

ALIMLAMA ESTETİĞİ İŞİĞİNDA BÂKÎ'NİN “KENDİDÜR” REDİFLİ GAZELİ

Dr. Mustafa Yunus GÜMÜŞ*

Öz: İnsan, anlaşılmaq ister ve bunu başarmak için birçok yol denemekten kaçınmaz. Tarih boyunca farklı yeteneklere sahip insanlar duygu ve düşüncelerini ifade edebilmek için sanatın birçok dalından eserler vermiş ve bunların diğer insanlar tarafından anlaşılmasını arzulamışlardır. Yazılı metin yazarları için de durum bundan farklı değildir. Çünkü bir metnin okur tarafından alımlanmaya başlanması, onun varlığının anlam kazanması demektir. Henüz 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konulan alımlama estetiği, okur merkezli olup okurun ön yargılarını bir kenara bırakıp metne yaklaşmasını ister. Eserin anlamı metnin içinde hazır değildir ve yazar okurun anlama ulaşmasını sağlayacak ipuçları ile anlamasını bekler. Metnin tek başına var olmasının mümkün olmadığını düşünen alımlama estetiği kuramcıları okur merkezli bir okumanın gerekliliğini vurgular ve okurun rollerini belirleyen temel ilkeleri ortaya koyarlar. Divan şiirinde de şair, duygu ve düşüncelerini az sözle ifade etmek ister. Şiirin içindeki birçok imge, mazmun ve ifadelerin okur tarafından alımlanması, şairin anlatmak istediklerini yorumlamak açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada Bâkî'nin “kendidür” redifli gazeli alımlama estetiği ışığında incelendi. Çalışmada Bâkî'nin bu gazelini incelerken bu şiire nazire yapan Şeyhülislam Yahyâ'nın gazelinden de faydalanıldı. Bâkî'nin gazelinde bıraktığı boşluklar ve anlam belirsizlikleri ortaya konarak bu boşlukların ve belirsizliklerin nasıl giderildiği, Yahyâ'nın nazire olarak yazdığı gazelin bu tarz okumada nasıl bir etkinliğinin olduğu ortaya konmaya çalışıldı.

Anahtar Kelimeler: edebî metin, yazar, okur, alımlama, eleştirel yorum, divan şiiri.

BÂKÎ'S GHAZEL OF “KENDİDÜR” RHYME IN CONSIDERATION OF RECEPTION AESTHETIC

Abstract: One wants to be understood and does not hesitate to try many ways to achieve this. Throughout history, people with different abilities have produced works from many branches of art in order to express their feelings and thoughts, and they desire that these be understood by other people. The situation is no different for written copywriters. Because the fact that a text starts to be taken by the reader means that its existence becomes meaningful. The aesthetic of reception, which was introduced in the second half of the 20th century, is reader-centered and demands the reader to put aside their prejudices and approach the text. The meaning of the work is not ready in the text and the writer expects the reader to understand it with clues that will enable it to reach the meaning. Considering that the text cannot exist alone, theorists of reception aesthetics emphasize the necessity of a reader-centered reading and reveal the basic principles that determine the roles of the reader. In Divan poetry, the poet wants to express his feelings and

ORCID ID : 0000-0003-2432-2955

DOI : 10.31126/akrajournal.896796

Geliş tarihi : 14 Mart 2021 / Kabul tarihi: 24Nisan 2021

*T.C. Sağlık Bakanlığı.

thoughts in a few words. It is important for the reader to receive many images, expressions and expressions in the poem in terms of interpreting what the poet wants to tell. In this study, we examined Baki's "kendidir" ghazel with redif in the light of reception aesthetics. In our study, while examining this ghazel of Baki, we also benefited from the ode of Şeyhülislam Yahya, who made the verse to this poem. It was tried to reveal how these gaps and uncertainties were removed by revealing the gaps and ambiguities left by Baki in his gazelle, and how the ghazel, written by Yahya as a nazire, was effective in this kind of reading.

Key Words: literary text, author, reader, reception, critical interpretation, divan poetry.

1. Giriş

Yazılı bir metin, okurun metni anlamak ve yorumlamak maksadıyla kelimelerle etkileşime geçmesiyle birlikte hayat bulur. Çünkü okuma işi; metni hayata bağlamak, metnin anlamını oluşturmak isteyen tüketici konumundaki okurun yeniden üretme adına katıldığı aktif bir eylemdir. Edebî eserlerdeki imgeler, işaretler sayesinde metin yorumlanır ve anlam kazanır (Çıplak, 2006: 3; Taç, 2013: 29).

Yazılı metinler, içinde her ne kadar kurmaca bir dünya varlığını sürdürse de, ait olduğu toplumun sosyokültürel unsurlarını, kendinden önceki yazarların tecrübelerini ve diğer iletişim olanaklarını da barındırır. Metnin yazarı var olan gerçeği doğrudan doğruya aktarmaz, sadece gerçek üstüne bina ettiği kurmaca bir gerçeği ifade eder. Metindeki başlıklar, karakterlerin adları ve tavırları gibi göstergeler, okurun metin ile gerçek hayat arasındaki bağı kavramasını sağlar. Yani metnin anlamı ile gerçek hayat arasındaki ilişkiyi, yazarın bu göstergeler ile oluşturduğu düzen ve okurun hayal gücü arasındaki alışveriş belirler. Her yazılı metin, okurun verdiği tepkiyle tamamlanır. Okur alımlamaya başladığı an, yazılı metin de nefes almaya başlar ve yaşama tutunur (Göktürk, 2016: 10).

Berna Moran, edebî eserin oluşumunda edebiyatı üreten yazar, üretilen anlatı, edebiyatı tüketen okur ve edebiyatın üretildiği toplum gibi unsurların etkili olduğunu söyler (Moran, 2018: 10-11). Günümüzde okur, diğer üç gruba göre daha ön plandadır. Okurun merkeze alınması sonucunda okur, sadece tüketen değil üretime katkı sağlayan bir konuma kavuşmuştur. Alımlama estetiği de okuru merkeze alan kuramlardan biri olup okuru edilgen bir hâlden çıkarıp anlamın ve estetiğin merkezi hâline getirir (Kavalcı, 2017: 55).

2. Alımlama Estetiği

"Alımlama" Latince "recipiere"den gelir ve sözlükte, "*İletişim sürecinde bir bireyin kendisine iletilmek istenen mesajı alması, onu etkin bir biçimde yorumlayarak yeniden üretmesi eylemi. Bir kültür değerinin, bir filozofun düşüncelerinin başka bir kültür çevresi ya da ülkede alıcı bulması, iyi ya da hoş karşılanması durumu.*" şeklinde tanımlanmaktadır (Cevizci, 1997: 39). Edebiyatta alımlama, okuyucu ve dinleyici olarak, edebiyatın her türlü elde etme biçimi anlamında kullanılmaktadır (Ekiz, 2007: 120).

Bütün metinler okunmak için yazılmıştır ve yazar, duygu ve düşüncelerini dile ait unsurlar ile başkalarına ulaştırmaya çalışır. Burada okura düşen görev, onun anlatmak istediklerini metindeki ipuçları ve göstergeler aracılığıyla alımlamak, anlamak ve yorumlamaktır. Fakat sanat eserleri sadece bir anlam içermez. Eserde iç içe geçmiş anlam katmanları farklı bakış açılarıyla incelenmeden anlatılmak istenenlerin anlaşılması mümkün olmayabilir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan ve okuru merkeze alan alımlama estetiğini Roland Barthes'in "Okurun doğumu, yazarın ölümü pahasına gerçekleşmelidir." sözü daha anlaşılır kılmaktadır (Kolcu, 2010: 115).

Okur merkezli eleştiri kuramlarının temel dayanağı, iletinin çıktığı yer değil ulaştığı yer, yani okurdur. Buna göre okunmamış eserin anlamı metin içinde yoktur ve metnin anlamı okur ile metin arasındaki iletişim ve etkileşim sonucunda ortaya çıkar. Yani önemli olan metinde anlatılan değil metinden okurun ne anladığıdır. Kapağı açılmamış bir kitap, okur tarafından okumaya başlandıktan sonra ortaya çıkar. Bu yüzden okuyucu sürekli aktif alıcı durumdadır. Okur; dünya görüşü, hayat tecrübeleri, sosyoekonomik ve sosyokültürel özelliklerine göre metnin anlamını yapılandırır (Tüzel & Kurudayıoğlu, 2013: 102).

"...okur bir sayfa üzerindeki siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat eserini 'somutlaştırır'. Okurun bu sürekli, aktif katılımı olmasaydı, hiçbir edebiyat eseri var olamazdı. Tıpkı modern fiziğe göre sözgelimi bir masanın boşluklardan oluşması gibi, alımlama kuramına göre de her eser, ne kadar elle tutulur bir görünümü olursa olsun 'boşluklardan' oluşmuştur... Eser belirlenmişlikler'le yani etkileri okurun yorumuna bağlı olan ve birçok şekilde, hatta belki de birbiriyle çelişkili olarak yorumlanabilen unsurlarla doludur. Burada söz konusu olan paradoks şudur ki eser ne kadar bilgi verirse, o kadar belirlenmemiş hâl alır. Shakespeare'in 'esrarengiz, kara, gece yarısı cadıları' sözü bir anlamda ne türden cadılardan bahsedildiğini belirttiği için onları daha belirlenmiş kılar; ama kullandığı üç sıfat da zengin çağrışımlı olduğu, farklı okurlarda farklı tepkiler uyandıracığı için de metin kendini daha belirlenmiş kılmaya çalışırken daha da belirlenmemiş bir hâle getirir." (Eagleton, 2018: 98).

Mehmet Kaplan, alımlama estetiği ifadesinden bahsetmeden bu kuramın ilkelerine uygun bir yaklaşıma sahip olduğunu dile getirir:

"Edebî eser, okuyanın dikkati ve alâkası ile canlanır. Siz okumaya başlamadan önce edebî eser, kâğıt üzerindeki kara harflerden ibarettir. Onları notalara benzetebiliriz. Okuyan, onları âdeta kendisine göre icra eder, kendi duygu ve düşüncesiyle doldurur. Bir bakıma eser, yazar ile okuyucunun ortak malıdır. Aktif okuma eseri diriltir." (2004, s. 12)

Aynı şekilde Kaplan, *Şiir Tahlilleri* adlı eserinde metnin değerini belirleyen unsurun, o metnin her bireye göre yorumlanıp yorumlanmaması olduğunu söy-

ler. Çünkü edebî eser, okurlar üzerinde farklı etkiler bırakır. Bundan dolayı okur için önemli olanın edebî eserle sürekli meşgul olmak, onu bir düşünce hâline getirmek, o eserden elde edilecek fikirler ile derin bir kavrayış sahibi olmaktır (2007: 11).

Orhan Kemal, bilinçli olarak okuru yorumlamaya zorladığını şu şekilde ifade ediyor: “Yazar olarak kendimi aradan çekip, okuyucumu anlattığım şeylerle baş başa bırakıyorum. Görüyorum ki okuyucum zekidir. Baş başa kaldığım şeylerden, anlaşılması gereken şeyleri –benim şerhü izahım olmaksızın da- anlayabilmektedir.” (Moran, 2018: 245).

“Her okur kendi bakış açısına göre aynı metni değerlendirir. Bir bakış açısına göre yapılan değerlendirmenin “en iyisi” olduğunu söylemek zordur. Farklı yorumlardan dolayı okuyucu suçlanamaz, aksine bu yorumlar metni zenginleştirir. Okuyucu metne kendi kişisel deneyimlerini de katarak onu anlamlandırır. Okuyucunun yazarın düşüncelerinin aynısını düşlemek gibi bir amacı olamaz. Sonuçta her metinden bir anlam çıkar. Ama bu bazen yazarın belirtmek istediği anlam bazen okurun bulduğu farklı bir anlam olabilir, bazen de her iki anlam çakışabilir. O hâlde metnin anlamını ortaya koymada kimin görüşü önemlidir? Yazarın mı, okurun mu? Yoksa metnin kendisinin mi? Her üç ögenin de katkısı vardır ancak biz yine de sonuncusuna öncelik verme taraftarıyız. Yazınsal bir metindeki simgeleştirmenin tek bir anlamı olsaydı, aynı anlatıyı değişik okurların değişik zaman ve mekânda tekrar okumalarına gerek kalmazdı. Yazınsal metinler için ilk okunuşta tüketilmeyen özel bir anlam zenginliğinden söz edilebilir. Bu da okura özel bir okuma beğenisi sunar.” (Günay, 2007: 16-17).

H. S. Daemrich, metne yaklaşımına göre okuyucuyu üç gruba ayırır. Birinci gruptaki okuyucu bilgilenme peşindedir ve metinde doyurucu bilgiye ulaşmak ister, gerçekliğe kavuşmayı hayal eder. Bu okuyucunun beklentisi tasvirler ve anlam katmanıdır. İkinci gruptaki okuyucu yaşantılara meraklıdır ve kendi duygularını derinleştirecek hikâyelerin peşine düşer. Bu okuyucu hem arayıcıdır hem duygusaldır. O, yazarın metinde oluşturduğu kurmaca gerçekliğin farkındadır ve beklentisi hikâye ve gerçektir. Üçüncü gruptaki okuyucu ise biçimlenme eylemine ilgi duymaktadır. Metinde hayatı farklılaştıracak ve zenginleştirecek sanat deneyimleri arar. Bu okur, hem arayıcıdır hem de kendini metne yoğun şekilde verir. Metindeki kurgusal ilişkilerin farkındadır. Bunların metinden beklentisi ise sanat gerçeği, yani biçimlemelerdir (Aytaç, 1999: 97).

Alımlama estetiği, metnin anlamını okur ve metin arasındaki etkileşim ve ilişki ile ortaya çıkarmayı amaçlar. Alımlama sürecinde metin ve okur yalnızdır, yazarın bu ikili arasındaki ilişkiye müdahale etmesine izin verilmez. Yani okur ve metin arasındaki ilişkinin hangi boyutlara ulaşacağı okurun birikimi,

tecrübeleri ve okuma alışkanlığına bağlıdır. Bundan dolayı bir metnin alımlanması okuyucudan okuyucuya değişiklik gösterir. Elbette ki okurun metin karşısındaki tutumu da bu ilişkiyi yönlendiren unsurlardan biridir. Okuma süreci ile birlikte okurun duygu ve düşünce dünyasındaki değişim, metnin anlamını da etkiler. Çünkü her okuyucu okuduğu metne kendi hayat tecrübeleriyle yaklaşır ve bunun sonucunda metne kendi hayatından anlamlar katar (Özbek, 2013: 14). Okurun metne ve metnin anlamına dâhil olmasıyla birlikte yazılı metin iki kutuplu hâle dönüşür: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. Bu durum metin ile okur arasındaki alışverişin sonucudur (Moran, 2018: 242).

Alımlama estetikçileri metni iki yönlü değerlendirirler. Bu değerlendirmelerden biri metnin yazarı tarafından oluşturulur ve sanatsal yöndür. Diğeri ise metnin okuru tarafından oluşturulan yorum kısmıdır. Hem yazar hem okur tarafından oluşturulan süreçler tamamlanmadan metin tam olarak değerlendirilemez. Bundan dolayı metin salt bir nesne olarak kabul edilemez. Çünkü metin, yazar ile okur arasında gelişen bir olaydır. Bir metnin farklı okurlar tarafından alımlanması metni dinamik tutar ve tüketimden yeniden üretime dönüştürür. Bu şekilde metin, durağan hâlden dinamik hâle gelir. Yani okur sayısı arttıkça metne yüklenen anlam da artacaktır (Tüzel & Kurudayıoğlu, 2013: 103).

Alımlama estetiğinin önemli isimlerinden biri olan Jauss, “*Yazar, eser ve alımlayıcı üçgeninde sonuncusu sadece pasif bir parça, salt reaksiyonlar zinciri değil; aksine o, tekrar bir tarih oluşturucu enerjidir. Edebî eserin tarihsel yaşamı, alımlayıcılarının aktif katılımı olmaksızın düşünülemez.*” (Ekiz, 2007: 121) diyerek alımlayıcının önemini ifade eder. Onun anlayışına göre edebiyat tarihi okurun vereceği tepkiye göre yazılmalı, diğer şekilde kronoloji bir eseri hiçbir surette etkilememelidir (Kolcu, 2010: 123).

Fish ise anlamın okuma eylemi içinde okurda uyanan yaşantılar olduğunu düşünür. Diğer alımlama kuramcılarına göre okura daha etkin bir rol tanıyan Fish'e göre okuma “metnin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değil, metnin size yaptıklarını deneyimleme sürecidir.” (Eagleton, 2018: 107).

Edebî eserlerde yazar, bilinçli veya farkında olmadan metin içinde boşluklar bırakır. Okur, metindeki bu boşlukları veya belirsizlikleri doldurmak/gidermek ile görevlendirilmiştir. Onun eser ile yapacağı bu etkileşim, esere yeni bir ruh, yeni yaşam alanı kazandıracaktır. Bununla birlikte okuyucu, okuma eylemini gerçekleştirirken aynı zamanda anlama eylemini de başlatır. Yazar, metin için bir gönderme çerçevesi oluştururken okuyucu ise buna göre metni anlamaya ve yorumlamaya çalışır (Kolcu, 2010: 119-120; Alabulut, 2017: 30-31).

Kurmaca metnin okunmasında okurdan sorumlu bir iş birliği yapması beklenir. Okur “anlamsal boşlukları doldurmak, önerilen çok sayıda okuma yolunu azaltmak ya da daha karmaşıklaştırmak, kendi yeğlediği yorum yollarını

seçmek, bu yollardan birkaçını birden irdelemek (birbiriyle bağdaşmaz nitelikte olsa bile), aynı metni birçok kez yeniden okumak, ayrı ya da karşıt varsayımları her kesimde yakalamak için, işe karışmak zorundadır.” (Göktürk, 2016: 78). Her ne kadar okurdan boşlukları doldurması beklense de okur bu konuda başıboş bırakılmamıştır. Okur, yazarın metin içinde verdiği ipuçlarından yaralanarak metindeki göstergeler ışığında metnin bütününe uygun şekilde boş alanları doldurur ve anlamın tamamlanmasını sağlar. Aynı eserin farklı şekillerde yorumlanması alımlama estetikçilerine göre aslolan metindeki anlamın somutlaştırılması ve okurun estetik zevke ulaşmasıdır (Moran, 2018: 246; Eagleton, 2018: 107).

Iser'e göre yazar ve okur arasında uyumun sağlanması ve bu ilişki neticesinde metnin alımlanması/anlam kazanması/yorumlanması için okurun, yazarın kullandığı dili bilmesi gereklidir. Yani metne ait teknik unsurlar okuyucu tarafından bilinmelidir (Eagleton, 2018: 99). Okur metne duygu ve düşüncesi, inançları, kültürel bakışı ve okuma birikimi ile yaklaşır. Geçmiş okumalarından elde ettiği birikimler okurda bir ön anlama durumu oluşturur. Yani okurun bir metni anlaması, doğrudan okurun içinde bulunduğu kültürel, bilinç ve dil yetisi düzeyiyle alakalıdır. Her yorumlama eylemi bir bakıma insanın kendi benliğini yorumlama edimidir (Göktürk, 1998: 108). Okur, metnin yazıldığı ortama kültürel, tarihî ve coğrafi yönden uyum sağlıyorsa, okurun metindeki boşlukları doldurması daha kolay gerçekleşir. Fakat kendi dünyasıyla bağdaşmayan bir metinle karşılaştığında okur, metindeki boşlukları dolduramayabilir veya yanlış algılayıp yanlış yorumlayabilir. Umberto Eco bu durumu yazar ve okur arasındaki uzlaşımın bozulması olarak değerlendirir (Güzel, 2019: 237).

Tunalı, alımlama estetiğinin ele aldığı sorunun, sanat yapıtı ile onunla bağlantıya geçen süje yani okuyucu arasındaki ilgi olduğunu söyler. Ona göre alımlama estetiğinde araştırma objesi, sanat eseriyle ilgi kuran, onu kavrayan ve alımlayan arasındaki hareketliliklerdir. Bundan dolayı alımlama estetiğinin temel sorunu bir sanat yapıtının alımlayıcı tarafından hangi şartlarda kavrandığı, nasıl kavrandığı ve kavramanın sonunda elde edilen sonuçlardır (2020: 161-162).

Alımlama estetiği okuyucuyu psikolojik açıdan görmekten kaçınır. Okur, basit bir algı varlığı olmaktan öte beklentiler varlığıdır. Okurun beklentileri, henüz metinle karşılaşmayan okur için bir ufuk oluşturur. İşte okur, bu beklenti ufku ile metne yaklaşır ve metin ile ilişki başlar. Jauss buna 'beklenti ufku' adını verir. Beklenti ufku okurun esere yaklaşımında ilk ufuk olmasına rağmen bu durum psişik bir olay olarak görülmemelidir. Beklenti ufku, *süje* olan okuyucunun küresinde değil, metnin küresinde ve yapısında yer alır. Beklenti ufku, metin ve okur arasında bir köprü görevindedir. Fakat okur ile metin arasındaki ilişki bundan ibaret değildir (Tunalı, 2020: 189-191).

Alımlama estetikçileri edebiyatı estetik ve tarihi bir bütün olarak ele alırlar. Onlar bir metni edebiyat tarihi, yazarın hayatı üzerinden okumayı reddederler. Onlara göre yazarın biyografisi ve edebiyat tarihi edebî bir eserin kalitesini belirlemez. Edebî bir eserin kalitesi daha güç algılanabilir etki, alımlama ve ölümden sonra ün kriterlerinde yatar. Bundan dolayı edebî bir eserin değerlendirilmesinde, yorumlanma sürecinde okur öne çıkar. Alımlama estetikçileri okuyucunun aktif katılımı olmadan edebî eserin tarihselliğinin düşünülmemeyeceğini ifade ederler (Ekiz, 2007: 121-122). Alımlama estetiğinde önemli olan, bir edebî eserin okurun üzerinde bıraktığı etkiler değil, okurun metnin anlamını ortaya koyma konusunda yaptığı katkıdır (Kavalcı, 2017: 57). Bundan dolayı yapılan her okuma farklı bir anlama ve farklı bir yorumlamadır.

3. Bâkî'nin “kendidür” Redifli Gazeline Alımlama Estetiği Uygulaması

Klasik Türk şiirinin yapıtaşlarından olan edebî sanatlar, mazmunlar gibi unsurları kullanan şairler metin içinde okurun doldurabileceği oldukça fazla boş alan bırakır. Bu özelliği sayesinde divan şiiri, çoğul yorumlar yapılması açısından önemlidir. Şairlerin kullandığı mazmunlar her ne kadar kalıplaşmış ifadeler olsa da her okuyucu sahip olduğu bilgi, birikim ve tecrübe sayesinde metne farklı anlamlar yükleyebilir. Okuyucu, bu göstergeler sayesinde şairin boş bıraktığı yerleri tamamlar ve belirsiz alanları belirgin hâle getirir. Divan şiiri okuru, divan şiiri geleneğine sahip olmak zorundadır ve şairin dilini anlayacak kapasitede olmalıdır. Bu sayede okur, bilinçli veya bilmeden bırakılmış boşlukları tamamlarken anlamın ve yorumun tamamlanmasını sağlar.

Bâkî, klasik Türk şiirinin en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilir. Bu yönü itibarıyla onun şiirlerini okuyan okurlarda estetik zevk elde edebilme umudu içinde büyük bir beklenti oluşur. Fakat okur, onu anlamak ve yorumlamak için şairin kullandığı dili, divan şiiri geleneğini bilmek zorundadır. Onun yazdıklarını alımlamanın başka bir yolu yoktur.

Klasik Türk şiirinde nazire geleneği vardır. Bu geleneğe göre okur konumunda düşünceğimiz şair, bir başka şairin şiirine aynı vezin, kafiye, redif ve konuda şiir yazar (Yavuz, 2013: 359). Nazire yapan şair, nazirenin asıl metninden daha güzel olması için uğraşır. Nazire yapan kişi, sadece bir şair olarak değerlendirilmemeli aynı zamanda okur görevindedir. Şair, nazire yapacağı metni anlayıp alımladıktan sonra yeni bir metin ortaya koyar. Büyük bir titizlikle yazılan bu şiirlerin, birçok örnekte nazire yapılan metinlere göre daha güzel olduğu görülmüştür (Kolcu, 2010:116).

Şeyhülislam Yahyâ, Bâkî'nin “kendidür” redifli gazeline aynı vezin, kafiye ve redifte bir gazel yazmıştır. Bu gazeli incelediğimizde Yahyâ'nın bir

okur gibi Bâkî'nin gazelini alımlayıp kendi yorumunu katarak yeniden yazdığını görmekteyiz. Çalışmada Yahyâ'nın tanzir ettiği gazelden de faydalanıldı.

“Kendidir” redifi, dönüşlülük zamiri olan “kendi”nin çekimlenmiş hâlidir. Dönüşlülük zamiri, “*şahıs zamirlerinden daha güçlü bir anlam taşıyan, onları anlamca katmerli kılan pekiştirilmiş bir tür şahıs zamirleridir. Bunlara dönüşlülük zamiri denilmesinin sebebi, zamirin yapılan işin yapana dönüşümü gösteren biri işlev yüklenmiş olmasındandır. Şahısların “aslını”, “özünü” bildiren ve kendi sözüne iyelik eklerinin getirilmesiyle kurulan bu zamir; kendim, kendin, kendi, kendisi, kendimiz, kendiniz, kendileri biçimleriyle bütün şahısları temsil eder.*” (Korkmaz, 2003: 399). Bu zamirler, doğrudan cümlenin öznesini temsil etmekte ve eylemi yapan kişiyi pekiştirmektedir (Banguoğlu, 2011: 365). Kendi kelimesinin dönüşlülük zamiri olarak kullanıldığı cümleler, en az bir nesne alır ve dönüşlülük anlamındaki fiilin nesnesi konumunda olan kimsenin kendisidir (Güven, 2015: 344).

“Kendidir” kelimesi aslında “kendi” zamirinin 3. tekil şahıs ile çekimlenmiş hâli olan “kendisidir”. Bu kelime 3. tekil şahıs iyelik eki düşürülerek oluşturulmuştur.

‘Aks-i ‘izârun dîdede berg-i gül-i ter kendidür

La'lün hayâli sinede rûh-ı musavver kendidür (Bâkî, G. 95/1)

(Senin yanağının yansıması gözümde taze gül yaprağıdır. Senin dudaklarının hayali sinede surete giydirilmiş ruhtur.)

Şîrin dehânun dil-berâ ser-çeşme-i cân kendidür

Cânlar bağışlar sözlerün kim âb-ı hayvân kendidür (Ş. Yahyâ, G. 75/1)

(Ey sevgili, senin şirin dudakların can kaynağıdır. Senin sözlerin canlar bağışlar ki abıhayattır.)

Bâkî, “aks-i ‘izârun” ve “la'lün hayâli” diye seslendiği kişinin kim olduğunu belirtmemiştir. Divan şiirinde sevgilinin güzelliğinden bahsedilirken tabiata ait unsurların kullanılması yaygın bir gelenektir. Bundan yola çıkan okur, “aks-i ‘izârun” ve “la'lün hayâli” ifadelerinden sonraki işaretlerden şairin sevgiliden bahsettiğini anlamalıdır. Bâkî, sevgilinin yanağının yansımasından bahseder ve bu yansımanın onun gözünde taze bir gül yaprağı gibi olduğunu belirtir. Şair, gül yaprağına benzetmiş fakat bu benzetmenin ayrıntılarını vermemiştir. Burada okuyucuya düşen görev sevgilinin yanağının neden gül yaprağına benzetildiğini anlamaktır. Geleneğe göre sevgilinin yanakları renginden dolayı güle ve şaraba, pürüzsüzlüğünden dolayı da şarap kadehine benzetilir. Şair sevgilinin yanağının yansımasından bahsetmiş fakat pürüzsüz ve yansıtıcı olan kadehten bahsetmemiştir. Sevgilinin yanaklarının kendi gözünde gül yaprağı olduğunu söyleyen şair, terli

yanakların gül suyu ile ilişkisini anlatmamıştır. Diğer mısırada sevgilinin dudağının hayalini surete bürünmüş ruha benzetmektedir. Dudak, canın çıktığı son yer olduğu için can ve dudak arasında yakın bir ilişki söz konusudur (Pala, 1998: 252). Âşık, sevgilinin dudağının hayalinin, ruhunu somutlaştırdığını söyler. Âşığı hayata bağlayan, canına can katan sevgilidir.

Bâkî, sevgilinin dudaklarının hayalini surete bürünmüş bir ruha benzerirken Yahyâ, sevgilinin şirin dudaklarının can pınarı olduğunu ve bu dudaklardan dökülen sözlerin canlar bağısladığını söyler. Bâkî'ye ait beyitte sevgiliyi tanımlayan ifade yoktur. Beyitte geçen işaretler, göstergeler sayesinde sevgilinin varlığı ortaya çıkıyor. Yanağı taze gül yaprağı gibi olan sevgilidir. Fakat Yahyâ doğrudan *dilberâ* diye sevgiliye seslenir. Bâkî'nin metinde boş bıraktığı yeri bu şekilde doldurur. Dudağın konuşma özelliği, sevgilinin ağzından dökülen sözler ile daha anlamlı hâle dönüşür. Bâkî'nin sevgilinin dudaklarının hayali ile ilgili düşüncelerini Yahyâ sevgilinin ağzından çıkan sözler ile tamamlar. Çünkü âşık sevgilinin ağzından çıkacak sözler ile hayat bulur.

Şâm-ı gamunda sâkin-i zulmet-sarây-ı mihnete

Câm-ı sabûhî subh-dem hûrşîd-i enver kendidür (Bâkî, G. 95/2)

(Gam gecesinde mihnet karanlığında oturana, sabah vakti sabah kadehi nurlar güneşidir.)

Künc-i gam u endûhda kaldık za'if u bi-mecâl

Sâkî getir sun sâgarı kim derde dermân kendidür (Ş. Yahyâ, G. 75/4)

(Gam ve tasa köşesinde zayıf ve mecalsiz kaldık. Ey sakî, şarap sun ki derdin dermanı odur.)

Günün önemli vakitlerinden biri olan gece, genellikle sıkıntıların, ızdırapların ve hüznlerin en yoğun yaşandığı zamandır. Hastaların hastalıkları ve acıları gece artar, âşıkların dertleri geceleri depreşir. Aslında uyku ile geçirilmesi gereken bu zaman, genellikle şiirlerde sıkıntılı bir zaman olarak yerini alır. Gecenin karanlığı, âşığın karanlık dünyasını iyice karartır. Şair, âşıkların aşk ızdırabından dolayı uykusuz kaldıklarını yazmamış; bu durumu okur, metinde geçen “şâm-ı gam”, “sâkin-i zulmet-sarây-ı mihnet” ifadelerinden çıkarmalıdır. Şair, aşk derdiyle yanıp tutuşan âşıkların dertlerini unutmak için sabahlara kadar şarap içtiklerini de söylememiştir. Ancak “Geceden artıp kalan ve mahmurluk sökmek, neşe tazelemek için sabahleyin içilen şarap” (Devellioğlu, 1990: 905) anlamına gelen “sabûh” ifadesi, okuyucuya geceyle ilgili ipuçları vermektedir. Sabûh, sarhoşluktan ayılmak istemeyen âşığın tesellisidir. Geceyi diri tutan şair için sabûh kadehi, güneş gibidir. Yahyâ'nın gazelinde ise Bâkî'nin beytindeki belirsizlikler ortadan kaldırılır. Bâkî, gam gecesindeki âşıkların durumlarından

bahsetmez fakat Yahyâ, âşıkların zayıf ve mecalsiz kaldıklarını söyler. Yine Bâkî'nin beytinde belirtilmeyen bir diğer unsur sabûh kadehini kimin sunacağıdır. Yahyâ'nın gazelinde bu durum belirgindir. Şair, sâkîden âşıkların derdinin dermanı için şarap sunmasını ister.

İbrîk-i zerden sâkiyâ la'l-i müzâbı kıl revân

Altın olur işün hemân Kibrît-i ahmer kendidür (Bâkî, G. 95/3)

(Ey sâkî eritilmiş lal taşını (şarabı) altın ibrikten akıt, (o zaman) işin altın olur (çünkü) kırmızı (halis) altın şarabın kendisidir.)

Bezm-i mey olmuş gülsitân ol bâğa sâkî bâgbân

Her tolı sâgar hod hemân bir verd-i handân kendidür (Ş. Y. G. 75/3)

(O bağın bağbanı sakidir ki gül bahçesi şarap meclisi olmuştur. Şarap dolu her kadeh, açılmış güldür.)

Bu beyitte sâkînin varlığı bilinmektedir fakat ona seslenen, ondan şarap sunmasını isteyen kişi verilmemiştir. Sâkînin karşısında, yanında bulunanlar meyhane müdavimleridir. Onlar, sâkîden durmaksızın şarap dağıtmasını, onlarla ilgilenmesini isterler. Meclis sakinleri, sâkîden altın ibrikle şarap dağıtmasını isterler. İbrîk, su kabı anlamına gelse de beyitteki göstergeler ve bağlamdan ibrikten kastedilenin şarap kabı olduğu anlaşılmaktadır. Altın ibrik, kıymetli bir nesnedir ve maddi zenginliğin belirtilerindedir. Bu ipucundan yola çıkarak bu mecliste önemli ve zengin kişilerin bulunduğu düşünülebilir. Erimiş lal taşı anlamına gelen “la'l-i müzâb” ifadesi renginden dolayı şarap anlamında kullanılmaktadır (Bahadır, 2013: 43). Sözlükte bu terkip için şarap ve kan anlamı verilmiştir (Devellioğlu, 1990: 541). Fakat şair “la'l-i müzâb” tamlamasını kullanırken “şarap” anlamını okura bırakmıştır. Divan şiiri geleneğini bilmek zorunda olan okur, bu tamlamanın kastettiği anlamı bilgi ve tecrübeleri sayesinde ortaya koyar. “Revân kılmak” ifadesi feda etmek anlamına gelir. Mecliste toplanan insanlar sâkînin en değerli hazinesi olan şarabı feda etmesini, yani dağıtmasını isterler. Onlara göre altın ibrikteki şarabı kendilerine verirse sâkînin de isteği gerçekleşecek, işi altın olacak yani emeline kavuşacaktır.

Eski kimyaya ait bir tabir olan kibrit-i ahmer, sözlüklerde iksir olarak tanımlanır (Hüseyin Remzî, 1888: II/184) ve madenleri altına dönüştürmek için kullanılan cevher olduğu düşünülmektedir (Çeçen, 2012: 764). Şair, altın ibrik içindeki şarabın kibrit-i ahmer gibi bir iksir olduğunu dokunduğu her şeyi altına dönüştürdüğünü söyler.

Yahyâ, şarap meclisini bir gül bahçesine benzetir ve sâkîyi de bu bahçenin bahçıvanı olarak tasvir eder. Sâkî, meclisin en önemli figürüdür ve onusuz meclis düşünülemez. Bâkî'nin şiirinde de görüleceği üzere meclisteki

bireylerin sosyal statüleri, maddi zenginlikleri ne olursa olsun oradaki herkes sâkîye muhtaçtır. Sâkî otoritedir ve bulunduğu ortamın kontrolünü sağlar. Bâkî'nin şiirinde sâkînin misyonu açık bir şekilde söylenmemişken okur konumundaki Yahyâ, sâkîyi alenen ortaya koyarak boşluğu doldurmuştur. Bâkî'nin söylemediğini Yahyâ söylemiş ve onun görevinin kendisinden şarap isteyenlere dolu dolu kadehler sunmak olduğunu vurgulamıştır. Yine Bâkî'nin şiirindeki kibrit-i ahmerin dönüştürücü özelliğini Yahyâ'nın şiirinde şarap kadehinin yüklendiği görülmektedir. Şarap, içinde bulunduğu kabı güle dönüştürmüş, gül bahçesi ve sâkîden oluşan zinciri tamamlamıştır.

Hûbân-ı şehrin hoş-teri şîrîn ü nâzûk her yiri

H'ân-ı visâle sükkârî pâlude-i ter kendidür (Bâkî, G. 95/4)

(Şehrin güzellerinin her yeri çok şirin ve naziktir. Kavuşma sofrasında şekerli taze palude kendisidir.)

Bâkî'nin şehir olarak bahsettiği yer İstanbul'dur fakat bunu söylememiştir. Şair hakkında bilgi sahibi olan okur, şairin bahsettiği şehir ile ilgili boşluğu bu bilgilerden yola çıkarak doldurur. Şehrin güzelleri ifadesi okuyucunun aklına yüz, boy boş güzelliğini getirir. Fakat şair güzellerin her yerlerinin güzel ve şirin olduğunu söyleyerek büyük bir belirsizliği okurun önüne bırakır. Metni alımlamak ve anlamaktan sorumlu olan okur, güzellerin nerelerinin güzel ve şirin olduğunu metinden yola çıkarak bulacaktır.

Pâlûde, "Nişasta ile meyve sularından yapılan bir nevi tatlı, pelte"dir (Pakalın, 1993: II/752). Sevgilinin dudakları paludeye benzetilir. Bununla birlikte yumuşaklığı dolayısıyla bu tatlı sevgilinin teninin yumuşaklığını belirtmek için de kullanılır. Ayrıca pâlude-i ter tamlaması bu tatlının henüz taze olduğunu gösterir. Bu, sevgilinin de taze/genç olduğunu gösteren bir işarettir. Okur, bu işaretlerden yola çıkarak sevgilinin güzellik unsurlarını somutlaştırır. İnsanlar, bir araya gelip mutlu oldukları zamanlarda güzel yemekler ve tatlılar yerler. Bir araya gelen kişiler iki sevgili olursa onların kavuşmaları daha güzel ve anlamlı olur. Şair, kavuşma yemeğinden bahseder fakat kimlerin kavuşacağını doğrudan yazmaz. Beytin ilk mısrasındaki göstergeler, kavuşanların iki sevgili olma ihtimalini güçlendirmektedir. Sevgilinin güzellik unsurlarının güzel ve şirin olarak nitelendirilmesi, âşık ve sevgili arasındaki fiziksel yakınlaşmaya işaret eder. Sevgilinin dudaklarının ve teninin şekerli paludeye benzetilmesi ise bu yakınlaşmanın daha ileri bir dereceye ulaştığını gösterir.

Bî-derd iken dil gûyiyâ bir miğfer-i pûlâd idi

Şimdi hadeng-i cevri ile tâc-ı Kalender kendidür (Bâkî, G. 95/5)

(Gönül, dertsiz iken çelik bir miğfer gibiydi. Cefa oku ile şimdi kalender tacı olmuştur.)

Bir âhen-i serd idi dil 'âşık degülken şimdi ol

Dükkân-ı âhengerdeki kânûn-ı sûzân kendidir (Ş. Yahyâ, G. 75/2)

(Gönül âşık olmadan önce soğuk bir demir idi. Şimdi o, demirci dükkânındaki yakıcı/yanan ateş ocağıdır.)

Bâkî beyite gönlün “bî-derd” yani dertsiz olduğunu söyleyerek başlamıştır. Fakat gönlün neden dertli olup olmayacağı hakkında hiçbir malumat vermemiştir. Metindeki bu belirsizliği ve/veya boşluğu okurun bilgi ve tecrübelerine bırakmıştır. Şair; metinde okuyucuya yol gösterecek, okuyucunun alımlamasını ve yorumlamasını kolaylaştıracak bazı işaretler bırakmıştır. Mesela gönül, aşk ile ilgili her türlü gelişmenin yaşandığı soyut bir mekândır (Pala, 1998: 153). Gönlün dertsiz olması, aşk ile ilişkisinin olmaması demektir. Yani dertsizlik, aşksızlık demektir. Dert çekmemiş gönül çelikten yapılmış miğfer gibi serttir, katıdır. Gönül ancak aşk ile yumuşar, kıvama gelir. Beytin ikinci mısrasında geçen cefa okları, şairin okur için bıraktığı bir başka göstergedir. Burada da cefa oklarını kimlerin, niçin, kime attığı bilinmemektedir. Ancak ilk mısradaki göstergelerden anlaşılacağı üzere cefa oklarının hedefi âşıktır. Oklara maruz kalan âşığın gönlü delik deşik olur. Bu durum sert gönlün delinecek seviyede yumuşadığını, eski özelliğini kaybettiğini gösterir. Ayrıca Bâkî, gönlün aşk ile hemhâl olduktan sonra kalender tacı gibi olduğunu söyler. Dervişlerin başlarına taktıkları başlıklar genellikle keçeden yapılır ve keçe çelik ile kıyaslandığında yumuşak ve zayıf bir maddedir. Şair, tâc-ı kalender tamlaması ile okur için başka bir gösterge oluşturmuştur. Kalenderîler toplum kurallarını hiçe sayan, kural tanımayan, insanların sözlerine kulak asmayan bir gruptur. Bundan dolayı giyim ve kuşamlarına dikkat etmezler ve başlarına taktıkları delik deşik başlığı umursamazlar (Ocak, 1992: 5). İşte âşığın gönlü de kalenderî dervişin başına taktığı delik deşik başlık gibi olmuştur. Gönlün taca benzetilmesi, ona verilen değeri de göstermektedir. Baş tacı etmek deyimi değer vermek, çok üstün tutmak anlamlarına gelir. Gönül, cefa oklarıyla ne kadar çok karşılaşır o kadar kıymetlenir.

Yahyâ'nın naziresinde ise âşık olmayan gönül soğuk ve sert bir demire benzetilmiştir. Bâkî'nin şiirinde gönlün çelik miğfer gibi olmasının nedeni yazılmamışken Yahyâ, gönlün bu hâlinin aşksızlıktan olduğunu belirtmiştir. Gönle aşkın yerleşmesiyle birlikte Bâkî, âşığın cefa oklarının hedefi olmaya başladığını; Yahyâ ise gönlün demirci dükkânındaki ateş ocağına dönüştüğünü ifade etmiştir. Bâkî, cefa oklarının verdiği acı ve ızdıraptan bahsetmezken Yahyâ gönlün ateş gibi yandığını söylemiştir. Burada da Bâkî'nin acı ile ilgili bıraktığı boşluk Yahyâ tarafından doldurulmuştur.

'Geh bî-dil ü bî-hûş ider geh mest ü geh medhûş ider

'Ayyâre-i gamzen gamı dârû-yı hûş-ber kendidir (Bâkî, G. 95/6)

(Hilekâr yan bakışının kederi bazen gönülsüz ve hoşnutsuz eder. –O- bazen sarhoş bazen şaşırılmış görünür. –Çünkü- O, akli baştan alan ilaçtır.)

Bu beyitte Bâkî sevgilinin özelliklerinden bahsetmektedir fakat beytin içinde sevgilinin varlığı somut bir şekilde görülmemektedir. Okuyucu, şairin verdiği göstergeler sayesinde adı anılmasa da bahsedilen kişinin sevgili olduğunu anlar ve bu şekilde metni yorumlar. Divan şiiri okuru sevgilinin özelliklerini, tavırlarını ve âşığa bakışını bilmektedir. Sevgiliye ait olduğu bilinen davetkâr bakışlar ve göz kırpmalar, muhatabın yani âşığın üzerinde farklı zamanlarda farklı sonuçlar doğurur. Metnin üç yerinde “geh” kavramı geçmektedir ve “geh” ile başlayan ifadeler âşığın içine düştüğü bu farklı hâlleri anlatmaktadır. Âşık aklını kaybetmiş, sarhoş, kendinden geçmiş, başı dönmüş bir vaziyettedir. Bâkî, bu özellikleri verirken somut olarak âşık görünmez. Okur, âşığın varlığını bu göstergeler sayesinde bulacaktır. Çünkü sevgiliye ait özelliklerin muhatabı âşıktır.

Ayyâr kelimesi sözlükte hilekâr, dolandırıcı; türlü hilelerle insanları kandırıp dolandıran kimse olarak geçmektedir (Onay, 1996: 124). Ayyârlar genellikle siyah giyinirler, daha kolay çalmak için kement kullanırlar. Onlar dolandırmak istedikleri insanlara şirin görünürler ve ilaç, uyuşturucu vererek veya koklatarak onların aklını başlarından alıp uyuturlar (Şahin, 2011: 127). Bu beyitte geçen “dârû-yı hûşber” içeni, koklayanı bayıltan ve uyumasına neden olan bir karışım olup genellikle düşmandan bilgi edinmek için düşmanın içine giren ajanların kullandığı ilaç olduğu söylenmektedir (Onay, 1996: 179). Gamze ise “sevgilinin süzgün ve manalı yan bakışı” olarak tanımlanır ve gözden çıkarak âşığa ızdırap verir (Pala, 1998: 147). Şairin metinde verdiği gamze, ayyâr, dârû-yı hûş-ber gibi işaretler âşığın içinde bulunduğu durumu okurun anlamasına yardımcı olmaktadır. Âşığın en çok korktuğu sevgilinin yan bakışıdır. Çünkü onun bakışları ayyârların kullandığı uyku ve sersemlik veren ilaçlar gibi âşığın aklını başından alır ve onu sersemleştirir. Şair, âşığın yaşadığı durumu aşama aşama belirtir; ürkeklik ve sersemlik, sarhoşluk, dehşete düşme. Sevgilinin bakışının etkisiyle kontrolü kaybeden âşık, belli bir süre sersem ve sarhoş hâlde dolanır fakat kendine geldiğinde başına gelenleri fark eder ve dehşete kapılır.

Kahr-ı zamânun zehrini def' itmez ey Bâkî devâ

İllâ şarâb-ı dil-gûşâ tiryâk-i ekber kendidir (Bâkî, G. 95/7)

(Ey Bâkî devrin kahrının zehrini ilaç def etmez. –Deva- Ancak tiryâk-ı ekber olan gönül açıcı şarabın kendisidir.)

Şairin zamanın kahır dediği şeyin ne olduğu, ne için kahırlandığı belli değildir. Okur, metinde bahsedilen kişinin maddi veya manevi bir sıkıntı içinde olduğunu ve bu durumun psikolojisini olumsuz etkilediğini düşünebilir. Metinde geçen zehir, deva, şarap, tiryâk-i ekber ifadeleri okur için ipuçlarıdır. Bu göstergeler metinde bahsedilen kişinin âşık olduğunu göstermektedir. Zamanın kahrından kastedilen maddi yoksunluk; o dönemde yaşanan siyasi, ekonomik ve sosyal problemler, aşk derdi, ölüm, yaralanma gibi bireysel ve toplumsal olaylar olabilir. Sonuçta ortada bir sıkıntı vardır ve bu durum metinde kim olduğu meçhul kişiyi olumsuz etkilemiştir. Şair, zamanın verdiği sıkıntıları bir zehir olarak değerlendirmiş ve zehri ortadan kaldıracak herhangi bir ilacın olmadığını belirtmiştir. Bununla birlikte daha önce de belirttiğimiz üzere şarap, birçok derdin ilacı olarak ön plana çıkmaktadır. Tiryâk, zehirli maddeleri bozan, sancı ve öksürüğü iyileştiren afyonlu macundur (Pakalın, 1993: III/509). Metinde geçen tiryâk-ı ekber, yılanlardan elde edilen bir panzehir olup her derde deva olarak görülmektedir (Şahin, 2011: 247-248). Şair, şarabı panzehir olarak kullanılan tiryâk-ı ekberin muadili olarak görmektedir. Şarap, tıpkı tiryâk-ı ekber gibi zamanın verdiği bütün sıkıntıları ortadan kaldırmakta, onun insana verdiği zehirleri bir panzehir gibi yok etmektedir. Zaten şair bu şarabın bir özelliğinin de gönül açıcı olduğunu söyleyerek iç sıkıntısını da giderdiğini söyler. Öyleyse metindeki kişinin iç sıkıntısı olup manen daraldığını da söyleyebiliriz.

4. Sonuç

Alımlama estetiği okuru merkeze alan bir kuramdır ve metnin yazarının bilinçli veya bilinçsiz olarak boş bıraktığı kısımları okurun dolduracağını savunur. Onlara göre metindeki belirsizliğin giderilmesi, boşluğun doldurulmasıyla birlikte metin tamamlanır ve yeniden oluşturulur. Her okurun kendi bakış açısıyla yapacağı yorum, metni yeni bir kimliğe büründürür. Bilgi, birikim ve tecrübesiyle okurun yapacağı bu eylem, metin ile aktif bir bağ kurmasını sağlar ve okur alımlamaya başlar. Bu süreç cansız olan metni hayata bağlar. Yazarın ürettiği edebî eser, alımlanıp yorumlanmaya başladıktan sonra okur tarafından yeniden üretilir.

Bu çalışmada Bâkî'nin "kendidür" redifli gazeli alımlama estetiği ışığında incelendi. Bâkî'nin adı geçen gazelini incelerken bu şiire nazire yapan Şeyhülislam Yahyâ'nın gazelinden de faydalandı. Bâkî'nin gazelinde bıraktığı boşluklar ve anlam belirsizlikleri ortaya konarak bu boşlukların ve belirsizliklerin nasıl giderildiği, Yahyâ'nın nazire olarak yazdığı gazelin bu tarz okumada nasıl bir etkinliğinin olduğu ortaya konmaya çalışıldı.

KAYNAKÇA

- Alabulut, S. (2017). *Alımlama Estetiği*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları, İstanbul.
- Bahadır, S. C. (2013). *16. Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Şarap ve Şarapla İlgili Unsurlar*. Kitabevi, İstanbul.
- Banguoğlu, T. (2011). *Türkçenin Grameri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Cevizci, A. (1997). *Felsefe Sözlüğü*, Ekin Yayınları, Ankara.
- Çeçen, M. K. (2012). Eski Kimyada Kibrî-i Ahmer Teriminin Klasik Türk Şiirine Yansımaları. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turki* 759-780.
- Çıplak, S. M. (2006). *George Eliot'un Romanlarının (Adam Bede, Felix Holt, the Radical, Middlemarch ve Daniel Deronda) Okur Merkezli Eleştiri Kuramı Bağlamında İncelenmesi*. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara,
- Devellioğlu, F. (1990). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi, Ankara.
- Eagleton, T. (2018). *Edebiyat Kuramı - Giriş*. (T. Birkan, Çev.)
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, Kambur, İstanbul.
- Ekiz, T. (2007). Alımlama Estetiği mi Metinler Arasılık mı? *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 47 (2), 119-127.
- Göktürk, A. (1998). *Sözün Ötesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Göktürk, A. (2016). *Okuma Uğraşı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Günay, V. D. (2007). *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayıncılık, İstanbul.
- Güven, M. (2015). Türkçede Kendi Zamiri ve Kendi Zamiri İle Oluşmuş Kelime Öbeklerinin Kuruluş Biçimi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8 (4), 341- 356.
- Femil, Z. T. (2019). Tahsin Yücel'in Bıyık Söylencesi Adlı Romanının Alımlama Estetiği ve Feminist Eleştiri Bağlamında İncelenmesi.
- Hüseyin Remzi. (1888). *Lügat-i Remzi*, Matbaa-i Hüseyin Remzi, İstanbul.
- Kaplan, M. (2004). *Hikâye Tahlilleri*, Dergah, İstanbul.
- Kaplan, M. (2007). *Şiir Tahlilleri 1 "Tanzimat'tan Cumhuriyete kadar"*, Dergah Y., İstanbul.
- Kavalcı, T. (2017). Üç Önemli Kuramcı Üzerinden Alımlama Estetiğinin İncelenmesi ve Bir Uygulama. *Söylem Filoloji Dergisi*, 2 (1), . DOI: *Söylem Filoloji Dergisi*, 2 (1), 52-74.
- Kolcu, A. İ. (2010). *Edebiyat Kuramları (Tanım-Tenküt-Tahlil)*. Salkımsöğüt, Ankara.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Moran, B. (2018). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim, İstanbul.
- Ocak, A. Y. (1992). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Süfilik: Kalenderiler (XIV-XVII. Yüzyıllar)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Onay, A. T. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*, MEB. İstanbul.
- Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü* (Cilt 3), MEB. İstanbul.
- Pala, İ. (1998). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötüken, Ankara.
- Sami, Ş. (1317). *Kâmûs-ı Türk* (Cilt 1). Der-Saâdet, İstanbul.
- Şahin, E. (2011). *Bâki Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Tanç, N. (2013). *Alımlama estetiği ışığında Hüsn ü Aşk'ın tahlil ve tenkidi*. Muğla: Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Tunalı, İ. (2020). *Estetik, Remzi Kitabevi*, İstanbul.

MUSTAFA YUNUS GÜMÜŞ

- Tüzel, S., & Kurudayıoğlu, M. (2013). Alımlama Estetiği Kuramı Doğrultusunda Okurun Beklenti Ufkunun Tespit Edilmesi Üzerine Uygulamalı Bir Çalışma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 10 (21), 101-123.
- Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi* , 235-248.
- Yavuz, K. (2013). Türk Şiirinde Nazire. *Divan Edebiyatı Araştırmaları* , 359-424.