlı çalışmasında çocuk ve çocukluk temasını, çocuğun maddi ve manevi güzelliği, çocukluk çağı, çocuğun yaşamı, çocuklar için verilen öğütler, çocuk ölümü/kaybı, bebeklik için yazılan çocuk şiirlerini ele alıp ondan fazla başlıkta incelemiştir. Yine Özmen (2014: 167) “Yeni Türk Edebiyatında Çocuk-Çocukluk Temalı Şiirler Üzerine Bir Tasnif Denemesi” adlı çalışmasında, şairlerin her iki kavramı da yakın anlamda kullandığına işaret ederek edebiyatımızdaki çocuk ve çocukluk temasını şöyle sınıflandırmıştır: “Çocuk hakkında dua-dilek ve mutluluk; Çocukluğa özlem ve duygu-düşünce ve istekleri; Çocuk acı ve merhamet; Aile ve çocuk; Çocukluk duyguları; Çocuk ve ölüm (Özmen, 2014: 168).”

“Türk Çocuk Edebiyatı Kaynakçası” (Altunya, 2012) adlı çalışmasında 500’den fazla bilimsel yayını incelemiştir. Bu çalışmada işaret edildiği üzere Türk edebiyatında hemen hemen bütün şairlerin şiirlerinde çocuk temasına yer verdiği görülür. Mesela Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Çocukluk” adlı şiirinde çocuk afacan, yerinde duramayan zıpızp zıplayan oyun çocuğudur:

“Bu bahar havası, bu bahçe,

Havuzda su şırl şırıldır.

Uçurtmam bulutlardan yüce,

Zıpızplarım pırl pırlıdır.

Ne güzel dönüyor çemberim;

Hiç bitmese horoz şekerim.” (Tarancı, 1983: 86)

İlhan Geçer, “Evsiz Barksız Çocuksuz” şiirinde çocuk için duyulan özlem ve aileye kattığı anlamı ifade eden en güzel satırları yazmıştır:

*“Benim hiç çocuğum olmadı
Yıllar yılı hep تنها kaldı kucağım
Mutluluklarımın buruktu tadı
Hep bir yanı kırık tüttü ocağım.”* (Geçer, 1986: 12)

Âkif’in “Nevrûz” adlı kısa şiirinde Nevrûz’a verdiği öğütleri arasında yiğit işte gerek, lafi, sözü sağlam ol ve “Ne büyük lokma ye ne büyük söz söyle” sözünde ifadesini bulan öğütleri dikkat çekicidir:

*“İhtiyâr amcanı dinler misin, oğlum, Nevrûz?
Ne büyük söyle ne çok söyle, yiğit işte gerek.
Lâfi bol, karnı geniş soyları taklîd etme;
Sözü sağlam, özü sağlam adam ol, ırkına çek.”*
(Ersoy, 2006: 534)

Mehmet Âkif Ersoy, şair, yazar, veteriner hekim, öğretmen, vaiz, hafız, Kur’ân mütercimi ve siyasetçi olarak haklı bir üne sahiptir. İnsanımız tarafında en çok okunan mensur şiir tarzında kaleme alınan beş ciltlik *Safahât* kitabının da şairidir.

Ersoy’un yaşadığı yıllar (1873-1936), Türk milletinin yaşadığı en çalkantılı dönemdir. Bu dönem Balkan Savaşları (1912-1913), Birinci Dünya Savaşı (1914-1916), Çanakkale Müdafaası ve ardından gelen zafer (1915), Milli Mücadele yılları (1919-1922) bu dönemin ağır koşullarının göstergeleridir (Gürel, 2014: 185).

Türkiye’de en fazla okunan şiir kitaplarından biri olan *Safahât*, Mehmet Âkif Ersoy’un 1911-1933 yılları arasında yayımladığı yedi şiir kitabında yer alan bütün şiirleri bir araya getiren eserin adıdır. Eserdeki şiirler, dönemin sosyokültürel sorunları yanında dinî ve tarihî

konuları ele alır. Âkif'in bilinen şiirlerinin büyük çoğunluğu 1904'ten sonra yazılmıştır. Eşref Edip, onun gençliğinde gazel tarzında birçok şiir yazdığını, ancak daha sonra şiirini siyasi, sosyal ve toplumsal konulara adayınca daha önce yazdığı şiirlerini imha ettiğini ve bunu Âkif'in kendisinden bizzat duyduğunu dile getirmiştir (Doğrul, 1966: 12).

Türk edebiyatında Mehmet Âkif'ten söz edildiğinde ilk akla gelen eserler, büyük bir dikkat ve özveriyle kaleme alınmış olan İstiklâl Marşı ve *Safahât* adlı şiir kitabıdır. *Safahât*, "aşama, evre, gelişmeler" anlamına gelir ve Âkif'in tüm şiirlerini toplayıp bir araya getirdiği eserinin adıdır. Âkif'in tüm şiirlerini topladığı bu kitap, yedi kitaptan oluşan 11240 mısra ve 108 manzume içeren büyük bir külliyyattır. Bu külliyyat Âkif'in sağlığında ayrı ayrı basılmış olmakla beraber Âkif'in vefatından sonra tek cilt halinde basılmaya başlanmıştır. Bu tek ciltlik *Safahât*; *Safahât, Süleymâniye Kürsüsünde, Hakk'ın Sesleri, Fâtih Kürsüsünde, Hatıralar, Âsım ve Gölgeler* adlı kitaplardan oluşur ve tamamı aruz vezni ile kaleme alınmıştır. *Safahât*'ta yer alan şiirlerin uzunluğu bir kıtadan başlar, iki bin iki yüz doksan iki mısraa kadar değişiklik gösterir. Âkif, şiirlerinin tamamını *Sebül'r-Reşâd* ve *Srât-ı Müstakîm* adlı dergilerinde yayınlamıştır (Doğrul, 1966: 13).

Âkif'in *Safahât* adlı kitabı hakkında farklı konular bağlamında pek çok çalışma kaleme alınmıştır. Burada birkaçından söz edilecek olursa bunlardan biri, Kartalcık'ın (2009) "Âsım'ın Söz Varlığı Üzerine Çözümleme Denemesi" başlıklı çalışmasıdır. İkincisi Aydoğan'ın (1996) "Mehmet Âkif'in Manzum Hikâyeleri" adlı çalışmasında ifade edildiği üzere, Âkif'in şiirlerinde mekân tanıtılırken öncelikle tasvirle başlanır, ardından kendi düşünce ve yorumlarını katar. Bu tasvir ve yorumlar olaya ve durma göre uzun veya kısa tutulur. Üçüncüsü, Sağlık'ın (2008) "Âkif'in Şiirlerinde Hikâye Unsurları" adlı çalışmasında manzum hikâyelerde zamanın oldukça kısa olduğu şu mısradan da "*Beş on gün oldu ki, mu'tâda inkıyâd ile ben*" (Ersoy, 2006: 35) "Küfe"de net görülür.

Netice itibariyle Âkif'in şiirlerinde zaman betimlenirken yakın ve geçmiş şeklinde iki zaman algısı görülür. Geçmiş zaman, daha çok İslâm tarihinde yaşanmış olay ve durumları anlatırken yakın zaman, Osmanlı'nın buhranlı döneminde yaşanan olay ve durumları anlatır. Dördüncüsü, Uysal'ın (2009) "Mehmet Âkif Ersoy'un Şiirlerinde Kişi Adları" adlı adbilimsel çalışması olup *Safahât*'ta geçen 136 farklı kişi adı, anlamları, sosyal statü, ait oldukları dil ve cinsiyet ve kullanım sıklığı bağlamlarında incelenmeye tabi tutulmuştur.

Mehmet Âkif Ersoy'un şiirlerinde çocuk, doğan büyüyen, gelişen ve eğitilerek topluma katılan bir insan olarak yer alır. Ayrıca çocuk, küçük yaşta çalışan yetim, yoksul, kimsesiz gibi farklı hallerde tasvir edilir. Âkif'in şiirlerinde insanın duygu ve düşüncelerine hitap eden, derin çağrışımlar yapan eleştirel bir anlatım dili kullanılmıştır. Bu anlatım dili, şairin içine doğduğu kültür, aldığı eğitim, yaşadığı çevre ve dönemin etkisiyle şekillenir. Bilindiği gibi Âkif, Osmanlı kültürü içinde doğmuş, Emir Buhari'de Mahalle Mektebinde iki yıl eğitim almış, sonrasında Fatih İbtidâi Mektebine geçmiş, bu sırada babasından Arapça, Farsça dersleri almış, orta okul sonrasında dönemin en gözde okullarından biri olan Mülkiye Mektebi'nin âli (yüksek) kısmına başlamış, ama babasının vefatıyla Halkalı'daki Baytar Mekteb-i Âlisinde parasız yatılı okumuştur (Doğrul, 1966: 12). Geniş Osmanlı coğrafyasının bir özeti olan İstanbul'un kültür muhitinde büyüyen Âkif, Balkan, Birinci Cihan ve İstiklâl Savaşları dönemlerini görmüş ve doğal olarak da şiirlerinde devrin sorunlarını dile getirmek için şiiri bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir (Temizyürek; Kansızoğlu, 2016: 167).

Bu çalışmada Âkif'in "samîmiyeti ancak hüneri" dediği *Safahât* adlı şiir kitabında çocuk ve çocuğa dair konuları işleyen şiirleri gözden geçirilmiş ve *Safahât* kitabında çocuk, çocukluk, evlat/oğul ve yetim sözcükleri üzerinden baştan sona tarama yapılmış ve ardından içinde çocuk, çocukluk ve evlat/oğul ve yetim sözcüklerinin geçtiği on sekiz (18) şiir tespit edilmiştir.

Bu şiirler *Safahât*'ta yer alış sıralarına göre ele alınıp tematik olarak sınıflandırılarak incelenmeye çalışılmıştır.

Âkif'in Şiirlerinde Çocuk ve Çocukluk Teması

Mehmet Âkif, içinde yaşadığı toplumun bir üyesi olarak bir aydın, bir bilge kişi olarak her şeyi gözlemleyen bir kişidir. Şiirlerinde görülen kahramanlar da herkesin kendi sokağında, mahallesinde her an karşılaşabileceği gerçek kişilerdir. Âkif, hayatın akışı içinde her yerde her zaman bakkal, manav, berber, pazarcı, çocuk, genç, yaşlı, anne, baba olarak herkesi yerinde betimlemeyi sever. Onun şiirlerinde yer alan kahramanların içinde çocuklar da vardır. Âkif'in, 1880-1930 yılları arasında yaşanan olayların bir özeti mahiyetindeki şiirlerinde dönemin birçok problemi dile getirilirken (Uç, 2000: 151) temaya uygun seçilen kahramanlar çeşitli roller içinde anlatılır.

Eğitim ve Çocuk

Eğitim her toplumun önemle üzerinde durduğu bir konudur. Çocuk eğitiminde cami, cemaat gibi toplu etkileşim alanları belleklerde silinmez izler bırakır. İşte Fatih Camii'nde Osmanlı Devleti ve onun inşa edildiği manevi iklimi temsil etmesi bağlamında geniş bir anlamsal çağrışım zemini oluşturur. Bu anlamsal çağrışım dünyası Türk toplumunun maddi ve manevi birlikteliğinin de vücut bulmuş halidir. Âkif, "Fatih Camii" adlı şiirinde dönemin eğitim sistemi, çocuk eğitimi ve ailelerin çocuklarını yetiştirme konusundaki tutum ve davranışlarını görmek mümkündür.

*"Görünce geldi çocukluk zamânlarım yadıma...
Neler düşündüm o sâatte bilseniz orada!
Sekiz yaşında kadarım. Babam gelir: 'Bu gece,
Câmiye gitsek çocuklar erkence...
Namâza durdu mu, hâliyle koyu verir peşimi,
Dalar giderdi. Ben ben artık kalınca âzâde,
Ne âşıkâne koşardım hasırlar üstünde!"*

(Ersoy, 2006: 44)

Bu kutsal mekânda Âkif'in çocukluk hatıraları canlanır ve eski çocukluk günlerindeki mutlu anılar, şiir dilinin

imkânları dahilinde dile getirilmiştir. Âkif'in çocukluk anılarından belki de hiç unutamadığı namaz vakitlerinde camiye gidip cami içinde herkesin namaza durduktan sonra kendini sonsuz özgürlüğün içinde hissetmesi ve bunu da şiir diliyle söylemesi hemen hemen herkese çocukluk anılarını hatırlatmakta ve şairle bir duygudaşlık yaşamasının yolunu açmaktadır.

Eğitim hayatına başlamak her çocuk için unutulmaz bir heyecan ve aynı zamanda yepyeni bir başlangıçtır. Osmanlı döneminde okul çağına gelen küçük çocukların okul heyecanını yaşatma, okula alışma süreçlerini kolaylaştırmak amacıyla yapılan törene “Âmîn Alayı” adı verilmektedir.

Âkif'in “Âmîn Alayı” adlı şiirinin girişinde şair bir girizgâh yaparak okul açılışlarında okunan bir ilahiyle başlar:

*“Gözüm ki kana boyandı, şarâbı neyleyeyim?
Ciğer ki odlara yandı, kebâbı neyleyeyim?”*
(Ersoy, 2006: 170)

Ardından Âkif, çocukların okullarına alışmaları için yapılan bir töreni, oldukça canlı biçimde anlatır: Tören yürüyüşünün en başında Kur'ân okumak üzere elinde rahlesi, küçük melek-sîmâ bir çocuk, onu takip eden fayton üstünde güzel yüzlü çocuklar etrafı izlemekte, onların ardında da çok kalabalık bir çocuk grubu şu mısraları okumaya başlar:

*“Girer diyâr-ı meâlîye doğrudan doğruya
Bu ancak işte, eğer varsa şanlı bir ordu!”*
(Ersoy, 2006: 170)

Bu tanım ordu-millet olan Türkler için cehaletle savaşan ilim ordusu olarak düşünülebilir.

Âkif'in bir diğer eğitim temasıyla ilgili şiiri “Çocuklara” adlı kısa bir manzumedir. Bu şiirde şair şöyle der:

“Zamân incelmış adam devri, hemen yontulunuz.”
(Ersoy, 2006: 520)

Bunu derken çocuklara nasihat ediyor gibi görünse de şair aslında devrin büyük hastalığı “dalkavukluk, adam

kayırmacılık, vurdum duymazlık, adam sendecilik” gibi davranışlara itiraz etmektedir. Ancak şiirin adı her ne kadar “Çocuklara” olsa da büyüklere seslendiği ve toplumsal hayata yön veren kimi yanlış tutum ve davranışlardan kaçınmak gerektiği anlatılmaktadır.

Sosyal Eleştiri ve Çocuk

Sosyokültürel zeminde gelişen ilk eleştiri şiiri olan Âkif’in “Seyfi Baba” adlı şiiri yalnız yaşayan baba ve oğlundan haberle başlar:

*“Geçen akşam eve geldim. Dediler:
Seyfi Baba,” Hastalanmış, yatıyormuş.”*
(Ersoy, 2006: 101)

Şiir, yoksul bir ailenin reisi olan Seyfi Baba’yı, evini ve çevresini tasviriyle devam eder. Burada toplum içinde yalnız yaşamak zorunda kalan yaşlı ve kimsesizlerin sorunlarına değinilmiştir. Öyle görünüyor ki bu durum geçmişte olduğu gibi bugün de var ve yarın da var olmaya devam edecektir. Ancak şairin toplumsal yara olarak parmak bastığı bu durum, insanlığın merhamet duygularıyla aşılabılır. Şairin Seyfi Baba’ya gitmek için yola çıkışı, yolculuğu, Seyfi Baba’nın evine varışı anlatılır. Şiir Seyfi Baba’yla karşılıklı muhabbet ile devam eder ve şairin oradan ayrılışıyla son bulur. Kimsesizliğin, yalnızlığın ve yoksulluğun içinde debelenen insanlar bundan daha iyi betimlenemezdi.

Bir sosyal eleştiri konusu olarak istibdâdı ele alan mensur yazılarla sık sık karşılaşılır. Ancak şiir dilinin imkânlarıyla istibdâd gibi karmaşık duygu ve düşüncelerin yaşandığı bir temayı şiirle ifade etmek büyük bir ustalık ister. Sosyal eleştiri olarak eserde yer alan ikinci şiir, Âkif’in “İstibdâd” adlı şiiridir. Burada devrin istibdâd uygulamaları eleştirilirken bir babanın zabitler tarafından hırpalanıp tartaklanması şöyle ifade edilmiştir:

*“Kocam ne yaptı? Nedir cürmü, bî-günâh adamın?
Zavâllının büyük evlâdı öldü askerde;
İkinci oğlu da sürgün Yemen’de bir yerde.
Acıklı göğsü sakat koyuverin, didiklemeyin!*

Günâhtır etmeyin oğlum, ayıptır eylemeyin.”
(Ersoy, 2006: 117)

Özellikle bu şiirde çocuk temi, oğul, yetim ve evlat sözcükleriyle yer almaktadır. İstibdâdcıların kural dinlemez haline karşılık, halkın masumiyeti ve zabitlerin kadın, çoluk çocuk, yetim dinlemeden yaptıkları zulmü dile getirmektedir.

Sosyal eleştiri yapan bir diğer şiir de “Küfe” adını taşır. Âkif kendi muhitinin insanlarını gözlemlerken gördüğü on üç yaşlarında yetim bir çocuğu tasvir eder ki, o çocuk babasından kalan küfe ile aileyi geçindirmek mecburiyetinin aczi içinde tasvir edilir. Şair, İstanbul’un sokaklarında yürürken gördüğü bir çocuğun hırsla yerdeki küfeyi tekmeleme manzarasını şöyle anlatır:

*“Delîlimin koca bir şey takıldı... Baktım ki:
Genişçe bir küfe yatmakta, hem epey eski...
Bu bir hammâl küfesiymiş... Acep kimin? Derken;
On üç yaşında kadar bir çocuk gelip öteden,
Gerildi tekmeyle indirdi öyle bir küfeye...”*
(Ersoy, 2006: 57)

Küfe sözcüğü yeni nesil için pek anlam ifade etmese de dönemin yük taşımak için kullanılan hamal sepeti olduğunu burada hatırlatmakta yarar vardır.

Toplumsal eleştiri temalı dördüncü şiir, Âkif’in “Meyhâne” adlı şiiridir. Bu şiir, toplumsal çöküşün veya yükselişin bütünsel boyutunu işlemektedir. Şiir, sosyal eleştiri ve insan merkezli yaşamsal verilerin ışığında toplumun çekirdeğini oluşturan aile ve toplum hayatını konu alır. İşte bu bağlamda “Meyhâne” şiirinde alkolün aile, çocuk ve yaşam üzerindeki olumsuzlukları gözler önüne serilmektedir. Şiirde yer alan küçük bir çocuk olan Necip ve onun kız kardeşi ile babaları tasvir edilmiştir. Ayrıca kazancını içki ve kumar illetine kaptıran babanın, çocukları ile ilgilenmemesi ve onları ağır hayat koşullarına mahkûm etmesi şöyle anlatılmıştır:

*“Demiş ki kalfa: “Sekiz aydır almadım hele ben
Ne haftalık ne aylık... Senin baban olacak*

*Kumarcı, oğlu için az yesin de tutsun uşak”
Koğuldum anne! Diyip ağlıyor zavallı çocuk...”*

(Ersoy, 2006: 73)

Öyle ki evin kızı İffet, “sarhoş ve ayyaşın kızı” olarak anılmaktan, okuldan, eğitimden geri kalmaktan hatta sırf bu yüzden hiç kimseyle evlenememekten mustarıptır.

Toplumsal eleştiri temalı bir diğer şiir, “Kocakarı ile Ömer” adlı şiirdir. Âkif, şiirinde yetim çocuklarını büyütmekle meşgul olan bir ninenin hikâyesini bize anlatır. İlk satırlar şöyledir:

*“Ocak başında oturmuş bir ihtiyârca kadın
Açız! Açız diye feryâd eden çocuklarının,
Karıştırıp duruyorken pişen nevâlesini.”*

(Ersoy, 2006: 123)

Bu hikâyede Âkif, Halife Ömer’in adaletli yönetimine karşı, kendi dönemindeki yöneticilerin halkına karşı ilgisizliklerini ve hatta bilgisizliklerini eleştirmiştir ve haklı olarak Âkif sorar:

“Bu kimsesiz fakîr, fukarâ ve yetîmin hakkını kim gözetecek?”

Şiirde adalet duygusunu kalplere ve gönüllere kazımak isteyen Âkif, tek gayesinin çocukların kalplerine bu adalet duygusunu yerleştirmek olduğunu dile getirir. Mehmet Âkif’i anlamak için (Tosun, 2018) onun sanat, edebiyat ve estetik anlayışını, kişiliğini, ahlâkını, şahsiyetini, söze sadakatini, dik duruşunu, vefasını, tevazuunu, çalışkanlığını iyi bilmek gerekir. O bir karakter heykeli (Okay, 2000) olarak malı, mülkü, makam ve mevkii hiçe saymış ve tabir yerindeyse adeta serden geçmiştir.

Şiir, İslâm tarihinin parlak yöneticisi, hak ve adaletin yılmaz savunucusu olan Hz. Ömer’in hayatı ve yönetimi hakkında anlatılan bir kıssa ile şiir başlar. Kıssada anlatıldığı üzere yaşlı bir kadın, günlerdir aç olan öksüz ve yetim torunlarını avutmak için altı zar zor yanan bir

ocakta taş kaynatmaktadır. Ninenin çaresizce çırpınışları, açlıktan ağlayan çocukların açlığını bastırmaya yetmez. İşte bu sırada Hz. Ömer, bir gece yarısı şehri dolaşırken bu kadının ve ağlayan torunlarının sesini duyar ve kapısını çalıp içeri girer; durumu gözleriyle görünce kadına neden Halife'ye gitmediğini sorar. Kadın herkes gibi Halife'nin de kendileriyle ilgilenmediğinden şikâyet eder ve “-*Ya ben yetim avuturken Emîr uyur mu acep?*” diyerek asıl soruyu sorar. Devamında yaşlı kadın şöyle der:

“Zavâllının işi pek çok, zamân bulup gelemez.”

(Ersoy, 2006: 123)

Bu sözle ironi yaparak Halife'nin işinin çok olduğunu, bu yüzden kimsesiz ve yoksullara ayıracak vaktinin olmadığını dile getirir.

Hastalık, Acı, Ölüm ve Çocuk

Âkif'in acı ve ölüm temasını işleyen ilk şiiri “Selma” adlı şiiridir. Bu şiir şairin yeğenini kaybetmesi üzerine serlevha olarak “Hemşirezademdir. Dört yaşında öldü” notunu düşerek yazılmıştır. Âkif'in annesi Emine Hanım ağlamaklı hemen oğlunun boynuna atılır ve hüngür hüngür ağlar ve bir taraftan da oğluna seslenir:

“Sarıldı boynuma annem, girince ben içeri;

Diyordu ağlayarak: “-Görme, Âkif'im, çocuğu!

Senin değil yedi kat ellerin yanar ciğeri.”

(Ersoy, 2006: 87)

Bu sözler ateşler içinde yanıp kıvranan küçük Selma'nın halini tasvir etmektedir. Şiir, kızlarının hastalığı karşısında korku içinde kıvranan aile büyüklerinin tasviriyle devam eder. Ölüm fikri ile melek fikri çocukların masumiyeti ile ilişkilendirir:

“Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek;

Dururdu bî-hareket, kol kanad kımıldamıyor!”

(Ersoy, 2006: 91)

Bu satırlar düşünce olarak ‘melek olma’ (ölme) fikrini pekiştirmektedir.

Âkif’in acı ve ölüm temasını işleyen ikinci şiiri de “Mezarlık” adını taşır. Burada küçük bir çocuk, mezar başında Kur’ân okurken tasvir edilir. Şair, “Mezarlık” şiirinde dinin teskin edici yönü ile hayatın hikmetli hallerinden bahseder. Eyüp’te bir gün çarşı pazar gezerken Âkif, mezarlığa uğrar, burada şair çok duygulanır:

*“Gözüm, uzaktaki bir medfenin ayak ucuna;
Çöküp ziyâret eden, bir çocukla bir kadına”*

Bunu der ve bir mezarın başına çömelip etrafı süzerken kabristanın ağır sessizliği içinde orada büyümlü bir ses duyar: Küçük bir çocuk:

*“Tezâhür eyledi: Baktım çocuk “Tebâreke”yi;
Kemâl-i vecd ile ezber tilâvet eylemede.”*

(Ersoy, 2006: 78)

Bu kutsî sesin sahibi bir mezarın ayak ucunda büyük bir huşu ile Mülk Sûresini okuyan küçük bir hafızdır. Yine hemen onun yanı başında gözyaşlarına boğulmuş annesi, çocuğunu vecd ile dinlemekte, bir taraftan da kendi göz yaşlarını silmektedir. Âkif, gördüğü bu manzara karşısında çok duygulanmış, öte taraftan da bu sesin sahibine karşı hayranlığını bu şekilde satırlara dökmüştür. Bu kutsî sesli küçük yavru hayatın; mezar ise ölümün timsalidir. Esasen hayat ile ölüm gibi iki zıtlığın yaşamın tam ortasında yan yana durması şairi derinden etkilemiştir.

Âkif’in ölüm teması karşısında duygularını dile getirdiği bir diğere şiiri “Ahiret Yolu”dur. Şair şöyle der:

*“Göründü cumbada baktım ki tombalak, sarışın,
Sevimli bir küçücek kız... Beşinde ancak var.*

*Donuk yanakları üstünde parlayan yaşlar
Zavallının eriyen rûh-i bî-günâhı idi.
Benim o mersiye yâdında ağılıyor ebedî.”*

(Ersoy, 2006: 164)

Bunu derken ölüm acısının geride kalanlarda bıraktığı keder ile ölen kişinin başladığı yeni yolculuk arasındaki yaman çelişkiye dikkat çeker. Şiirin devamında basık tavanlı, yıkılmak üzere olan eski bir evin avlusunda upuzun durmakta olan bir tabutun içinde yatmakta olan kişiye son görev, dua ve niyazların yapılması tasvir edilir.

“Hasta” adlı şiirinde Âkif, halk tabiriyle ince hastalığa tutulmuş sahipsiz bir çocuğun (Ahmet’in) hayat hikâyesini anlatır. Bu şiirin ilk kısmında vermiş olduğu bilgiye dayanarak hikâyenin gerçek bir yaşamdan alındığını ve hikâyeye dönüştürüldüğünü öğrenmekteyiz. Ahmet’in ailesinin büyükleri o daha küçükken ölmüştür. Yaşayan tek yakını ise kendi küçük kardeşidir. O da abisinin büyüyüp kendisine bakmasını beklemektedir. Ama çocuğun ciğerleri çoktan çürümüş ve yaşam savaşını kaybetmek üzeredir. Âkif, şiirde doktorların hastaya karşı tutumunu, hastayı soymadan muayene etmelerini ve yeterli analiz yapılmadan teşhis koymalarını şiddetle eleştirir. Âkif doktorları, hasta çocuğu ve hastaneyi şöyle betimlemiştir:

*“Bence, doktor, onu siz bir soyarak dinleyiniz;
Hastalık çünkü değil öyle ehemmiyetsiz.
Sâde bir nezle-i sedriyye mi illet? Nerde!
Çocuğun hâli fenâlaştı şu son günlerde.”*

(Ersoy, 2006: 47)

Doktorlar çocuğa verem teşhisi koymuş ve tebdil-i havâ raporu vererek çocuğu okuldan uzaklaştırmışlardır. Bütün bunlar için okuldaki çocukların sağlığı bahane edilmiştir. Bu durum karşısında çocuk, üç yılını geçirdiği okulundan öleceği için uzaklaştırıldığını anlamasına

rağmen yaşama azmini ve umutlarını hiç kaybetmez. Okuldan çıkarken iki arkadaşı çocuğun koluna girip faytona bindirirler. Fayton, çocuğun son günlerini geçireceği “Gurebâ Çocuk Hastanesinin yolunu tutar.

Sevinç ve Çocuk

Âkif’in mutluluk ve sevinç temasını işleyen ilk şiiri “Bayram” adını taşımaktadır. Âkif şöyle der:

“Bayram ne kadar hoş ne şerâretli zamândır!

Bayramda güler çehre-i ma’sûm-ı sabâvet,

(Ersoy, 2006: 79)

Böylece şair, bayram coşku ve havasını hemencecik hissetmemizi sağlar. Bu şiirde insanın çeşitli hallerini en iyi yansıtan ev, aile ve sokakla ilişkisine dikkat çekilerek her olay, durum ve konunun kolaylıkla betimlendiği açıkça görülür. Aslında şairin hedefi, şiirlerinde hayatın gerçekliğini olduğu gibi tablolarla şiire aksettirmektir. “Bayram” şiirinde bunu oldukça başarılı bir biçimde yapmıştır. Âkif’in şiirlerinde dekor mahalle, sokak, yol, meyhane, kahvehane, yaşamın çeşitliliği bağlamında folklorik öğeler ve doğal çevre olarak yerini alırken okuyucu da kendini bu dekorun içinde bulur. Şair, “Bayram” şiiriyle çocukların dünyası hakkında bilgi verirken bayramları da çocukluk sevinci ve çocukluk muştusu olarak tasvir eder. Bayram, herkes için eğlence, şenlik ve mutluluktur.

“Gelin de bayramı Fâtilh’te seyredin, zîrâ;

Hayâle, hâtıra sığmaz o herc ü merc-i safâ;

Biraz gidin: Kocaman bir çadır... Önünde bütün,

Çoluk çocuk birer onluk verip de girmek için;

Nöbetle bekliyorlar.”

Bayramda sokak coşkusu şöyle anlatılmıştır:

*“Baloncular, hacıyatmazcılar, fırıldakçılar;
Horoz şekerleri, civ civ öten oyuncaklar*

...

*Bu kâinât-ı sūrûrun içinde gezdikçe;
Çocukların tarafındaydı en çok eğlence”*

(Ersoy, 2006: 79-80)

Âkif'in mutluluk ve sevinç konusunu işleyen ikinci şiiri “Hürriyet” adını taşımaktadır. Meşrutiyetin ilanını anlatan bu kısa şiir, şairin gözlemlerini ve geleceğe dair umutlarını dile getirir. Şiirde çocukların coşkusu şöyle geçmektedir:

*“Ya şu oğlan, şu topaç afacan,
Ki fezâlar gelir sūrûruna dar;
Taşüyor sanki sığmıyor kabına...*

Kendisinden de büyük bayrağı var!

(Ersoy, 2006: 121)

Böylece toplumun kurtuluşunu yeni nesillerde gören Âkif, gelecek kuşaklara çalışmayı ve ilerlemeyi tavsiye eder. “Hürriyet” şiirinin ilk kısmında bembeyaz elbise giyen bir kız çocuğunun hürriyeti temsilen görünmesi her şeyi, herkesi mutlu etmekte ve ortalıkta şenlik havası estirmektedir. İkinci kısımda da ortalıkta dolaşıp koşuşturan çocuklar, heyecan ve coşkuyla hareket etmekte ve hürriyet meşalesini sevinç ve gururla taşımaktadır. Şu satırda “Geçti mâzî denen o devr-i melâl,” ifadesiyle bin bir sıkıntının yaşandığı istibdâd döneminin artık geride kaldığı belirtilir. Yine şiirde söz edilen babaları Yemen’de olan “Yaşı beş yoksa da var altı kadar diğerrinin...” (Ersoy, 2006: 121) iki kardeşin dedelerinin gözetiminde sevinçle tören alanına koşmaları dile getirilir:

*“Haydi feth et senindir istikbâl
Koşuyor el ele vermiş iki kardeş; birinin
Yaşı beş yoksa da var altı kadar diğerrinin...”*

(Ersoy, 2006: 121)

Böylece gelecek günlerin bugünden çok daha güzel olacağına olan inançlar tazelenmiş, yürekler gelecekteki

güzel günlere doğru atmaya başlamıştır. Şiirde çocuk temi, “oğlan, kız kardeş ve bayram çocukları” sözcükleriyle işlenmiştir. Hürriyet sevgisi için şu ifadeler kullanılmıştır:

*“Derken alkış geliyor; sonra da nevbet nevbet,
Ya Vatan Şarkısı yahut ona benzer bir şey
Okunup her köşe çın çın ötüyor... Hey gidi hey!”*
(Ersoy, 2006: 122)

Yönetim ve Çocuk

Yönetim ve organizasyon bağlamında Âkif, “Dirvâs” adlı şiirinde bir hikâye kurgusu içinde Halife Hişâm döneminde Şâm’da üç yıl süren kıtlık anlatılır. Açlıktan ölen inanların cesetleri ortalıkta kalır. Bu duruma halkın daha fazla tahammülü kalmaz. Kabilelerin ileri gelenleri toplanıp Hişâm’ın sarayına gitmek isterler ve kendilerine sözcü olarak çocuk yaştaki Dirvâs’ı seçerler. Heyeti kabul eden Halife Hişâm, toplum içinde ‘Su küçüğün, söz büyüğün’ düsturuna riayet edilmeyip o kadar insan varken çocuk yaştaki Dirvâs’ın konuşmasına sinirlenir:

*“Der: Sus a çocuk, büyük dururken,
Söz sâdır olur mu hiç küçükten?”*

Ardından söze karışan Dirvâs şu şekilde cevap verir:

*“Dirvâs o zamân kelâmu tekrâr
Teshîr ile der: ‘Nedir bu âzâr!
Mikyâsı mıdır zekâvetinsin?
Dirvâs’ı çocuk mu zannedersin?
Bir dinle de sonra gör çocuk mu?’”*
(Ersoy, 2006: 139)

Hükümdarın kendisini çok dikkatli dinlediğini fark edince de cesaretleterek hükümdara (Hişâm’a) çeşitli sorular yöneltir:

*“Nerden buldun bu ihtişâmı?
Halkın mı, senin mi, Hâlik’in mi?
Allâh’ın ise eğer bu servet,
Bizler de onun kuluyken, elbet*

*Bir pay talebinde bulunma hakkımız var...
İnsâf olamaz bu hakkı inkâr.”*

(Ersoy, 2006: 142)

Hükümdar, Dirvâs'ın parlak zekâsı ve güçlü hitabeti karşısında donakalır ve onu sonuna kadar dinler. Aslında Hişâm, Dirvâs'ın yaşı küçük olmasına rağmen zeki ve lisanı güçlü biri olduğunu fark eder.

Sosyal Yaşam ve Çocuk

Sosyal yaşam konusunu işleyen ilk şiir “Bebek Yâhûd Hakk-ı Karâr” adını taşır. Âkif, gündelik yaşam içinde ve kendi kızlarıyla ilgilenen çok iyi bir babadır. Şair, bu şiirlerde kendi küçük kızlarını ve onların oyuncaklarını anlatır. Bu şiirlerde samimi bir dil kullanan şair, okurlarına kendi diliyle seslenir. Âkif bu şiirde kendi çocuklarıyla yaşadığı dikkat çekici bir olayı anlatır:

Kızları Feride ile Cemile'nin hotozlu bebek isteklerine dayanamayan şair, onlar için “*Kiraz dudaklı, üzüm gözlü, inci dişli*” (Ersoy, 2006: 136) bir bebek alır. Bebekleriyle oynamak isteyen çocuklar, sabaha kadar uyumak istemezler, sürekli mırıldanırlar. Ama Feride, bebeğini beşiğe koyup uyutmaya çalışırken bebeğin uyumamak için direnmesi ve gözlerini yummasına kızar; bebeğe vurmaya başlar:

*“Bir kafes gibi kalmış o kuş bakışlı gözü
Başında saçtan eser yok, ayak topal, kollar
Omuzdan oynamıyor, kim bilir ne illeti var?
O kanlı canlı bebek şimdi işte bir kötürüm...”*

(Ersoy, 2006: 174)

Bu şiddet karşısında doğal olarak bebeğin kolu, bacağı kırılıp sakatlanışı tasvir edilmiştir.

Bu konuda yazılmış ikinci şiir, sosyal yaşamın içinde yer alan bireylerin asaleti, ahlâkı, ilişkileri ve hayat tarzlarını belirlemektedir. Âsım sözcüğü günah ve haramdan

kaçınan namuslu insan anlamına gelmektedir. “Âsım²⁹” adlı şiir karşılıklı konuşma havasında başlar. Şiirde tasvir edilen Âsım, Âkif’in babasının öğrencilerinden Köse İmâm’ın oğludur. Ama gerçek bir şahsiyet değil, hayâl edilen gençliğin semboldür. Ayrıca ülkemizi içinde bulunduğu ağır yenilgi ve bozgunlardan kurtaracak, gelecek güzel günlere taşıyacak olan ideal Müslüman-Türk genci olarak gösterilir. Âsım’ın şahsında betimlenen ideal insan tipi, hiç şüphesiz büyük meziyetleri olan azim ve kararlılığıyla bütün engelleri aşacak örnek bir insandır.

Âsım şiirinin yazıldığı dönemde ülke çok ağır şartlar içindedir. Balkanlardaki ayrılıkçı hareketlerle büyük yara alan Osmanlı Devleti, ardından Arap ayrılıkçı hareketleriyle karşılaşır. Aynı dönemde ülkenin doğu ve batısında bazı bölgeleri işgal hareketi başlar ve ardından bu işgal hareketi devletin merkezine, İstanbul’a yönelir. Şair, Çanakkale şehitlerine ithafen yazdığı satırların başında ülkeyi dış düşmanlara karşı koruyacak olan neslin birinci dünya savaşında göstermiş olduğu büyük kahramanlıkları şöyle anlatılır:

*“Ne, fazilet mi? Çocuklar koşuyor aç çıplak,
Cepheden cepheye arslan gibi hiç durmayarak.
Yine vardır bir ölüm korkusu arslanda bile;
Yüz göz olmuş bu çocuklar ölümün şahsiyle.*

(Ersoy, 2006: 450)

Yukarıdaki satırlarda söz edilen “çocuklar” sözcüğü cepheden cepheye koşan aslan yürekli askerlerimizdir. Âkif, bu dönemde ülkede yaşanan ağır şartları ve bu şartların yarattığı sıkıntı ve başarısızlıkları da şöyle tasvir eder:

²⁹ Âsım, Mehmet Âkif Ersoy’un *Safahât* adlı şiir külliyyatının altıncı kitabının adıdır. İlk 1924 yılında Osmanlı alfabesiyle basılmıştır. Şiir 2615 mısradan ibaret olup manzum hikâye tarzında ve konuşma üslubuyla kaleme alınmıştır. Şiirde karşılıklı konuşma Hoca Tâhir Efendi’nin oğlu Hocasâde, Hoca Tâhir Efendi’nin öğrencisi Köse İmâm, Köse İmâm’ın oğlu Âsım, Hocasâde’nin oğlu Emin arasında geçmektedir.

*Ümmetin hâline baktım ki: Yürekler yarası!
Ne bir ekmek yedirir iş; ne de ekmek parası!
Kışla yok, dâire yok, medrese yok, mektep yok;
Ne kılıç var ne de kalem... Her ne sorarsan, hep yok!*
(Ersoy, 2006: 189)

İşte bu şartlar altında bile şair, genç nesilden hiç ümidini kesmez, her fırsatta onlara olan güvenini tekrarlar. Âsım'ın şahsında fedakâr, vatansever genç olarak ülkeyi cahillik, bilgisizlik, tembellik, fitne ve adaletsizliklerden kurtarıp ülkenin kaderini değiştirecek (Ayvazoğlu, 2007: 79), geleceği inşa edecek Âsım'ın nesline şöyle seslenir.

*“-Âsım'ın nesli... Diyorsun. Ne uzun boylu hayâl!
-Âsım'ın nesline münkâd olacak istikbâl.
Âsım'ın nesli... Diyordum ya... Nesilmiş gerçek:
İşte çiğnetmedi nâmûsunu, çiğnetmeyecek.”*
(Ersoy, 2006: 450)

SONUÇ

Âkif, şair ve yazar olarak Türk toplumunda en çok okunan ve en çok takip edilen şahsiyettir. Edebiyatımızda Âkif, kendine has üslup geliştiren ve tema çeşitliliğiyle adından söz ettiren şairlerden biridir. Âkif'in çocuk temalı şiirleri dil, üslup ve anlatımıyla farklılık gösterir. Âkif'in şiirlerinde bu farkı yaratan unsurların dönemin sosyal eleştirisi, mekân ve şahıs kadrosundaki çeşitlilik ile kuşaklar arası çatışmalar olduğu söylenebilir.

Âkif'i anlamamanın yolu, başta onun şiirlerini anılmaktan geçtiğine inanmaktayız. Bu sebeple Âkif'in şiirlerini tematik olarak çok farklı başlıklar altında incelemek mümkündür. Ancak bu çalışmada öncelikle Âkif'in şiirlerinde geçen çocuk ve çocuklukla ilgili kavramların geçtiği otuz dört şiire odaklanılmıştır. Ardından içinde çocuk kavramı geçen bu şiirler kendi içinde *Eğitim ve Çocuk; Sosyal Eleştiri ve Çocuk; Hastalık, Acı, Ölüm ve Çocuk; Yönetim ve Çocuk; Sevinç ve Çocuk; Sosyal Yaşam ve Çocuk* başlıkları altında Âkif'in şiirlerinde yer alan çocuk ve çocukluk temaları incelenmiştir.

Çocuk eğitimi her toplumun önemle üzerinde durduğu bir konudur. Bu anlamda Fatih Camii de Osmanlı Devleti ve onun inşa edildiği manevi iklimi temsil etmesi açısından okuyarlarda çok geniş anlamsal çağrışım zemini oluşturmaktadır. Bu çağrışımsal zemin, Türk toplumunun yaşam tarzı, dünya görüşü ve maddi, manevi mirasının vücut bulmuş hali gibidir. Âkif, "Fatih Camii" adlı şiirinde dönemin eğitim sistemi, çocuk eğitimi ve ailelerin çocuklarını yetiştirme konusundaki tutum ve davranışlarını görmek mümkündür.

Çocuklar için eğitim hayatına başlamak, içinde unutulmaz anılar biriktiren yepyeni başlangıçlar demektir. Âkif'in "Âmîn Alayı" adlı şiiri, Osmanlı döneminde okul çağına gelen çocukların okula başlama törenlerini anlatır.

Âkif'te sosyokültürel eleştiri olarak "Seyfi Baba" şiiri, yalnız yaşayan yaşlı, bakıma muhtaç, kimsesiz insanların sorunlarına değinirken yaşlılar için güvence olan çocuklar, orada geleceği temsil etmektedir.

Âkif, şiir dilinin imkânları nispetinde “İstibdâd” dönemindeki halkın, aydınların ve çocukların çektiği sıkıntılar ile yaşadıkları karmaşık duygu ve düşünceleri hiç çekinmeden dile getirmiştir. Bu dönemde Âkif’in ifadesiyle en çok mağdur olanlar çocuklardır.

Yine Âkif, “Küfe” şiirinde kendi muhitinin insanlarını gözlemlerken gördüğü küçük yetim bir çocuğu tasvir eder. Bu, babasından kalan küfe ile aileyi geçindirmek mecburiyetinde kalan Ahmet’tir. Alkol ve bağımlılıkların insan hayatını ne kadar fena etkilediği bilinmektedir. Meyhane şiirinde toplumsal çöküşü, ahlâkî erozyonu gözler önüne sererken alkolizmin aile, çocuk ve yaşam üzerindeki olumsuz etkileri dile getirilir.

Yine toplumsal eleştiri olarak Âkif’in “Kocakarı ile Ömer” adlı şiiri, yetim çocukları büyütmeye çalışan kocakarı ile torunlarının hikâyesini bize anlatır. Bu anlatım İslâm tarihinin parlak yöneticisi, hak ve adalet timsali Hz. Ömer’in hayatı ve yönetimi hakkında anlatılan kıssa ile başlar. Kıssada anlatıldığı üzere yaşlı bir kadın, günlerdir aç olan öksüz ve yetim torunlarını avutmak için altı zar zor yanan bir ocakta taş kaynatmaktadır. Ninenin çaresizce çırpınışları, açlıktan ağlayan torunları ve Hz. Ömer’in Hızır gibi orada bitmesi anlatılır. Bu şiirde bizlere ahlâkî ve insanî borç olarak öksüz, yetim, yoksul ve kimsesizlerin gözetilmesi salık verilir.

Ölüm temasını işleyen “Selma” şiiri Âkif’in yeğenini kaybetmesi üzerine yaşadığı tarifsiz acıları dile getirirken, ölüm karşısında insanın çaresizliğini de hatırlatmaktadır. Yine ölüm fikri ile melek olma fikri birlikte anılarak masum çocuklar “*Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek*” şeklinde tasvir edilmektedir.

Ölüm teması, “Mezarlık” şiirinde küçük bir çocuğun mezar başında Kur’ân okumasıyla işlenmiştir. “Ahiret Yolu” şiirinde şair, küçük sevimli bir kızın ağlaması yanında diğer akrabalarının yaşadığı keder ile ölen kişinin yeni çıktığı yolculuk arasındaki yaman çelişki gözler önüne serilmektedir. Son olarak “Hasta” şiirinde Âkif, yetim kalmış Ahmet’in küçük kardeşine ve aileye bakma sorumluluğunu üzerine almasını işlemiştir. Ancak

küçük çocuğun ciğerleri çoktan çürümüştür. Bu şiirinde Âkif, doktorların hastaya karşı tutumunu, hastayı soymadan muayene etmelerini, doktorların yeterli analiz yapmalarını ve hastane yönetimini şiddetle eleştirir.

Sevinç ve mutluluk teması “Bayram” şiirinde şair, “*Bayramda güler çehre-i masûm-i sabâvet,*” ifadesiyle bayram coşkusu çocukluk sevinci olarak nitelendirmekte ve kullanılan dil sayesinde bayram havasını hissetmemizi sağlamıştır. Mutluluk ve sevinç konusunu işleyen diğer bir şiir “Hürriyet” adını taşımaktadır. Meşrutiyetin ilanını anlatan bu kısa şiir, şairin gözlemlerini ve geleceğe dair umutlarını dile getirir.

Özellikle insan yaşamına dair güçlü bir tema olarak yönetim temalı şiiri olan “Dirvâs”, bir hikâyeye kurgusu içinde Halife Hişâm döneminde Şâm’da üç yıl süren kıtlığı anlatır. Bu kıtlığa çare bulmak için halkın ileri gelenleri toplanıp Hişâm’ın sarayına gitmiştir. Bu grup kendilerine sözcü olarak çocuk yaştaki Dirvâs’ı seçerler. Heyeti kabul eden Halife Hişâm, büyükler dururken bir çocuğun konuşmasına edilmesine kızar. Ancak Dirvâs konuşmaya başlayınca Halife onlara hak verir ve “Akıl yaşta değil baştadır” sözünü doğrularcasına Dirvâs’ı dinler, söylediklerini de onaylar.

Sosyal yaşama dair “Bebek Yâhûd Hakk-ı Karâr” adlı şiir, Âkif’in gündelik yaşamda ve çocuklarıyla ilgili iyi bir baba olarak tasvir edilir. Şairin kendi küçük kızlarını ve oyuncaklarını anlattığı bu şiirde, samimi bir dil kullanarak okurlarına seslenir. Diğer bir şiirde tasvir edilen Âsım, Âkif’in babasının öğrencilerinden Köse İmâm’ın oğludur. Ama gerçek bir şahsiyet değil, hayâl edilen gençliği sembolize etmektedir.

Âkif’in şiirlerinde dönemin ağır sosyo-ekonomik şartları altında ezilen, cefa çeken çocuklar, olumsuz çevre ve toplum koşulları ve insan yaşamının kimi zorlukları dile getirilirken, *Safahât* kitabında çocuk ve çocukluğa dair otuz dört (34) şiirde “oğul, evlat, kız, kızan, yetim, öksüz,

bîçâre” gibi farklı sözcükler toplamda 64 yerde kullanılmıştır³⁰.

Âkif, “Kocakarı ile Ömer” ve “Mahalle Kahvesi” gibi şiirlerinde manzara resmi çizer gibi çizgi film tadında kurgusal bir dil kullanmıştır. Ancak bu anlatım dilinde imparatorluğun şaşaalı günlerinin geride kaldığı ve bir yığın sosyal ve ekonomik sorunun iç içe yaşandığı kaotik ortam kendini gösterir.

Şairin şiirlerinde yer alan çocuk ve büyük kahramanlar, toplumun içinde hemen hemen her köşe başında kolaylıkla rastlanacak türden insanlardır. Şairin içinde yaşadığı muhit ve toplumu iyi tanıdığı, insanlara karşı ne kadar duyarlı olduğu ve toplumun sorunlarını açıkça dile getirdiği söylenebilir.

Âsım, idealize edilmiş genç tipini temsil ederken çocuk ve gençlik teması bakımından üzerinde etraflıca durulması gereken bir tiptir. Netice itibariyle bu çalışmada Âkif’in şiirlerinde çocukluk ve çocuk teması bir bütün olarak ele alınıp *Safahât* kitabından hareketle ilgili örnekler tespit edilerek incelenmiştir. Böylece çocukluğun Mehmet Âkif Ersoy için geçmiş, şimdi ve gelecek arasında önemli bir köprü olmasının yanında gelecekte inşa edilecek toplumun “nasıllığına” işaret eden bir ayna olduğu görülmüştür.

³⁰ Eserde 31 yerde çocuk, 4 yerde öksüz, 8 yerde oğul, 3 yerde oğlan, 4 yerde evlat, 3 yerde kızım, bir yerde kıza, 4 yerde yavrum, çocuk Hasan, çocuk Ahmet, çocuk Nevruz şeklinde, üç yerde çocuk ve çocukluk isimleri yanında Peygamberimizin doğumunun zikredildiği iki satırlık “muştı çocuk” sözleri kullanılmıştır.

KAYNAKÇA

- Acaroğlu, Türker. (1970). Çocuk Edebiyatımızın Tarihçesi, *Türk Dili*, c. 23, S. 231, s. 242-244.
- Aksan, Doğan. (2005). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2007). Söyleşi, *Âkif'ten Âsım'a*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ağabegüm, Ayla. (1983). Âkif'in Manzum Hikâyeleri. *Türk Edebiyatı*, S. 113, s. 36-40.
- Aktaş, Şerif. (2008). Mehmet Âkif ve İnsan. *Hece: Karakter Âbidesi ve Bir Çığlık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı*, c. 12, S. 133, s. 25-37.
- Altunya, Hüseyin. (2012). Türk Çocuk Edebiyatı Kaynakçası, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aydoğan, Bedri. (1997). Mehmet Âkif Ersoy'un Meyhane ve Mahalle Kahvesi Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkoloji Araştırmaları Fuat Özdemir Anısına*, (ed. Şükrü Halük Akalın), Adana: Türkoloji Araştırmaları Yayınları, s. 85-106.
- Ayverdi, İlhan. (2020). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Baran, Leyla. (1963). *Türkiye'de Çocuk Edebiyatının İlk Eserleri ve Çocuk Kitapları Bibliyografyası (Başlangıçtan 1928'e kadar)*, Lisans Bitirme Tezi, Ankara Üniversitesi, DTCF, Kütüphanecilik Bölümü.
- Çetintaş, Dilek. (2008). Safahât'ın Çocukları, *Mehmet Âkif Ersoy Üniversitesi, I. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu, Poster Bildiriler*, Burdur: 12-19 Kasım.
- Demiray, Kemal. (1967). *Türkçe Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Deniz, Sebahat. (2006). "Klasik Türk Şiirinin Sosyal Hayatla İlgisinin Çocuk Konusunda

Değerlendirilmesi”, *Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Deyişbilim Yazıları*, İstanbul, c. II, s. 147.

Dilidüzgün, Selahattin. (1996). *Çağdaş Çocuk Yazını*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Doğrul, Ömer Rıza. (1966). *Safahât*. İstanbul: Aka ve İnkılap Yayınları.

Eagleton, Terry. (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, (Çev. Esen Tarım; Serhat Öztopbaş), İstanbul: İletişim Yayınları.

Erişgil, Mehmet Emin. (1986). *İslâmıcı Bir Şairin Romanı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

Ersoy, Mehmet Âkif. (2006). *Safahât*, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), İstanbul: Çağrı Yayınları.

Geçer, İlhan. (1986). *Hüzzam Beste*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.

Gürel, Zeki. (2016). Âkif’in Eserlerinde Çocuk, Çocukluk ve Eserlerinin Çocuk Edebiyatı Açısından Değerlendirilmesi, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 8, s. 185-209.

Gürel, Zeki; Şimşek, Tacettin. (2005). Çocuk Edebiyatı Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi, *Hece: Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104, s. 549.

Gökşen, Enver Naci. (1985). *Örnekleriyle Çocuk Edebiyatımız*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Karataş, Turan. (2002). Türk Şiirinde Çocuk, *İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 13, s. 67-84.

Kıbrıs, İbrahim. (2002). *Uygulamalı Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Eylül Yayınları.

Lecch. Geoffrey N. (1995). Dilin Yaratıcı Kullanılışı, (Çev. Hasan Akay), *MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, s. 7-23.

Okay, Orhan. (2008). Mehmet Âkif’in Karakteri ve Sanatı. *Hece: Karakter Âbidesi ve Bir Çılgılık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı*, c. 12, S. 133, s. 8-24.

- Okay, Orhan. (2000). *Mehmet Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özmen, Necmettin. (2014). Yeni Türk Edebiyatında Çocuk-Çocukluk Temalı Şiirler Üzerine Bir Tasnif Denemesi, *İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 2, S. 4, s. 173-210.
- Şimşek, Taceddin. (2011). *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi. (2000). *99 Soruda Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi. (2016). *Çocuk, Çocukluk ve Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Uçan At Yayınları.
- Tarancı, Cahit Sıtkı. (1983). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yayınları.
- Temizyürek, Fahri; Kansızoğlu, Hasan Basri. (2016). Mehmet Âkif'in *Safahât* Adlı Eserinde Yer Alan Şiirlerin Çocuk Edebiyatı Ölçütlerine Göre Hikâyeleştirilmesi, *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, S. 1, s. 151-171.
- TDK, (2011). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*, (11. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Topçu, Nurettin. (1961). *Mehmet Âkif Sanatı ve İdealizmi*, İstanbul: Milliyetçiler Derneği Neşriyatı.
- Tosun, Yusuf. (2018). *Âkifi Anlamak*, İstanbul: Çıra Yayınları.
- Uç, Himmet. (2000). *Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Yalçın, Alemdar; Aytaş, Gıyasettin. (2002). *Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

TOPLU KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (ed). (1996). *The Norton Anthology, English Literature, The Major Authors*. (6th Edition), New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Acaroğlu, Türker. (1970). Çocuk Edebiyatımızın Tarihçesi, *Türk Dili*, c. 23, S. 231, s. 242-244.
- Achebe, Chinua. (1988). *An Image of Africa: Racism in Conrad's 'Heart of Darkness*, Londra: Routledge.
- Ağabegüm, Ayla. (1983). Âkif'in Manzum Hikâyeleri. *Türk Edebiyatı*, S. 113, s. 36-40.
- Akbaba, Yusuf. (2018). *Türkiye'de Eski Türk Tarihçiliği*, İstanbul: Yazıgen Yayınları.
- Akkaya, Hüseyin. (1994). *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divânı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akkaya, Hüseyin. (2007). "Abdürrezzâk Nevres", *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 33, s. 56.
- Aksan, Doğan. (2005). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınları.
- Aksoy, Mustafa. (2000). *Uzun Firdevsî'nin Süleymân-nâme'sindeki Destan Unsurları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktaş, Şerif. (2008). Mehmet Âkif ve İnsan. *Hece: Karakter Âbidesi ve Bir Çığlık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı*, c. 12, S. 133, s. 25-37.
- Allais, Lucy. (2016). Kant's Racism, *Philosophical Papers*, c. 45, S. 1-2, s. 1-36.
- Altunya, Hüseyin. (2012). *Türk Çocuk Edebiyatı Kaynakçası*, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aras, İnci. (2015). Duino Ağıtları ile Bir Meleğin Yakarışı Adlı Yapıtlarda Melek İmgesi, *Diyalog*, S. 1, s. 102-107.

- Arnold, John. (2000). *History: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press.
- Atakay, Kemal. (2004). *İmge, Kitap-lık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, S. 74, s. 67-73.
- Aydoğan, Bedri. (1997). Mehmet Âkif Ersoy'un Meyhane ve Mahalle Kahvesi Şiirleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkoloji Araştırmaları Fuat Özdemir Anısına*, (ed. Şükrü Halûk Akalın), Adana: Türkoloji Araştırmaları Yayınları, s. 85-106.
- Aytaç, Gürsel. (1994). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, (4. Baskı), İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2007). *Söyleşi, Âkif'ten Âsım'a*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ayverdi, İlhan. (2020). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Azamat, Nihat. (2000). "İbrâhîm Gülşeni". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. c. 21, s. 302.
- Baran, Leyla. (1963). *Türkiye'de Çocuk Edebiyatının İlk Eserleri ve Çocuk Kitapları Bibliyografyası (Başlangıçtan 1928'e kadar)*, Lisans Bitirme Tezi, Ankara Üniversitesi, DTCF, Kütüphanecilik Bölümü.
- Batıslam, Hanife Dilek. (2009). Şehir Şiirleri ve Şeyhülislâm Yahyâ'nın Edirne Gazelleri. Erzurum: *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi (Prof. Dr. Hüseyin Ayan Özel Sayısı)*, S. 39, s. 483-498.
- Bayram, Yavuz. (2004). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Bir Uygulama, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 16, s. 69-93.
- Baytekin, Binnaz. (2014). *Kuramsal ve Uygulamalı Karşılaştırmalı Edebiyat Bilim*, Sakarya: Sakarya Yayıncılık.

- Benli, Şeyma. (2019). *Klasik Türk Edebiyatında Münâzara*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Burney, Shehla. (2012). Orientalism: The Making of the Other, *Counterpoints*, S. 417, s. 23-39.
- Büke, Himmet. (2015). Firdevsî-i Rumî, Hayatı ve Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 7, S. 13, s. 481-501.
- Büyükkarcı, Fatma. (1995). *Firdevsî-i Tavîl ve Da'vet-nâme: İnceleme, Metin, Dizin, Tıpkıbasım ve Mikrofiş*, Cambridge: Harvard Üniversitesi, Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü Yayınları.
- Cihangir, Mehmet. (2020). Kültürlerarası ve Disiplinlerarası Boyutuyla Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi, *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, S. 6, s. 328-343.
- Conrad, Joseph. (2013). *Karanlığın Yüreği*, (Çev. Ali Kayalar), İstanbul: Bordo Siyah Yayınevi.
- Cuma, Ahmet. (2002). *Rainer Maria Rilke ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmgesel Anlatım Biçimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cuma, Ahmet. (2018). Genel ve Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminin Ulusal ve Dünya Edebiyatları Ekseninde Kuramsal Açılımı, *SEFAD*, S. 39, s. 1-26.
- Çetintaş, Dilek. (2008). Safahât'ın Çocukları, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, I. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu, Poster Bildiriler*, Burdur: 12-19 Kasım.
- De Gobineau, Arthur. (1915). *The Inequality of Human Races*, Londra: William Heineman.
- Demiray, Kemal. (1967). *Türkçe Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Deniz, Sebahat. (2006). "Klasik Türk Şiirinin Sosyal Hayatla İlgisinin Çocuk Konusunda

- Değerlendirilmesi”, *Edebiyat, Edebiyat Öğretimi ve Deyişbilim Yazıları*, İstanbul, c. II, s. 147.
- Dilidüzgün, Selahattin. (1996). *Çağdaş Çocuk Yazını*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Doğrul, Ömer Rıza. (1966). *Safahât*. İstanbul: Aka ve İnkılap Yayınları.
- Durmuş, İsmail. (2006). “Münâzara-Arap Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları c. 31, s. 577-579.
- Eagleton, Terry. (1985). *Eleştiri ve İdeoloji*, (Çev. Esen Tarım; Serhat Öztopbaş), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbay, Nazire. (2020). Klasik Şiirde Kutb Meselesi. *Anemon: Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 8, S. 2, s. 419-427.
- Erişgil, Mehmet Emin. (1986). *İslâmci Bir Şairin Romanı*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ersoy, Mehmet Âkif. (2006). *Safahât*, (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Geçer, İlhan. (1986). *Hüzzam Beste*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Genç, Gülnaz. (1995). *Firdevsî-i Rûmî-Süleymân-nâme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gökşen, Enver Naci. (1985). *Örnekleriyle Çocuk Edebiyatımız*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güleç, İsmail. (2020). Karabâğ: Mûsikî ve mûsikîşinâs memleketi. *Fikriyat*. Kasım, Erişim tarihi: 07.01.2021. <https://www.fikriyat.com>.
- Gürel, Zeki. (2016). Âkif’in Eserlerinde Çocuk, Çocukluk ve Eserlerinin Çocuk Edebiyatı Açısından Değerlendirilmesi, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, S. 8, s. 185-209.

- Gürel, Zeki; Şimşek, Tacettin. (2005). Çocuk Edebiyatı Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi, *Hece: Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104, s. 549.
- Heyet, Mustafa Cezar; Sertoğlu, Mithat. (2011). *Mufassal Osmanlı Tarihi (Resimli-Haritalı)*, 5. Ankara: TDK Yayınları.
- Jorga, Nicolae. (2005). *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi, (5 cilt)*, İstanbul: Yeditepe Yayınları.
- Kadıoğlu, İdris. (2011). Kılıç Kalem Münâzarası, *Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 9, S. 2, s. 161-180.
- Karataş, Turan. (2002). Türk Şiirinde Çocuk, *İlmî Araştırmalar Dergisi*, S. 13, s. 67-84.
- Kefeli, Emel. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 4, S. 8, s. 331-350.
- Kesik, Beyhan. (2014). Şeyh-zâde İbrâhîm Hâfid Paşa. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Erişim tarihi: 07.01.2021. <http://teis.yesevi.edu.tr>.
- Keyman, Fuat; Mutman, Mahmut; Yeğenoğlu, Meyda (der.). (1996). *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, (1. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kıbrıs, İbrahim. (2002). *Uygulamalı Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Eylül Yayınları.
- Kırkoğlu, Serdar Rıfat. (2004). Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge, *Kitaplık*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, S. 74, s. 76-77.
- Kızılar, Funda. (2007). Rainer M. Rilke'nin "Orpheus, Eurydike, Hermes" Adlı Şiirlerinde Ölüm Sorunsalı, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 33, s. 81-96.
- Kızılar, Funda. (2010). Rilke'nin Duino Ağıtları Üzerine Bir Yakın Okuma, *Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 5, S. 1, s. 13-44.
- Kitson, Peter. (2007). *Romantic Literature, Race and Colonial Encounter*, New York: Palgra ve Macmillan.

- Koç, Mustafa. (2014). *Muhyî-i Gülşenî: Menâkıb-ı İbrâhîm-i Gülşenî*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Köksal, Fatih. (2006). “Münâzara-Türk Edebiyatı”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, S. 31, s. 580-581.
- Köprülü, Fuâd. (1969): “Firdevsî, Uzun”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, S. 4, s. 649-651.
- Köprülü, Fuâd. (2012). *Edebiyat Araştırmaları 1*, (5. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kula, Onur Bilge. (2010). *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Küçük, Sabahattin. (1994). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Larrimore, Mark. (2008), Antinomies of Race: Diversity and Destiny in Kant, *Patterns of Prejudice*, c. 4, S. 5, s. 341-363.
- Lass, Abraham H. (1995). *100 Büyük Roman 3*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Lecch. Geoffrey N. (1995). Dilin Yaratıcı Kullanılışı, (Çev. Hasan Akay), *MSÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, s. 7-23.
- Lidar, Veysel; Lidar, Hande. (2020). Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Varyasyon Kuramı, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, c. 8, S. 21, s. 298-314.
- Liebersohn, Harry. (2002). German Historical Writing from Ranke to Weber: The Primacy of Politics, *A Companion to Western Historical Thought*, Massachusetts: Blackwell.
- Luraghi, Raimondo. (2000). *Sömürgecilik Tarihi*, (Çev. Halim İnal), İstanbul: E Yayınları.
- Lyman, Stanford. (2000). The ‘Yellow Peril’ Mystique: Origins and Vicissitudes of a Racist Discourse,

International Journal of Politics, Culture and Society,
c. 13, S. 4, s. 683-747.

- Mah, Harold. (2002). German Historical Thought in the Age of Herder, Kant, and Hegel, *A Companion to Western Historical Thought*, Massachusetts: Blackwell.
- Okay, Orhan. (2000). *Mehmet Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, Orhan. (2008). Mehmet Âkif'in Karakteri ve Sanatı. *Hece: Karakter Âbidesi ve Bir Çılgılık Olarak Mehmet Âkif Özel Sayısı*, c. 12, S. 133, s. 8-24.
- Özcan, Nuri. (1991). "Azerbaycan". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 4, s. 324.
- Özcan, Nuri. (2009). "Selim III". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 36, s. 420-425.
- Özkan, İsmail Hakkı. (1999). "Hüseyinî". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 19, s. 21.
- Özkan, Senail. (2008). Mevlânâ ve Rilke, *Mevlânâ ve İnsan Sempozyumu*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 75-91.
- Özkan, Senail. (2019). *Mevlânâ ve Goethe*, (4. Baskı), İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özmen, Necmettin. (2014). Yeni Türk Edebiyatında Çocuk-Çocukluk Temalı Şiirler Üzerine Bir Tasnif Denemesi, *İZÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 2, S. 4, s. 173-210.
- Öztürk, Hacer Ünal. (2003). *XVIII. yy. Dîvân Şairi Hâfid: Hayatı, Eseri, Edebî Kişiliği ve Dîvân'ının Tenkitli Metni*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Rodgers, James Alan. (1972). Darwinism and Social Darwinism, *Journal of History Ideas*, c. 33, S. 2, s. 265-280.
- Said, Edward. (1979). *Orientalism*, New York: Vintage Books.

- Said, Edward. (1998). *Kültür ve Emperyalizm*, (Çev. Necmiye Alpay), İstanbul: Hil Yayınları.
- Said, Edward. (1999). *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları*, (Çev. Berna Ülner), İstanbul: Metis Yayınları.
- Said, Edward. (2010). *Joseph Conrad ve Otobiyoğrafide Kurmaca*, (Çev. Ferit Burak Aydar), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sevinç, Bayram. (2013). Yiğit ve Silahlı Adam Diyalektiğinde Kılıç İmgesi, *Turkish Studies International Periodical Forthe Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 8, S. 6, s. 619-639.
- Soylu, Ümit. (2012). *Cahit Zarifoğlu Üzerinde Rainer Maria Rilke Etkisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şimşek, Taceddin. (2011). *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı El Kitabı*, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Şipal, Kamuran. (2003). *Rainer Maria Rilke-Kalem ve Kılıç*, İstanbul: Say Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi. (2000). *99 Soruda Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi. (2016). *Çocuk, Çocukluk ve Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Uçan At Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1992). "Bayâti". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 5, s. 220.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1999). "Acem". *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, c. 1, s. 321.
- Tanyıldız, Ahmet. (2007). Uzun Firdevsî ve "Münâzara-i Seyf ü Kalem"i. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 22, s. 163-188.
- Tanyıldız, Ahmet. (2017). Firdevsî-i Rûmî Kalem ile Kılıcın Münâzarası (*Münâzara-i Seyf ü Kalem*). İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

- Tarancı, Cahit Sıtkı. (1983). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Can Yayınları.
- Tavukçu, Orhan Kemal. (2020). *Dede Ömer Rüşenî Divânı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim tarihi: 19.01.2021 / <https://ekitap.ktb.gov.tr>.
- TDK, (2011). Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, (11. Baskı), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Temizyürek, Fahri; Kansızoğlu, Hasan Basri. (2016). Mehmet Âkif'in *Safahât* Adlı Eserinde Yer Alan Şiirlerin Çocuk Edebiyatı Ölçütlerine Göre Hikâyeleştirilmesi, *Çocuk ve Medeniyet Dergisi*, S. 1, s. 151-171.
- Topçu, Nurettin. (1961). *Mehmet Âkif Sanatı ve İdealizmi*, İstanbul: Milliyetçiler Derneği Neşriyatı.
- Tosun, Yusuf. (2018). *Âkifi Anlamak*, İstanbul: Çıra Yayınları.
- Turan, Selami. (2009). Necâtî Beg'in Divânında Yer İsimleri. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Dergisi*. S. 20, s. 135-154.
- Uç, Himmet. (2000). *Mehmet Âkif ve Hikâye Sanatı*, Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Ulağlı, Serhat. (2006). *İmgebilim "Öteki"nin Bilimine Giriş*, Ankara: Sinemis Yayınları.
- Ulağlı, Serhat. (2006). *İmgebilim "Ötekinin" Bilimine Giriş*, Ankara: Sinemis Yayınları.
- URL1: <https://kuran.diyaret.gov.tr> (Erişim 19 Kasım 2020)
- URL2: <https://al-maktaba.org> (shamela) (Erişim 22 Kasım 2020)
- Uysal, Şerife Alev; Çelik, Rukiye. (2018). Sağlık Meslek Gruplarında Hubris Sendromunun Varlığına İlişkin Keşfedici Bir Çalışma. *Uluslararası İktisadi ve İdari İncelemeler Dergisi*, S. 17, s. 103-118.

Yalçın, Alemdar; Aytas, Gıyasettin. (2002). *Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yıldırım, Ali. (2009). *Kâmî Dîvânı (Edirneli Efendi Çelebi) Hayatı Sanatı Eserleri ve Divân'ının Tenkitli Metni*. Ankara: MEB Yayınları.

ÖZEL İSİM ve KAVRAMLAR DİZİNİ

- Abdullâh-ı İlâhî, 52
Acem, 17, 19, 20, 21, 30
Acem Âşirân, 20
Acem perdesi, 20
Acemli Hüseyinî, 20
Afğan Üveysî Hanlığı, 26
Afrika, 47, 84, 87, 88, 89,
90, 96
Afrikalı, 6, 7, 82, 92, 93, 96
Afrikalılar, 85, 88, 91, 96
Ağa Muhammed Hân, 28,
29
Ahiret Yolu, 113, 122
Ahmed III, 28
Ahmed Kâmil Efendi, 28
Ahmed Nâmî, 12
Ahmedî, 49
Ahmet, 114, 122, 124
Ahmet Cuma, 40
Ahmet Tanyıldız, 60
Âkif, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 110, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 117,
118, 119, 121, 122, 123,
124
Akkoyunlu, 21, 22, 25
Alâeddin III. Keykubat, 43,
52
Alâüddeve, 24
Ali, 68
Ali Ekrem Bolayır, 102
Ali Nusret, 102
Ali Ulvî Elöve, 102
Alman, 45, 46, 48, 50, 56
Almanca, 46, 69
Almanya, 46
Almayer's Folly, 86
Amasya Antlaşması, 13
Amerika, 87
Amerikan, 40, 41
Âmid, 22
Âmîn Alayı, 7, 108, 121
An Essay on the Inequality
of the Human Races, 85
Anadolu, 13, 26, 63
Anadolu Selçuklu, 43, 52
Ankâ-yı Kâf, 22
Antalya, 12
Arap, 47, 49, 50, 53, 119
Arapça, 26, 43, 52, 63, 69,
106
Arpaçay, 13
Arthur de Gobineau, 85
Arzın Merkezine Seyahat,
102
Âsım, 7, 105, 118, 119,
120, 123, 124
Asya, 84, 85, 86
Asyalı istilacılar, 85
Avrupa, 39, 45, 82, 83, 84,
86, 88, 89, 94
Avrupalı, 6, 39, 83, 85, 86,
96
Avrupalılar, 89, 91, 96
Avustralya, 87
Avustronezya, 85
Avustronezyalılar, 85
Avusturya, 28, 45
Aydıncıklı, 42
Aydınlanma Çağı, 82
Azerbaycan, 18, 19, 20, 28,
29
Azerbaycan musikisi, 20
Bağdat, 12, 13, 14, 25, 30
Bâkî, 5, 11, 13, 14, 15, 30,
50
Bâkî Divânı, 13
Balıkesir, 43, 69
Balkan Savaşları, 104, 106
Balkanlar, 119
Barbara Lewthwaite, 85
Batı, 6, 7, 39, 41, 49, 51,
53, 73, 74, 82, 84, 86,
87, 91, 92, 94, 95, 96

- Batılı, 6, 7, 39, 40, 47, 74, 84, 93
Batılılar, 94
Bayat, 17
Bayat Türkleri, 13, 20, 30
Bayâti, 20
Bayâti makamı, 20
Bayâti-Kürd, 20
Bayatlar, 19
Bâyezid II, 43, 44, 55
Bayram, 7, 115, 123
Bayram Sevinç, 66
Baytar Mekteb-i Âlisi, 106
Bebek Yâhûd Hakk-ı Karâr, 7, 118, 123
Belçika, 88, 89
Berda'a, 22
Beyâti, 19, 20, 21
Beyâtiye, 19, 21
Beyâtiye-i Karabâğ, 19, 20, 30
Birinci Cihan Harbi, 106
Birinci Dünya Savaşı, 104
Bozok, 28
Britanyalı, 85
Brüksel, 88
Bursa, 13, 42, 43, 69
Bursalı İsmâil Belîğ, 52
Bursalı Melihî, 43, 52
Câhız, 49
Cahit Sıtkı Tarancı, 103
Canan Akbaba, 6
Cao, 40, 41
Cebrail, 48
Celâlî, 13
Cemile, 118
Cermen, 83
Charles Darwin, 83
Cidde, 15
Confession of an English Opium Eater, 85
Conrad, 7, 82, 86, 87, 88, 89, 92, 96
Cumhuriyet, 102
Çaldıran Savaşı, 13
Çanakkale Müdafaası, 104
Çârgâh beşlisi, 20
Çârgâh makamı, 20
Çehov, 46
Çekçe, 69
Çerkez, 29
Çin, 12, 85
Çinliler, 84
Çocuk Şiirleri, 102
Çocukluk, 103
Dağıstan, 14
Darwin, 83
Darwinizm, 83
Das Stundenbuch, 46
Dâvûd, 68
De Quincey, 85
Dede Ömer, 22
Dede Ömer Rûşenî, 6, 11, 12, 21, 22, 23, 25, 31
Der-ilm-i Mûsikî, 18
Der-Menkabet-i Hazret-i Gülşenî, 21, 22
Ding-gedicht, 46
Dirvâs, 7, 117, 118, 123
Dîvân, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 21, 26, 27, 30, 102
Dîvânü Lügâti't-Türk, 63
Diyarbakır, 15, 22, 25
Diyarbakırlı, 15
Doğu, 6, 47, 48, 49, 53, 73, 74, 84, 85, 86, 87
Doğu Afrika, 85
Doğulu, 83, 84
Doktor Rüştü, 102
Dostoyevski, 46
Drozzin, 46
Dua Saatleri Kitabı, 47
Dualar Kitabı, 45
Duino Ağıtları, 47, 69
Edirne, 12
Edirne Gülşenî Tekkesi, 21
Edirneli Efendi, 21
Edward Said, 83, 86
Eflâtûn Cem Güney, 103
Emel Kefeli, 41

- Emin, 119
 Emine Hanım, 112
 Emîr, 112
 Ersoy, 104
 Erzurum, 26
 Eski Anadolu Türkçesi, 63
 Eski Çağ, 83
 Eşref Edip, 105
 Evsiz Barksız Çocuksuz,
 104
 Eyüp, 113
 Fâl-ı Kur'ân, 45
 Fars, 50
 Farsça, 12, 25, 26, 43, 63,
 69, 106
 Fâtih, 115
 Fatih Camii, 7, 107, 121
 Fâtih Kürsüsünde, 105
 Fatma Büyükkaracı, 52
 Fazıl Hüsnü Dağlarca, 103
 Fecr-i Âtî, 102
 Ferhat Paşa Antlaşması, 14
 Feride, 118
 Firdevsî, 42, 43, 44, 52, 62,
 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71
 Firdevsî-i Rûmî, 5, 6, 42,
 43, 44, 49, 50, 51, 52,
 53, 54, 56, 58, 60, 61,
 62, 66, 68, 69, 70, 71,
 72, 73
 Firdevsî-i Tavîl, 43
 Fransa, 28, 45
 Fransız, 39, 40, 41, 44, 46,
 84, 85, 89
 Fransızca, 69, 102
 Fuad Köprülü, 42, 49, 102
 Fuzûlî, 50
 Gâzî Genek Bey, 43, 52
 Gence, 22, 26, 28
 George Louis de Buffon, 84
 Georges-Antoine Klein, 88
 Goethe, 38, 73
 Göle, 13
 Gölgeler, 105
 Gurebâ Çocuk Hastanesi,
 115
 Güldeste-i İrfân, 52
 Gülliver'in Seyahatleri, 102
 Gülşenî, 22, 23, 24, 25
 Gülşenî Tarikatı, 21
 Gülşenî Tekkesi, 21
 Güney Amerika, 87
 Güney Kafkasya, 26
 Güneydoğu Asya, 85
 Gürcistan, 13, 14, 29
 Gürcü, 29
 Habeş, 15
 Hacı Abbâs Âgâh, 18
 Hacı Bektâş Velî Vilâyet-
 nâmesi, 45
 Hacı Seyyid, 18
 Hadis-i Ahsen, 45
 Hâfid, 5, 11, 16, 17, 18, 19,
 30
 Hakk'ın Sesleri, 105
 Halep, 12, 26
 Halide Nusret Zorlutuna,
 102
 Halife, 112, 123
 Halife Hişâm, 117, 123
 Halife Ömer, 111
 Halkalı, 106
 Hasan, 124
 Hasta, 7, 114, 122
 Hatıralar, 105
 Hayâlî, 12
 Hayât u Memât, 45
 Hayat ve Şarkılar, 45
 Hayriyye, 102
 Heart of Darkness, 82, 86
 Hemedân, 26
 Henry Thomas Colebrook,
 84
 Herat, 25
 Herbert Spencer, 83
 Herder, 83
 Hıristiyanî, 47
 Hıristiyanlık, 47, 48
 Hitâ, 12

Hızır, 122
Hicâz, 15, 16, 17, 20
Hicâzî, 16
Hindistan, 84, 85
Hint, 12, 83
Hisâr, 20
Hisar makamı, 20
Historisizm, 83
Hişâm, 117, 118, 123
Hoca Tâhir Efendi, 119
Hocazâde, 119
Horasan, 43
Hubris Sendromu, 67
Hürriyet, 116, 123
Hüseyinî, 15, 16, 19, 20, 21, 30
Hüseyinî Âşirân, 20
Hüseyinî büselik, 20
Hüseyinî Kürdî, 20
Hüseyinî sabâ, 20
Hüseyinî zemzeme, 20
Hz. Mevlânâ, 23
Hz. Muhammed, 47, 48, 57, 69
Hz. Ömer, 111, 112, 122
Hz. Peygamber, 47, 49, 55, 69
Hz. Süleymân, 56, 57, 68, 70
Immanuel Kant, 84
Irâk, 17
İbn Nübâte, 49
İbrahim Alâeddin Gövsa, 102
İbrâhîm Hâfid Paşa, 15
İbrâhîm Peygamber, 56
İbrâhîm-i Gülşenî, 21, 22, 23, 24, 25
İffet, 111
İkinci Mesrutiyet, 102
İlhâmî, 5, 11, 28, 29, 31
İlhan Geçer, 104
İlyas b. Hızır, 42
İmgeler Kitabı, 45
İngiliz, 85, 86, 89
İngilizce, 86
İngiltere, 28
İran, 13, 14, 17, 19, 26, 28, 29, 30
İsfahân, 17, 26
İskenderiye, 24
İslâm, 47, 49, 57, 67, 106, 111, 122
İslâmî, 47, 53
İslâmiyet, 47, 48
İsmâil Belîğ, 52
İspanya, 45, 47, 51
İstanbul, 12, 25, 29, 43, 69, 106, 110, 119
İstanbul Anlaşması, 27
İstibdâd, 109, 122
İstiklâl Marşı, 105
İstiklâl Savaşı, 106
İsviçre, 45
İtalya, 45
Japonya, 84
John Ruskin, 46
Joseph Conrad, 6, 86, 87, 96
Kâbe, 12
Kaçar Beyi Ağa Muhammed Hân, 28
Kaçar Hanedanı, 28
Kaçar Hanlığı, 29
Kaçarlar, 28
Kâf Dağı, 22
Kafkasya, 28
Kahire, 24
Kalem ile Kılıç, 42, 55, 71, 72
Kalem ve Kılıç, 6, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 64, 66, 67, 68, 71, 73
Kalem ve Kılıç Münâzarası, 6, 74
Kalem ve Kılıç'ın Münâzarası, 69
Kâmi, 5, 11, 21, 22, 25
Kansu Gavri, 24

Kant, 90
Kanûnî, 13
Kanûnî Sultan Süleyman,
13, 25
Kaplucu, 13
Karabâğ, 5, 6, 11, 13, 14,
17, 18, 19, 20, 21, 22,
23, 25, 26, 27, 28, 29,
30, 31
Karabağ Hanları, 28
Karabâğ Hanlığı, 17
Karabâğ şikestesı, 20
Karabâğlı, 19
Karabâğlı Hacı Seyyid, 18
Karahanlı, 63
Karamanlı Aynî, 12
Karanlığın Yüreğı, 82, 86,
87, 88, 96
Kayser II. Wilhelm, 85
Kelt, 83
Keremî Azerbaycan
şikestesı, 20
Kerkük, 26
Kılıç ve Kalem, 65
Kınalı-zâde Ali Çelebi, 49
Kırımî Ahmed Kâmil Efendi,
28
Kıssa-nâme-i Süleymân, 45
Kızıl Elma, 102
Kirmânşâh, 27
Kocakarı ile Ömer, 7, 111,
122, 124
Kolonyalizm, 6
Komparatistik, 40
Kongo, 87, 88, 89, 92
Kongo Nehri, 86, 88
Kongolular, 89
Konya, 12
Kordobo, 47
Köse İmâm, 119, 123
Kudüs, 24
Kur'an, 47, 48, 56, 67, 104,
108, 113, 122
Kur'an Tercümeleri, 63
Kur'an-ı Kerim, 47, 48, 70
Kurtz, 89, 90, 91
Kutb-nâme, 44
Kuzey Afrika, 51, 84
Küçük Kadınlar, 102
Küfe, 7, 105, 110, 122
Kürdi dörtlüsü, 20
Kütüb-i Sitte, 68
La Fontaine, 103
La'li Efendi, 21
Latin, 83
Latince, 81
Lebenund Lieder, 45
Leonard M. Dudley, 51
Leopold II, 89
Londra, 86
Londra Üniversitesi, 84
Lori, 26
Lou Andreas Salome, 47, 51
Lowestoft, 86
Lütfiyye, 102
Ma'nevî, 23
Maçın, 12
Mahalle Kahvesi, 7, 124
Mahmut Yesârî, 103
Malay, 85
Malte Laurids Brigge'nin
Notları, 46, 47
Manisa, 43
Maraş, 24
Maria Rilke, 5, 6, 49, 50,
51, 54, 69
Marlow, 87, 88, 89, 90, 91,
92, 93, 94, 95, 96
Matthew Shiel, 85
Maurice Maeterlinck, 46
Meclis-i Üns, 18
Medine, 12, 15
Mehmed Bahâeddin, 49
Mehmet Âkif, 7, 105, 107,
111
Mehmet Âkif Ersoy, 7, 104,
106, 119, 124
Mehmet Kahraman, 7
Mekke Mollalığı, 21
Mektep Şiirleri, 102

- Melâmîlik, 25
 Memlûk, 24
 Menâkıb-ı İbrâhîm-i
 Gülşenî, 25
 Mesîhî, 12
 Mesnevî, 23
 Mesnevî-i Ma'nevî, 23
 Mesûd-ı Kummî, 49
 Meşrutiyet, 116
 Mevlevî, 28
 Mevlevîlik, 23
 Meyhâne, 110
 Mezar Yazıtı, 49
 Mezarlık, 7, 113, 122
 Mezopotamya, 84
 Mısır, 12, 24, 25, 85
 Midilli, 44
 Millî Edebiyat, 102
 Millî Mücadele, 104
 Mîrzâ Ebûlkâsım
 Medresesi, 18
 Mîrzâ Hüseyin segâhı, 20
 Mîrzâ Rahîm Fenâ, 18
 Mithat Efendi, 102
 Moğollar, 84, 85
 Mohammeds Berufung, 48
 Mollâ Câmî, 25
 Moskova, 69
 Mr. Kurtz, 88
 Muallim Nâcî, 102
 Muhammed Felat Aktan, 6
 Muhyî, 5, 25, 31
 Muhyî-i Gülşenî, 11
 Mûsâ Peygamber, 56
 Mustafa III, 28
 Mustafa Ruhi Şirin, 101
 Müeyyediyye Câmîi, 24
 Mülk Sûresi, 113
 Mülkiye Mektebi, 106
 Münâzara-i Seyf ü Kalem,
 5, 6, 42, 43, 55, 56, 63,
 65, 67, 70, 73
 Münih, 45, 69
 Müslüman, 49, 119
 Nâbî, 12, 21, 102
 Nâdir Şâh, 26
 Nâim-i Hâmîdî, 49
 Nakşî, 43, 52
 Nakşibendî, 52
 Nâsir b. Feylesof, 56, 61, 71
 Nasrettin Hoca, 103
 Necâtî, 12
 Necef, 12
 Necip, 110
 Nefî, 12
 Nemesis, 67
 Neşâtî, 21
 Neue Gedichte, 46
 Nevres, 26, 27, 28
 Nevres-i Kadîm, 5, 11, 26,
 27, 28, 31
 Nevrûz, 104, 124
 Nevvâb Mîr Muhsin, 18
 Newcastle, 86
 Nietzsche, 46
 Nihâvend, 17
 Nişâbûr, 17
 Nuhbetü'l-Etfâl, 102
 Oğuzlar, 20
 Okyanusya, 85
 On the Different Human
 Races, 84
 Orhan b. Genek, 42
 Orhan Çelebi, 43
 Orhan Veli, 103
 Orientalism, 86
 Orpheus'a Soneler, 47
 Orta mâhur, 20
 Orta segâh, 20
 Oryantalizm, 84
 Oryantalizm, 49, 83, 91
 Osmanlı, 11, 13, 14, 17, 25,
 26, 27, 28, 29, 30, 44,
 50, 51, 106, 108, 121
 Osmanlı alfabesi, 119
 Osmanlı Devleti, 28, 50,
 107, 119, 121
 Ölüm Saatimiz, 47
 Ömer Rüşenî, 25
 Paris, 46, 51, 69

Pend-nâme-i Eflâtûn, 45
Peygamberimiz, 124
Polonyalı, 86
Pozitivist, 84
Pozitivizm, 84
Prag, 45
Prences, 47
Quincey, 85
Ra'd, 56
Ra'd b. Berk, 56, 61, 71
Rachel Caine, 51
Râfizilik, 14
Rainer Maria Rilke, 6, 42,
45, 48, 50, 51, 70, 71, 72
Râmiz, 21
Recâizâde Mahmûd Ekrem,
102
Rehâvî, 17
Revân, 26, 28
Rilke, 6, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 53, 54, 55, 56,
58, 60, 61, 62, 64, 65,
66, 67, 69, 70, 71, 73, 74
Robinson Cruse, 102
Rodin, 46, 51
Romantik, 84
Romantizm, 83
Royal Asiatic Society, 84
Royal Society for Asian
Affairs, 84
Rönesans, 83
Ruhâ, 17
Rukiye Çelik, 67
Rûm, 12
Rûmî, 70
Rus, 17, 46
Ruslar, 26, 29
Rusya, 11, 17, 28, 30, 45,
51
Rüşenî, 22, 23, 25
Rüşenîlik, 25
Safahât, 7, 104, 105, 106,
107, 119, 123, 124
Safevî, 26
Sait Yilter, 5
Sarı Tehlike, 85
Satı Bey, 102
School of Oriental and
African Studies, 84
Sefiller, 102
Segâh makamı, 20
Segâh perdesi, 20
Seksen Günde Devr-i Âlem,
102
Selim III, 28, 29
Selma, 7, 122
Senail Özkan, 48
Servet-i Fünûn, 102
Seyfi Baba, 7, 109, 121
Silâhşor-nâme, 45
Simavlı Abdullâh İlâhî, 43
Simavlı Abdullâh-ı İlâhî, 52
Slav, 83
Sosyal Darwinizm, 84
Stanley Şelâlesi, 88
Sultan Bâyezîd, 55
Sultan Halil, 25
Sultan III. Selim, 5
Sultan Yakup, 25
Sûz-ı Dilârâ, 28
Süleymân b. Dâvûd, 56
Süleymân Peygamber, 44,
55, 56, 57, 58, 61, 70, 71
Süleymâniye Kürsüsünde,
105
Süleymân-nâme, 42, 43,
44, 70
Sümbülzâde Vehbî, 102
Şabân-zâde Mehmed
Efendi, 49
Şâh İsmail, 13
Şâh Tahmasb, 13
Şâm, 12, 117, 123
Şatranç-nâme-i Kebir, 45
Şehr-i Âmid, 23
Şehzâde Korkut, 43
Şerâfeddîn Mûsâ, 42
Şerife Uysal, 67
Şermin, 102
Şeyh Gâlib, 28

- Şeyh Gülşenî, 24
 Şeyhülislâm Yahyâ, 12
 Şeyh-zâde, 15
 Şiî, 13
 Şiilik, 14
 Şinâsî, 102
 Şirâz, 17
 Şirvân, 13, 14, 22
 Şirvân şikestesî, 20
 Şit Peygamber, 56
 Şûrâ-yı Ümmet Gazetesi,
 102
 Şuşa, 17, 18, 19, 20
 Tahmasb, 26
 Tâli'-i Mevlûd-ı Kebîr, 45
 Tanzimat Dönemi, 102
 Tebâreke, 113
 Tebriz, 12, 13, 21, 22, 23,
 25, 26, 28
 Tadrîsât-ı İbtidâiyye
 Mecmûası, 102
 Terceme-i Hadîs-i Erbaîn,
 45
 Tercüme-i Câme-şûy-nâme,
 45
 Teşhîsü'l-İnsân, 45
 Tefkîk Fikret, 102
 Tevhîd-i Tadrîsât Kanunu,
 102
 Tevrât, 56
 Thames Nehri, 88
 The Yellow Danger, 85
 Thomas De Quincey, 85
 Tiflis, 26, 29
 Tuhfetü'l-Hâdî, 45
 Türk, 11, 13, 14, 17, 20,
 28, 30, 49, 52, 53, 101,
 102, 103, 104, 105, 107,
 119, 121
 Türk Firdevsî, 43
 Türk halk edebiyatı, 49
 Türk musiki makamları, 20
 Türk musikisi, 20
 Türkçe, 25, 26, 43, 63, 81
 Türkçecilik, 63
 Türkiye, 104
 Türkler, 13, 17, 19, 30, 108
 Türkmenler, 28
 Urfa, 17
 Uşşâk dörtlüsü, 20
 Uygur, 63
 Uzakdoğu, 86
 Uzun Firdevsî, 43
 Uzun Hasan, 21, 22, 25
 Üsküdâr, 29
 Üveys, 25
 Üveysî Hanlığı, 26
 Van, 13
 Vatan Şarkısı, 117
 Venedikliler, 44
 Vorpsvede, 51
 Walter Pater, 46
 Weltliteratür, 73
 Yaşam ve Şiirler, 47
 Yavuz Bayram, 38
 Yavuz Sultan Selîm, 13, 24,
 25
 Yemen, 12, 109, 116
 Yerliler, 82, 89, 90, 91, 92,
 93, 94, 95, 96
 Yetim segâhı, 20
 Yunan, 67
 Yunan mitolojisi, 67
 Yusuf Akbaba, 6
 Zâtî, 50
 Zebûr, 56
 Ziya Gökalp, 102
 Zülfikar, 68
 Zümrüd-i Ankâ, 22

"Edebiyat, toplumun ve çağın izlerini taşır. Ait olduğu toplumun geçirmiş olduğu bütün toplumsal serüveni nitelikli bir edebi metin üzerinden takip etmek mümkündür. Toplumun aynası olması, bir yandan edebiyatın sanat ve estetiği dikkate almasıyla öte yandan malzemesini insandan, insanın yaşadığı zaman ve mekândan almasıyla ilişkilidir. Edebi metinde hem bireyin bilinçaltındaki en ince ve gizli detaylarla ilgili ipuçlarına hem de toplumun kozmik kodlarına ait hususlara ulaşmak mümkündür. Bu yüzden edebiyatı diğer bilim dallarıyla ilişkili okumak, diğer disiplinlerin alanlarıyla ilgili veriler elde edilmesini sağlarken öte yandan edebi metnin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır."



ISBN: 978-625-7636-80-3