

## Dede Korkut Kitabını Anlamaya Katkılar

Dr. Gülşen Seyhan Alışık\*

Eski Türk-Oğuz destanlarının kalıntılarından doğmuş olması kuvvetle muhtemel olan Dede Korkut Hikâyeleri eski gelenek, görenek ve yaşam biçimini yansıtmaları yanında, Türkçenin aklın örgüsü ile bezenmiş inceliklerini de bu günlere kadar taşımıştır<sup>1</sup>. Günümüze ulaşan yazmalar 16. yy. sonlarından kalmış olsalar bile, içerisinde doğduğu, oluştuğu dönemin dil özelliklerini koruyabilirler. Bir eser yüzyıllar içerisinde coğrafya ve zamana bağlı değişikliklere uğrasa dahi onun ana dokusu büsbütün bozulmuş olamaz.<sup>2</sup> Hele bu eser halk tarafından benimsenmiş bir destan, hikâye ya da söylence ise, ana metinden bütünüyle uzaklaşma ya da bütünüyle başkalaşmadan söz edilemez. Dede Korkut Kitabı bu özellikleri ile Oğuz Kağan Destanı ve Köroğlu Destanı ile karşılaştırılabilir.<sup>3</sup>

\* Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Elemanı. Yakın Doğu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Uluslar Arası Dede Korkut Sempozyumu'nda sunulmuştur (Lefkoşa 17.11.1999)

<sup>1</sup> İNAN, Abdülkadir: "Türk Destanlarına Genel Bir Bakış", *TDAYB*: Ankara 1954. 189-207 s.

<sup>2</sup> ÖZTELLİ, [Hüseyin] Cahit: "Dedem Korkut Üzerine Yeni Bazı Düşünce ve Görüşler", *Türk Folklor Araştırmaları*. İstanbul 1969(Temmuz) XII, 240. sy. 5331-5336. s. ; BAYKARA Hüseyin: "Dede Korkut Kitabı Üzerine Notlar", *Türk Kültürü*: Ankara 1973 (şubat) XI. yıl 124. sy. (31) 223- (37) 229. s.

<sup>3</sup> SÜMER, Faruk: *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri- Boy Teşkilatı-Destanları*. İstanbul, 1992, 277.s. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını: 89 ; ESİN, Emel: "Tonga-Alp-Er" , *Fen-Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi Ord. Prof. Dr. Ahmed Zeki Velidi Togan Özel Sayısı*, Erzurum 1985, Sayı:13, Fasikül I, 137-177. s. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayını ; ÇİFTÇİOĞLU, H[üseyin] Nihal: "Dede Korkut Kitabı Hakkında", *Azerbaycan Yurt Bilgisi*. İstanbul 1932, Cilt I, 60-61. s

Büyük göçerevli boyların dilinde dolaşıp ancak 16. yüzyılda yazıya aktarılmış olan Dede Korkut Kitabı ezberlenme kolaylığı, etkileycilik ve kalıcılık çerçevesinde Türk Destan geleneğine uygun olarak ikilemeler ve koşuklarla donatılmıştır. Dede Korkut Kitabı'nda Türk tarihinin değişik tabakalarının izlerinin bulunmasına koşut olarak dil tabakalanmasından da söz edilebilir. İçinde her göçerevli boyundan; yaratıldığı günden, yazıya geçirildiği güne değin olan her dönemden, bir iki motif yanında söz ya da söz birlikleri bulmak mümkündür. Bu durum, gerek tarih ve gerekse dil bakımından eserin açık ve saklı zorluklarla dolu olmasına yol açmıştır. Bunlara bir de elde bulunan iki yazmanın çökümleme yanlışları ile dolu olması; tam yazma olan Dresden yazmasının harekesiz, Vatikan yazmasının harekeli olmakla beraber eksik bulunması eklenince Dede Korkut'un dilini anlamak da anlatmak da güçleşir<sup>4</sup>.

Bu güne değin Dede Korkut üzerine pek çok yayın yapılmış ve bunlar hikâyelerin değişik özellikleri üzerinde derinleşmeyi, onları anlamayı kolaylaştırmıştır. Bunların içinde ikisi çok ayrı yere sahiptir. Dede Korkut Hikâyeleri'ni bilimsel yayına hazırlayarak, bilinmezlikten kurtarıp bilinir duruma getiren Ergin<sup>5</sup> ve Gökyay<sup>6</sup> yayınları bu konu üzerinde çalışacaklara daima ışık tutacak ve öğreticiliğini yitirmeyecektir.

<sup>4</sup> FLEISHER, H. O. : *Catalogus Codicum Manuscriptorum Orientalum Bibliotheciae Regiae Dresdensis*. Dresden, 1831, No. 86. Mai, A: Scriptorum Veterum Nova Collectio, vol. IV, Parte 2a: Catalogus codd. Bibliothecae Vaticanae Arabicorum Persicorum Turcicorum: Romae, 1821

<sup>5</sup> ERGİN, Muharrem: *Dede Korkut Kitabı I. Giriş- Metin - Faksimile* : Ankara 1958, TTK Basımevi. XVII+251 s. + 159+97 tıpkıbasım, TDK Yayınlarından , Sayı 169; ERGİN, Muharrem: *Dede Korkut Kitabı II. İndeks - Gramer* : Ankara 1963, TTK Basımevi. XII+[3] +433 s. TDK Yayınlarından , Sayı 219; ERGİN, Muharrem: *Dede Korkut Kitabı. Metin - Sözlük* : Ankara 1964, Ankara Üniversitesi Basımevi. VII+217 s . Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Seri; IV , Sayı 2; ERGİN, Muharrem: *Dede Korkut Kitabı. Metin - Sözlük*: İstanbul 1983, Emin Ofset. 181 s, Ebru Yayınları 8.

<sup>6</sup> GÖKYAY, Orhan Şaik: *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul 1973, Milli Eğitim Basımevi (III)+359+DCLXXI s. Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayınları.

Bir yazmayı okuyup, değerlendirek yayına hazırlamak için güç ve yorucu tarafdır. Biz, burada Dede Korkut'u yeniden okurken metinde karşılaştığımız, bizce farklı değerlendirilen birkaç önerimizi aktaracağız.

1. ağayıl ~ ağ ayıl / kara il~kara ayıl :

Dede Korkut'ta anlam olarak oturmuş buna karşın yapı olarak kuşku uyandıran sözcüklerden birisi *ağayıl*'dir. Gerek Ergin, gerekse Gökyay sözcüğü *ağayıl* olarak tesbit etmişlerdir. Ergin (C.II, 5. s.) "ağıl, koyun ağılı (koyun sürüsü?)" olarak anlamlandırırken, Gökyay (159. s.) ise daha temkinli davranarak "Kaynak gösterilemiyor. Acaba ağıl kelimesinin arapça çoğulu mu?" biçiminde kuşkusunu dile getiriyor. Tercümede (Gökyay, Tercüme 7. s.) ise dipnot olarak "Koyun yatağı; çalıdan ve sazlıktan çevrilip içinde davar yatırdıkları yer." açıklamasına yer vermiştir.

Bizce *ağayıl* ile birlikte değerlendirilebilecek diğer sözcük de her iki yayında da *kara il* olarak okunmuş olan sözcüktür. Ergin bu sözcüğe (Tercüme 166. s.) "kara el, kara elde" biçiminde anlam vermiştir. Gökyay ise metinde (103/12, 23. s.) *kara il*, *kara illü* olarak tesbit etmiş, ancak sözlükte (302. s.) ve tercümede (167,170. s.) sözcüğü yilin "Bütün tırnaklı davarların emciği, ineklerin emciklerinin sallanan torbası, koyun memesi, memenin süt toplayan yeri, süt torbası, meme süngeri." olarak değerlendirmiştir. Bu ikicillik *ağayıl* sözcüğündeki kuşkunun *kara il*'de de geçerli olduğunu gösterir. Sonuç olarak bu sözcükler, doğrusu birleşik sözcükler, bizce her iki yayında da anlaşılmağını korumuştur.

Dede Korkut'ta bugüne kadar *ağayıl* olarak tesbit edilen sözcük 14 yerde geçmektedir. Sekiz yerde *ağayıl*da *ağça koyun* (D. 103/3, 118/4, 139/9, 145/5, 163/11-12, 167/2, 196/13), üç yerde *ağayıl*da *tümen koyun* (D. 18/1, 32/5, 33/9), bir yerde *ağayıl*uñ *koçları* (D. 262/7) ve *ağayıl*um *güdende* (D. 269/2) olarak geçer.

Buna karşılık *ağıl* sözcüğü tek başına üç yerde geçer: *kıyan Güçü*, *Demir Güçü bu iki kardaşı yanına aldı, ağıl*uñ *kapusını berkittü* (D.39/12). *Ağça koyun gördüğünde kuyruk çarpup kamçılayan. Arkasını urup berk ağıl*uñ *ardın söken* (D. 46/1,2). *Delü Karçarı yalınçağ eyledi ağıla koydı. Püreler Delü Karçara üşdiler* (D. 88/3).

Dede Korkut'ta koyunlar için kullanılan sıfatlar şunlardır; kara koyun, ağ koyun "ak koyun", ağca koyun "ağca koyun", tümen koyun "tüylü koyun"<sup>7</sup> ve ağca yünlü tümen koyun "ağca yünlü tüylü koyun"<sup>8</sup>. Demek ki Dede Korkut coğrafyasında hem ağ "ak" hem de kara koyun mevcuttur. Destan örgüsünde renklerin ne denli önemli olduğunu ve bu renklerin Türk mitolojisindeki, kültüründeki yerini ayrıca anlatmaya gerek yoktur, ilgili yayınlarda bu konu geniş olarak incelenmiştir<sup>9</sup>.

Dede Korkut'un dil örgüsü içinde her tür ikileme destanı anlatımın bel kemiğini oluşturur. Böyle değerlendirildiğinde ak ve kara koyunun yahnisini (D. 10/6-7) dahi ayıran bir metinde, ak koyun ve kara koyunun ağıllarının da ayrı adlandırılmış olması düşünülebilir. Çünkü Türkçe ayrıntılı anlatımın seçkin örnekleriyle bezeli bir dildir. Metnimizde 3 yerde *ağ koyun*, 14 yerde *ağca koyun* geçmektedir, *ağayıl* ise; *ağayıl*da *ağca koyun* (D. 103/3, 104/1, 118/4, 139/9, 145/5, 163/11-12, 167/2, 196/13), *ağayıl*da ya da *ağayıldan tümen koyun* (D. 18/1, 32/5, 33/9), *ağayılun köçu* (D. 262/7) ve *ağayıl güdende* (D. 269/3) biçimlerinde geçer. Sonuç olarak *ağayıl* metinde kara koyun için kullanılmamıştır denebilir.

<sup>7</sup> Metinde tüy "tüy" (D.56/11-12) iki yerde geçmektedir. Tümen buradaki kullanımı itibarıyla ağ, kara, ağca gibi koyunun niceliğini değil, niteliğini belirten bir sıfat olarak da düşünülebilir. Böyle değerlendirildiğinde tüy+men>tümen "tüylü", tümen koyun "tüylü koyun" olarak anlamlandırılabilir.

<sup>8</sup> SÜMER, Faruk: "Dede Korkut Destanlarında Bazı Hayvanlara Dair" , *1.Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*: Ankara 1976, 322. s." Destanlarda koyun ağca kelimesi ile vasıflandırılmaktadır. XIX. asra ait seyahatnâmelerde eski Oğuz bozkırlarında yaşayan kazaklar ile Hazar ötesi Türkmenlerinin koyunlarının umumiyetle ak renkli oldukları belirtilir. Türkiye'de Orta Anadolu'daki koyunlar da umumiyetle ak renklidir. Buna karşılık Doğu Anadolu koyunlarının kara renkte oldukları görülür."

<sup>9</sup> KARABAŞ, Seyfi: *Dede Korkut'ta Renkler*. İstanbul 1996.

Dede Korkut'ta iki yerde *qara ayıl* şöyle geçer: *qara ayılum qoyununu yüklü qodum qoç mıdur, qoyun-mıdur anı bilsem* (D.211/9). *Qara ayılda qoyunumu* (V.91/7-8). *Qara ayıllu qoyununu yüklü qodum, qoç oldı* ( D.212/1 ). *Qara ayılda qoyunuñ yüklü qoduñ* (V.91/7).

Bu verilerden hareketle bu güne kadar *qara il* (D. 211/9, 212/1) olarak tespit edilmiş sözcüğün *qara ayıl* "kara sürü, kara koyun sürüsü"; *ağayıl*'ın ise *ağ ayıl* "ak sürü, ak koyun sürüsü, ak koyun ağılı" olarak değerlendirilebileceği kanısına varıyoruz.

*Ağıl* sözcüğü Eski Türkçe döneminden beri var olagelen, gerek tarihî gerekse yaşayan Türk lehçelerinde değişik biçim ve anlamlarıyla karşımıza çıkan bir sözcüktür<sup>10</sup>. Bunun da ötesinde bütün Altay dillerinde görülen bu sözcüğün bu dillerin ortak kaynaklarından geldiği de söylenebilir.

Eski Anadolu Türkçesi döneminde *ağıl* sözcüğünün /g/ sesi ile tesbit edilmiş olması *ayıl* biçiminin kabulünü güçleştirmektedir.

*Ağıl* sözcüğü *ayıl* biçimiyle Türk lehçelerinden Kırgızcada ve Altay dillerinden Moğolcada karşımıza çıkmaktadır.<sup>11</sup> Doerfer Türkçe *ağıl*'ın Moğolca *ayıl*'den daha eski olduğunu belirterek bu zincirin Tü.> Mog. biçiminde olması gerektiğini savunmuştur. Clauson, ise *ayıl* biçiminin, Kuzey-Doğu ve Kuzey-Orta dillerindeki biçimin, Moğolcadan geri ödünçleme olduğunu yazar<sup>12</sup>. Bu bilgilerin ışığı altında:

<sup>10</sup> İNAN, Abdülkadir: Türk Etnolojisini İlgilendiren Birkaç Terim-Kelime Üzerine", *TDA YB* 1956, Ankara 1956, 179-195. s.

<sup>11</sup> SEVORTYAN, E. V: *Etimologičeskij Slovar Tjurskix Yazıkov (Obşčetjurskie i Meçtjurskie Osnovi na Bukvi)* Moskova 1974, 768 s (s. 83-85); RASANEN, Martti: *Versuch Eines Etymologischen Wörterbuchs der Türksprachen*. Helsinki 1969 533 s. (s. 8); DOERFER, Gerhard: *Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen*. C.I. Wiesbaden 1963, 557 s. (83-84)

<sup>12</sup> CLAUSON, Sir Gerard: *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford 1972, 83b. s.

1. Dede Korkut'ta karşılaştığımız ayıl biçimi tıpkı ulus örneğinde olduğu gibi bir geri ödünçleme (reborrowing) olabilir.

2. Ağıl sözcüğündeki /g/ sesinin çok erken olmakla beraber batı sahasında g>y değişimine uğradığı, özellikle de ağ ağıl biçiminde tekrardan kaçınılarak yumuşama sonucu ayıl'a dönüşmüş olabileceği düşünülebilir<sup>13</sup>. Ancak bu ses olayını kabul etmek *ğara ayıl* biçimini açıklamamızı güçleştirir.

3. Altay dillerinde de karşımıza değişik ses biçimleriyle çıkan bu sözcük Dede Korkut'un destan anlatısı içinde eskicil biçimini korumuş olabilir. Günümüz Türk lehçelerindeki /y/li biçimler de göz önüne alınırsa bu açıklamanın daha geçerli olacağını sanıyoruz<sup>14</sup>.

2. ala: Farklı köklerden olup, zamanla dilin ses yapısı içerisinde sesteş duruma gelen sözcükler vardır. Dede Korkut Kitabı'nda da bunun örneklerini görmek mümkündür. Metinde geçen *ala* sözcüğü bunlardan biridir. Bu sözü çözmekte hikâyelerde doyumsuz zenginlikte işlenmiş olan ikilemeler yönlendirici oldu. Sözlük bölümünde *ala* maddesine karşılık olarak: Ergin (C.II, 11 s.), "ela, ala, karışık renk, alaca", Gökyay (161b. s.) ise "alaca, karışık renkli, benekli, rengarenk, yarı kırmızı, çizgili" anlamlarını vermiştir. *Ala* sözcüğünün metindeki anlamları aşağıdaki biçimlerde tespit edilmeğe çalışıldı<sup>15</sup>:

<sup>13</sup> Metinde g > ğ > y değişikliğine rastlanmıyor. Ancak Ergin bir yerde k > y değişikliği tesbit etmiştir. Bu konudaki açıklama şöyledir: " Bu değişiklik her halde doğrudan doğruya değil, çekimde sedalılaştıran ve yumuşayan k'nın aldığı ğ (y) şeklinde ortaya çıkmıştır. Dede Korkut'ta tabii bu değişikliğin olmaması lâzımdır. Eserde gördüğümüze göre göye (D. 68/8) şeklinde sert konsonantların sedalılaştırılması bahsinde de gördüğümüz gibi, bir yanlılık olmalıdır. Bu şekil de çok yeni bir istinsah alâmeti gibi görünüyor." (II.c. 422-423. s.)

<sup>14</sup> YUDAHİN, K. K (Türkçeye Çeviren TAYMAS, Abdullah): *Kırgız Sözlüğü*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: . 93, Ankara 1988, C.1, s.66a

<sup>15</sup> Dede Korkut'ta aynı imla ile yazılmış bu farklı sözcüklerin Azerbaycan Türkçesinde yazımları da ayrıdır ; *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti*, 1. Cild

ala < Ar. a'lā "çok güzel, pek güzel, iyi" :

*Bazirgânlar dahı gıce gündüz yola girdüler, İstanbul'a geldüler, dan dansuñ ala yahşısı armağanlar aldılar* (D. 69/12).

Yukarıdaki örnekte geçen ve yazmada *ele* biçiminde yazılmış olan *ala* her iki yayında da yanlış anlaşılmıştır. Bu Ar. a'lā'nın ses olarak Türkçeleşmiş biçiminden başka bir şey değildir. Yukarıdaki cümlede, bizzat metinde eş anlamlısıyla birlikte, 'güzel, çok güzel' anlamında eş anlamlı ikileme olarak yer almıştır. Türkçede kullanılan eş anlamlı ögelerden biri genellikle dilin öz malı diğeri de alıntı öge olmaktadır, *ala yahşısı* da Türkçe+alıntı öge kuralını bozmamıştır<sup>16</sup>. Bir sonraki yaprakta, *Çaya baksa çalımılu çal-kara kuş erdemlü, bir gözöl yahşısı yigit oldı* (D. 70/4-5) cümlesinde her iki ögesi Türkçe olan *ala yahşısı* ile, anlamca eş bir ikileme ile karşılaşırız. Bugün Azerbaycan Türkçesinde bu ikileme *çoh yahşısı* ya da *yaman yahşısı* biçiminde kullanılır.

A-G: Bakı 1966, Azerbaycan Elmler Akademiyası Neşriyatı, 82-83 s. "ala (1) *sifet* Garışig renkli tükünün bir hissese ağ o biri başga renkde olan. ala at, ala inek. (2) Tahıl zemisi veya şum suvarıldığında su basmayıb guru galan yer.(3) Ganın pozulması neticesinde deride emele gelen ağ leke ( deri hesteliyi). (3) Yabanı bitki (4) *sifet ve zerf* Bir sıra mürekkeb sözlerin evvelinde sözüñ ifade etdiyi şeyde alalıg rengarenklik, ala-bulanıg, ağ renk ile garışıglıg, yahud yarımçılıg, geyri müeyyenlik, dağımıglıg ve s. kimi hasseler olduğunu bildirir." ; *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti* 2. Cild D-J : Bakı 1980, Elm Neşriyatı, 258. s. "la sifet (er.) En yüksek, en yahşısı, en gözöl. G. Zakir *Leylinin bir letafeti yohdur./ Ondan e'la gözöl çohdur.*

<sup>16</sup> ÇAĞATAY, Saadet: "Uygurcada Hendiadyoinler", *DTCF Yıllık Çalışmaları Dergisi* I, Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları, Ankara 1940-1941, 41-42. s. ; CEFEROV, S.: *Müasir Azerbaycan Dili (Leksika)*. Bakı 1970, Maarif Neşriyatı, 29-37. s. ; TUNA, Osman Nedim: "*Türkçenin Sayıca Eş Heceli İkilemelerinde Sıralama Kuralları ve Tabii Bir Ünsüz Dizisi*", TDAYB 1982-1983:Ankara 1986, 213. s. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 527.

“pek, daha, çok, en” anlamlarında pekiştirme ve kuvvetlendirme görevinde kullanıldığı yerler<sup>17</sup>:

Aşağıdaki örneklerde bu sözcük hem güzel hem de kuvvetlendirme, pekiştirme “pek, daha, çok, en” anlamlarıyla karşılanabilir:

*Saya varsam dükense olmaz, kalın oğuz bigleri bindi, Ala Tağa ala leşker ava çıkdı* (D. 37/13). *Boz aygırın çekdürdi Beyrek bindi. Ala Tağa ala leşker ava çıkdı*(D. 76/2). Bu örneklerde yahşı, iyi yanında çok, pek çok anlamları da mevcuttur.

*Big yigidüm, kalabalık yağı gelse kayıtmaz idüñ, butuna ala oğ tohınsa inlemez idüñ* (D. 242/10). Bu örnekte de *ala oğ*, yine *ala oğ*'un sıfatı olarak pekiştirme görevinde “kuvvetli, keskin ok” olarak anlaşılabilir. *Ala evren süvri cida* (D. 129/5, 132/10), *ala kalğan* (D. 133/1), *ala kollu sapan* (D. 39/13). Yukarıdaki üç örnek de bu öbek içinde değerlendirilebilir.

Gökyay *ala evren* (s. CCCLXII) ve *ala kollu* (s. CCCLXIV) ile ilgili açıklamasında her ikisini de renkle ilgilendirmiştir: “Ala kollu diye nitelemesinden sapanın kollarının türlü renklerde iplerden veya sıyrımlardan yapıldığı anlaşıldığı gibi ayasının da ağırlığa dayanabilmesi için sağlam ve kuvvetli derilerden yapıldığı da görülür.” “Ala evren benzetmesi, cıdanın renginin bir yılan gibi menevişli olduğunu anlatmaktadır.”

“kırmızı, kızıl” anlamlarında kullanıldığı yerler:

*kızıl ala gönder* (D. 35/7, 60/3, 63/9-10, 66/5, 150/5, 202/10), *kızıl ala gerdek* (D.189/11-12), *yañal ala iv* (D. 7/2), *ala iv* (D. 7/1)

*ala çadır* (D. 14/4 )

*ala bargāh* (D.271/2, 294/6 )

<sup>17</sup> *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti* 2. Cild D-I : Bakı 1980, Elm Neşriyatı, 258. s. "éla sıfet (er.) En yüksek, en yahşı, en gözəl. G. Zakir *Leylinin bir letafeti yohdur./ Ondan éla gözəl çohdur.*



*ala sayvan* ( D.10/2,67/1, 71/2, 73/1, 122/11, 202/1, 235/6)

*ala yorgan* (D.198/4)

*yañal ala iv*'deki yañal biçimi tıpkı *kıızıl ala gerdek*'teki kıızıl ala gibi bir eş ya da yakın anlamlı ikileme olmalıdır.

**Ala kan, alağan ~ alağan “alıcı, yırtıcı”**

kuşuñ ala kanını, kumaşuñ arusını, kızuñ gökçeğini (D. 121/3, 212/8). Gerek Ergin gerekse Gökyay yayınlarında *ala kan* olarak yazılmış ve “renkli kan, kırmızı kan” gibi anlaşılmıştır. Oysa bu cümlede kuş, kumaş ve kız'ın en dikkat çekici özellikleri vurgulanmış olmalıdır. Bu yazıma ilk kez İlhan Başgöz dikkat çekmiş ve *kuşun alağanını* olarak okumuştur<sup>18</sup>. Buradaki alağan (< alağan) al- fiili kökünden “bir işi sürekli yapan, alışkanlık haline getiren” anlamındaki /-AgAn+/ ile türetilmiş “alıcı, yırtıcı” anlamında bir türev olabilir<sup>19</sup>. *Alağan* anlam ve yapıca eş olan *çalağan* “Uzun ganadları ve eyri dimdiyi olan iri, yırtıcı kuş.” ile karşılaştırılabilir<sup>20</sup>. Bu sözcük yazmadaki biçime bağlı kalarak *alağan* okunup, “yırtıcı, alıcı” anlamı ile karşılanabilir. Buradaki problem ekin Eski Anadolu Türkçesinde /-ağan+, -egen+/ biçiminde bulunmasıdır. /k/ lı biçim bir yazım yanlışı olarak düşünülebilir.

*alağan* “alıcı, yırtıcı” yeni bir okuma önerisi olarak değerlendirilebilir. Bu durumda cümle şöyle düzeltilmeli ve anlaşılmalıdır: kuşun ala kanını, kumaşın arusını, kızuñ gökçeğini ...“ Kuşun alıcısını, kumaşın safını, kızın güzelini.”

<sup>18</sup> BAŞGÖZ, İlhan:“Dede Korkut Üzerine Notlar”, *Folklor ve Etnografya Araştırmaları*, Ankara 1985, s. 74

<sup>19</sup> Bu ek/-AgAn+/ Dede Korkut Kitabı'nda iki yerde tebit edilmiştir: depegen (D.265/8) ve süsegen (D.265/9) . Ergin, CII, 442.s "-agan, egen eki depegen 265/8 ve süsegen 265/9 sözcüklerinde vardır. Ortadaki konsonantı yumuşamamıştır, Eski Anadolu Türkçesindeki şeklini muhafaza etmektedir."

<sup>20</sup> *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti* 4. Cild S-Ş : Bakü 1987, Elm Neşriyatı, 412b. s.

## Ala kalı döse- “kırmızı halı döşemek”

Toksan yirde ala kalı ipek döşemişidi (D. 36/4). Aq çadır dikediler, ala kalı döşediler (D. 178/7). Ala kalı döşediler oturdu(D.179/2). Metinde üç yerde geçen *ala kalı döse-* “en güzel halıyı sermek, döşemek”, “kırmızı halı döşemek”, ya da bugünkü “âlâyı vâlâ ile karşılamak” olarak anlaşılabilir. Buradaki vâlâ “ ince dokunmuş bir cins ipek”tir<sup>21</sup>. Dede Korkut Kitabı’nda altı yerde de *ipek halça döse-*, *ipek halça sal-* deyimleri kullanılmıştır: *Biñ yirde ipek halçası döşenmiş-idi* (D. 10/3, 67/2). *Babası sevindi çetir otağ ala sayvan diktirdi, ipek halçalar saldı, kiçdi oturdu* (D. 73/12). *Biñ yirde ipek halçası döşenmiş idi* (D. 122/11, 202/2, 235/7). *Ala kalı ipek döse-* ve *ipek halça döse-* anlamca eş kullanımlar gibi görünmektedir.

Ala “elâ” ala göz “elâ göz, Türkiye Türkçesi sarıya çalan kahverengi göz; Azerbaycan Türkçesi iri açık mavi göz”.<sup>22</sup>

*ala göz* ( D. 32/12, 33/11, 76/6, 126/9, 126/9, 131/7, 140/1-6,186/7, 197/10, 206/9, 208/2, 211/10, 212/2, 231/3, 232/7, 233/3, 238/9, 239/1, 239/4, 239/7, 239/12, 241/10, 242/1, 246/3, 252/13, 259/10, 262/8, 266/12, 267/8, 280/3, 297/4).

*ala kıyma görklü göz* (D. 192/6) söz bölümü; *ala, kıyma, görklü göz* “ elâ, çekik, güzel göz” ya da *ala kıyma, görklü göz* “pek çekik güzel göz” biçiminde düşünülebilir.

Ala “ karışık renk, renkli, alacalı bulacalı ”:

*ala başlu at* (D. 41/1)

*ala geyik* (D. 2003)

<sup>21</sup> STEINGASS, F.: *A Comprehensive Persian-English Dictionary*: London 1892, 1453a. s. ; REDHOUSE, Sir James W.: *A Turkish and English Lexicon/Kitâb-ı Me’ânî-i Lehçe*: Constantinople1890, 2124b. s

<sup>22</sup> *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügeti I*. Cild A-G: Bakı 1966, Elm Neşriyatı, 84a. s. alagöz(lü), sif[et]. İri acag mavi gözlü. Alagöz oğlan, alagöz gız.-Kırpiginiñ esiriyem şol alagözlü fitneniñ.Nesimi.

ala kaz (D. 187/8)

ala köpek (D.184/5)

ala ördek (D. 280/13)

ala yılan (D.168/1, 175/11, 176/8 )

ala tan

*Ala tañ ile yirüñden tırı geldüñ. Oğulı tutdurduñ-mı* (D. 194/9) Ergin ve Gökyay neşirlerinde *ala tañ* biçimi birlikte değerlendirilmemiş, *ala* ve *tañ* maddelerinde müstakil olarak değerlendirilmiştir. Burada *ala tañ* birlikte alınarak ‘alaca, tañ yerinin yeni yeni ağarmağa başladığı zaman, alaca karanlık” anlamıyla sözlüğe alınmalıdır. Azerbaycan Türkçesindeki *ala-ğaranlıg* ve *alatoranlıg* “ 1. Bir az ğaranlıg, yarı ışıg, yarı ğaranlıg. 2. Seher çağı, sübh gün çıhmağ üzre olanda, dan yeri sökülen vaht.” kullanımları *ala tañ* biçimini destekler.<sup>23</sup>

*ala tağ* (D. 19/7, 20/6, 25/1, 37/13, 76/2, 181/7, 186/8, 200/3, 241/9, 244/12, 245/8, 257/9, 267/4, 293/11, 298/4) metinde *ğara tağ* da olduğuna göre bu adlandırmada karşıt anlamlılıktan söz edilebilir mi?

*ala yatan ğara tağ* ( D. 206/12) biçimini de anlamak kolay değil, acaba ele yatan *ğara tağ* (öylece yatan *Kara Dağ*) olarak anlaşılabilir mi? Ergin *ala* “alaca” (Ergin Tercüme 162. s.), Gökyay(100/19) ise Vatikan nüshasındaki *ileri* “ileride” (Gökyay Tercüme 163. s.) anlamlarını tercih etmişlerdir. Metinde o+ile birleşmesinden (monoftonglaşma) doğmuş olan *öyle* sözcüğü 16 yerde düz biçimiyle *eyle*, iki yerde de *öyle* (D. 78/9, 220/2) biçiminde geçer. Demek ki Dede Korkut Kitabı’nın yazıldığı dönemde, daha sonra Azerbaycan Türkçesinde bütünüyle düzleşecek olan, *öyle* sözcüğü artık düzleşme sürecini tamamlamak üzeredir: o+ile > öyle > eyle > éle. Bugün Azerbaycan Türkçesinde éle ve béle biçimleri sabitleşmiştir.

<sup>23</sup> *Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti* 1. Cild A-G: Bakı 1966, Elm Neşriyatı, 83b-84a, 85b-86a.s.

Düz yazı ile ve halk için yazılmış eserler dil çalışmaları için çok daha elverişlidir. Çünkü bu eserlerde ağız farklılıklarını, ses değişmelerini, biçim genişlemelerini; yerine göre eskicil sözcükleri (alıntı sözcüklerden daha çok yerli sözcükler tercih edilir) bulmak mümkündür. Klâsik edebiyatın yaratıldığı klâsik yazı dili tutucudur ağız özelliklerini yansıtmaz. Bunlar göz önünde bulundurulunca Dede Korkut'ta yazıya geçirildiği dönemin ağız özelliklerinin bulunması olağan sayılamaz mı?

3. *bebegüm* (D.194/11):

Ergin *bigüm*, Gökyay *bebegüm* (93/28) biçiminde okumuştur. Gökyay'ın okuyuşu esas alınmalıdır.

*Ala fañ ile yiründen fıru geldüñ,*

*Oğulu tutdurduñ mı...*

*Sen gelürsin bir bebegüm görünmez bağrım yanar.*

Burada Kanturalı'nın anası gelini Selcen Hatun'dan oğlunu (*bebeğini*) sormakta, *beğini* değil.

4. *gelin* (D. 193/4):

Ergin *gelen*, Gökyay (93/5) *gelin*. Gökyay'ın okuyuşu doğrudur, gelen değil gelin olarak düzeltilmelidir. *Kanturalı gözin açdı, kapakların kaldırdı. Gördi gelin at üzerinde geyinmiş süñüsü cline*. Kanturalı gözünü açtı, kapaklarını kaldırdı. Gördü ki gelin at üzerinde mızrağı elinde.

5. *göz kaçuban* (D. 175/13,176/10):

Ergin ve Gökyay (85/13, 31) *göz kaçuban* okumuşlardır. Dresden'de *kaçuban* biçiminde yazılmıştır. Ergin kaç- "kakmak, vurmak, dikmek, başa kakmak, yüze vurmak" (C.II/161. s.) ; Gökyay ise CCXXIX. notta "Bu kelimenin söz dizisindeki karşılıkları 'Göz kaçuban gönül alan anun görklüsü olur' cümlesinde tutmuyor. Bunu 'göz dikmek, gözünü dikip bakmak' gibi anlamak mümkündür sanırım." diyerek

kuşkusunu dile getirir ve sözlükte madde başı olarak alır, fakat anlam vermez. Tercümelerde ise Ergin kaçmak, Gökyay ise göz dikmek ile karşılaşmışlardır<sup>24</sup>. Metin kaçu<ru>ban biçiminde onarılabılır:

*Göz kaçu<ru>ban köñül alan anuñ görklüsi olur (D.175/13).*

*Göz kaçu<ru>ban köñül alan görklüsiniñ boynun öpem (D. 176/10).*

Onun göz kaçırarak (seğirterek, süzerek) gönül alan güzeli olur.

Göz kaçırarak gönül alan güzelinin boynunu öpeyim.

kaç- Tarama Sözlüğü'nde 'kaçmak seğırtmek' anlamındadır. Gerek halk edebiyatında gerekse divan edebiyatında güzel ya da sevgili dik dik bakmaz, işveli bir göz süzüşle, göz göze gelmekten kaçınarak, gözünü kaçırarak, seğırterek bakar. Hâl böyle olunca Kanturalı'nın sevdiği sarı donlu Selcen Hatun'un da gözünü süzerek, kaçamak bakışlarla gönül alması gerek olur.

6. kabza (D.52/8, 119/2, f63/6):

Bu sözcük her iki yayında da 'bir bıçağın veya kılıcın tutulacak yeri' ek olarak Gökyay'da 'tutamak, sap, kulp; pençe, iktidar' anlamları ile karşılanmıştır. Üç yerde sözcük bu anlamlardan hiç biriyle karşılanamamaktadır: *Dünlügi altun ban ivümün kabzası oçul*. Üç yerde geçen bu kalıp anlatım, evimin direği, dayanağı anlamında kullanılmıştır, kabzası değil. Bu sözcüğe bilinen anlamı dışında Gökyay (230a. s.) "pençe, iktidar" anlamını da eklemiştir. Bu üç yerdeki kullanımı anlam olarak Ar. kabza ile karşılamak mümkün değildir. Bu anlam uyumsuzluğu sözcüğün Türkçe olabileceği kuşkusunu doğurmuştur.

<sup>24</sup> ERGİN, Muharrem: s.138 'Göz kakarak gönül alan güzelinin boynunu öpeyim.' GÖKYAY, s.137 Göz dikip gönül alan güzelinin boynunu öpeyim.

Derleme Sözlüğü'nde bu görüşü destekleyecek *kapsa* ve kapsak ad biçimi vardır "Çitten ya da aralıklı çakılan tahtalardan yapılmış bahçe kapısı "(Derleme Sözlüğü C.VIII 1635b, 2636a. s.). Azerbaycan Türkçesi ağızlarında *ğapsağ* "kapı" biçimi vardır: "*ğapsağ* (Guba) çubugdan örülmüş (tohunmuş) gapı. Bağın *ğapsağ* açığıdı."<sup>25</sup> Türkmen Türkçesinde aynı sözcük *gabsa* "1. Kanat, *pençirüniñ gabsası* pencerenin kanadı 2. Kapı" anlamlarında kullanılmaktadır<sup>26</sup>. Bu sözcük iki biçimde çözümlenebilir:1. Kabsa ad ve fiil kökü olarak yani ikili kök olarak değerlendirilebilir. 2. Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesi ağızlarındaki biçimlerden hareketle Batı Türkçesinin genel temayülü olan son seste /-ğ/ düşmesi ile açıklanabilir: *ğabsa-ğ* > *kabsa*. Hem *kapsa* hem de *ğapsağ/ğapsağ* biçimlerinin kullanılması ikinci açıklamanın doğruluğunu destekler. Yazmada iki yerde (D. 119/2, 163/6) *ğabzânın* ض ile yazılması bir yanlış yazım olmalıdır.

Bu veriler Dede Korkut Kitabı'ndaki *ivümün ğabzası* yapısını *evimin, çadırımın kapısı* olarak değerlendirmeye olanak sağlar. Bu üç yerde *ğabza* sözcüğünün anlamı kapı ile karşılanmalıdır.

#### 7. kör gözüm (D. 24/7)

Ergin ve Gökyay (9/36) *görür gözüm*. yazmada kaf vav ve z açık olarak yazılmıştır. Burada /r/yerine /z/yi bir yazım yanlışı olarak kabul ederek metni *Çıksun benim kör gözüm, a Dirse Han yaman seğirür* "A Dirse Han benim kör olası gözüm çıksın, kötü seğiriyor" biçiminde onarabiliriz. Bu durumda *kör gözüm*, kör olası göz ilencinden eksilti olarak düşünülebilir.

Dede Korkut Kitabı'nda köz ile ilgili bir deyim daha vardır: *görür gözi görmez ol-* (D. 157/6, 157/10). Bu deyime Çiftçi-Oğlu H. Nihâl dikkat çekmiş ve bu kullanımı Kül Tigin yazıtındaki paralel

<sup>25</sup> *Azerbaycan Dilinin Dialaktoloji Lüğeti*: Bakı 1964, 112. s.

<sup>26</sup> TEKİN Talat, ÖLMEZ Mehmet, CEYLAN Emine, ÖLMEZ Zuhul, EKER Süer : *Türkmence-Türkçe Sözlük*, Simurg, Ankara 1995, 216a . s.

biçimle karşılaştırmıştır<sup>27</sup>. *İnim Kül Tigin kergek boldı. Özüm sakındım. Körür közüm körmez teg, bilir biligim bilmez teg boldı* (Kül Tigin Kuzey cephesi 10. Satır)<sup>28</sup>. Dede Korkut Kitabı'nda : *Delü Dumruluñ görür gözi görmez oldı, tutar elleri tutmaz oldı* (D. 157/5-6). *Menüm görür gözlerüm görmez oldı Tutar menüm ellerüm tutmaz oldı* (D. 157/10) . Her iki metin arasında yaklaşık sekiz yüzyıllık bir zaman farkı olmasına rağmen bu deyimde yapı, anlam ve kullanım bakımından tam bir örtüşme söz konusudur: *Körür közüm körmez teg boldı / görür gözi görmez oldı*.

Bu deyim Dede Korkut Kitabı'nda bir yerde de eksilteli biçimi ile kullanılmıştır. *Zîrâ ağlamağdan gözleri görmez olmuş-idi* (D. 119/12) . *Görür gözleri görmez olmuş idi yerine görmez olmuş idi*.

#### 8. kurt sinirli:

Bu sözcük D. 22/12 *korqut sinirli*, V. 12/12'de *kurt sinirli* biçiminde yazılmıştır. Ergin D. nüshasını, Gökyay ise V. nüshasını metinde ve tercümede esas almıştır. *Korqut sinirli* değil *kurt sinirli* okuyuşu tercih edilmelidir: Dirse han kurt sinirli katı yayın eline aldı. Dirse Han kurt kırıli, katı yayını eline aldı. Gökyay (CCCLXI. s.) Radlof'tan şu bilgiyi aktarır: "Solkoj ve Teleütlerin yayları dört kat idi , bir kat boynuz, sonra bir kat ağaç, bunun üzerine sinirden bir kat daha ve son olarak da kayın ağacından bir kat daha vardı."

#### 9. oturmaz (D. 29/11):

Ergin ve Gökyay (12/24) *arturamaz*. Dresden'de açık olarak *arturamaz* yazılmıştır; fakat bu yazım cümlelerin anlaşılmasını güçleştirmektedir. /r/ ve /vav/ın yazımdaki yakınlığı göz önüne alınarak *arturamaz*'ın bir yazım hatası olduğu düşünülebilir.

<sup>27</sup> Çiftçi-Oğlu H. Nihâl [ATSIZ]: "Dede Korkut Kitabı Hakkında", *Azerbaycan Yurt Bilgisi*, Yıl 1, Sayı 2, İstanbul 1932, 61- 62 s. ERGİN, Muharrem: *Orhun Âbideleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s. 59

<sup>28</sup> ERGİN, Muharrem: *Orhun Âbideleri*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1970, s. 59

Ol kırk nâmerdler bunu tuydılar, ne eyleyelüm diyü tanıştılar?  
Dirse Han eger oğlançuğın görür ise oturmaz bizi hep kırar didiler  
(D.29/10-12).

Dirse Han eğer sevgili oğlunun durumunu görür ise yerinde durmaz (oturmaz), hepimizi öldürür, dediler. Bu bağlamda Gökyay ve Ergin'in "geriye bırakmak, sağ bırakmak" biçimindeki anlamlandırmalarıyla karşılaştırılabilir.

#### 10. sal- "sermek, döşemek"

Ergin *sal-* madde başında (C. II, 256. s.) "sermek" anlamını vermiş, Gökyay ise bu anlama değinmemiştir. Metinde üç yerde *ala kalı döşe-* (D. 36/4, 178/7, 179/2); beş yerde de *ipek halça/ halçası döşe-* (D10/3, 67/2,122/11, 202/2, 235/7 ) ve bir yerde de *ipek halıçalar sal-, Babası sevindi çetir otağ ala sayvan diktirdi, ipek halıçalar saldı, kiçdi oturdu* (D. 73/12) biçiminde ifade edilmiştir. Bu kullanımlar *sal-* ve *döşe-* 'i eş anlamlı olarak değerlendirme imkânı vermektedir.

#### 11. toğayın (D. 49/3):

Ergin bu sözcüğü *toğanın*, Gökyay (22/22) ise *doğanın* biçiminde okumuş ve her iki yayında da "yeniden doğanını" biçiminde çevrilmiştir. Salur Kazan'ın Evinin yağmalandığı boyda Karaçuk Çoban, Sağur Kazan'ın düşmanları ile savaşır ve üç yerinden yaralanır, bu hâlde iken Salur Kazan'dan evini kurtarmak için izin ister:

*Kafire men varayın,*

*Yeniden toğayın, öldüreyin.*

Kafirin üzerine ben gideyim, yeniden cana geleyim (canlanayım), öldüreyim, biçiminde anlaşılmalıdır. Burada söz dizimi ve ses uyumu da toğayın biçimini düşündürmektedir.

12. tuğlat- (D. 138/10): Sözcük, Ergin ve Gökyay'da tıkatmak, kapattırmak anlamlarında doğru olarak tespit edilmiştir.



Bu sözcüğün kökü DLT'teki 'herhangi bir nesnenin tıkaçı, kapağı; su bendi, büvet, germeç' anlamındaki tuğ sözüdür<sup>29</sup>. Buradan tuğla- (tuğ+la-t-) 'suyun gediğini yarığını kapatmak' anlamını karşılayan fiil türetilmiştir. Clauson'da bu söz *toğla-* biçiminde o ünlüsü ile yer almaktadır<sup>30</sup>.

13. *yaralanup* (D. 25/7) Ergin *paralanıp*, Gökyay(10/16) *yaralanıp*. Gökyay'ın okuyuşu doğrudur. Fakat Gökyay da bir üst satırdaki *kāfire* sözcüğünü eksik olarak *kāfirlere* okumuştur, her ikisi de düzeltilmelidir:

Azgun dinlü kāfire ben varayım,  
yaralanup kazılık atımdan inmeyince...

14. *yaykandığında* (D. 110/2): Ergin ve Gökyay'da bu söze "çalkalanmak, dalgalanmak, yıkanmak" gibi anlamlar verilmiş. Oysa *yaykandı* burada, "yayık yayılmak" anlamındadır. Tarama Sözlüğü'nde *yay-* maddesinde ilk anlam "yağımı çıkarmak için yoğurdu yayıkta çalkalamak" tır. Demek ki bu türemiş sözcük *yay-ı-k+* adından +a- ile fiil yapılmış ve -n- dönüşlülük eki ile genişletilmiştir.

*Yaykandığında* yağ tökilen bol nimetli. Bu cümle, "yayık yayıldığında, yayığından yağ dökülen ( taşan) bol nimetli" olarak anlaşılmalıdır.

15. *yiñil* (D.178/5, 242/6, 303/4): Ergin ve Gökyay (86/25. s.) *bigler* biçiminde okumuşlardır. Yazmadan hareketle böyle okumak mümkün değildir. Onlarca diğerleri gibi bu da bir çekimleme yanlışı olarak düşünülebilir.<sup>31</sup> D. 303/4'te /be/ /kef/ ve /lam/ ile diğerlerinde ise /ye/ /kef/ ve /lam/ ile yazılmıştır. Metne dayanarak *bigil* ~ *biñil* ~ *yigil* ~ *yiñil* biçimlerinde okumak mümkündür. Bu sözcük geçtiği yerlerde *yigit* ile birlikte kullanılmış, başka bir deyişle hiç yalnız

<sup>29</sup> DLT C.II, 344. s.

<sup>30</sup> CLAUSON, 470a. s.

<sup>31</sup> TEKİN, Talat: "Dede Korkut Hikayelerinde Bazı düzeltmeler", *TDAYB* 1982-1983:Ankara 1986, 142. s. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 527.

kullanılmamıştır. Bu kullanım bize bu yapının da bir ikileme olabileceğini düşündürdü. Metinde üç yerde, *bigler* yerine *yiñil* okunmalı ve *yigit yiñil* “genç, delikanlı” anlamı ile karşılanmalıdır. Bu sözcük Semih Tezcan’ın tespitine göre Süheyl ü Nev-Bahâr’da “gençler, delikanlılar” anlamında geçmektedir.<sup>32</sup> Böylece, *yigit yiñil* biçimi de Dede korkut’taki eş anlamlı ikilemelere eklenmelidir.

16. üz gözünde (D. 27/6): Dresden yazmasında açık olarak üz göz, Vatikan’da ise öz gevde (V. 65/6) biçiminde yazılmıştır.

*Üz gözünde canuñ var-ise oğul ver haber maña, kara başum kurbân olsun saña.*

Oğul, yüzünde gözünde canlılık işareti var ise bana bildir, kara başım sana kurban olsun. Türkçede organ adlarıyla yapılan ikilemeler ve deyimler yaygındır (elden ayaktan düşmek, yüzüne gözüne bulaştırmak vb). Bu kullanım da yakın anlamlı bir ikileme olarak değerlendirilebilir. Söz konusu metin Dede Korkut da olunca ikilemeleri anlamadan metne hakim olmak çok güçtür.

17. yalçımasun (D. 19/3, 42/3, 70/11, 86/6, 90/2, 90/5, 90/6, 93/6): Dede Korkut Kitabı’nda *yarımasun yalçımasun* biçiminde geçen bir ilençtir. Ergin ve Gökyay yayınlarında ilenç olarak anlam verilmiş fakat kökenine değinilmemiştir. Clauson, sözlüğünde bu fiilin yalçı- yanında Çağatayca yalçı-, Özbekçe yalçı-/yolçı-, Kıpçakça yolşı-, Kırgızca jalçı- biçimlerini de tespit etmiştir (EDPT922a)<sup>33</sup>. *Yarımasın yalçımasın* ilenci Dede Korkut’ta sıkça gördüğümüz eş anlamlı ikilemeler içinde değerlendirilmelidir

<sup>32</sup> TEZCAN, Semih: "Süheyl ü Nev-Bahâr Üzerine Notlara Birkaç Ekleme" *Türk Dilleri Araştırmaları*. Ankara 1995, C. 5, 242. s.

<sup>33</sup> CLAUSON, Sir Gerard: *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford 1972, 922 a. s. ; yalçı- not noted before the medieval period but see yalçı-; survives, meaning ‘to get what you want, or need’.

## İki Öncü Roman: Don Kişot Ve Araba Sevdası

Dr. Nihayet Arslan\*

“Çocuklar karıştırıyor, gençler okuyor, yetişkinler anlıyor, yaşlılar yüceltiyor.”

Don Quijote

İsmail Habip Sevik, *Türk Teceddüd Edebiyatı Tarihi* adlı kitabında, Rezaîzade Mahmut Ekrem'in üç yönüyle edebiyat tarihimizde yaşayacağını söyler: “Biri, ‘Yakacık’ta Mezarlık Âlemi’ şairi olarak, diğeri *Talim-i Edebiyat* ve *Takdir-i Elhân* müellifi sıfatıyla, üçüncüsü de *Araba Sevdası*’nı yazdığı için.”<sup>1</sup> Gerçekten de, *Araba Sevdası*, Türk romanının oluşum aşamasında en anlamlı roman olması yanında, Türk romanını, tarihî akışı içinde anlamlandıran önemli bir belgedir.

İçinde doğdukları kültürlerin önemli kırılma noktalarında ortaya çıkan, dünya edebiyatının en büyük klâsiklerinden olan *Don Kişot* ile ilk modern Türk romanı *Araba Sevdası* arasında nasıl bir ilinti olabileceği sorusu bizi, her iki romanı yaratan tarihsel ve toplumsal koşullar üzerinde düşünmeye yöneltti.

Avrupa'nın büyük dönüşümünü gerçekleştirdiği, Rönesans'ı yaşadığı yıllarda, 1605 tarihinde adı yazarından daha çok ünlenecek olan *Don Kişot* doğar. Doğum yeri İspanya ise, 1492'de Kristof Kolomb'u “Yeni Dünyalar”ı keşfe gönderen, 1520'de Aztek İmparatorluğunu, 1529'da İnka'ların ülkesini fethederek “Yeni Dünya”dan gemilerle altın, gümüş ve kıymetli mücevheratın ve eşyanın taşındığı Avrupa'nın güçlü bir devletidir. Diğer yandan, Yeni Çağ'a giren, Rönesans'ını yapmış Avrupa, bilimsel devrimlerine (Descartes, Galileo, Kepler...) hazırlanmaktadır. Orta Çağ değerleri tarihe gömülmüş; aklına, kendi iradesine, kendi bilgisi ve kazancına güvenmek durumunda olan yeni bir insan doğmuştur. Bir zamanlar, “Senyör”ün ve “Kilise”nin egemenliğinde, kendi nefsi için değil de, onların belirlediği değerler için savaşılan şövalyelerin çağı artık çok

\* AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Elemanı.

<sup>1</sup> İsmail Habip Sevik, *Türk Teceddüd Tarihi*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1340, s. 205.

gerilerde kalmıştır. “Kilise” toplum üzerindeki nüfuzunu kaybetmeye başlamış, aristokrasi toplumdaki işlevini yitirmiştir. Bununla birlikte, bu dönemde, şövalye romanlarının matbaa baskıları hâlâ elden ele dolaşarak bir kısım insanları etkilemeye devam etmektedir. Bu romanların amansız bir okuyucusu olan Don Kişot ise, bu yeni dünyada geliri daralan, toplum içindeki yerini ve işlevini kaybeden bir köy soylusudur (*hidalgo*)<sup>2</sup>. Yardıma muhtaçları, haksızlığa uğrayanları, zorda kalmış genç kızları koruyan, cesur ve yenilmez savaşçılar olan gezgin şövalyelerin hayat hikâyelerini, kapandığı evinde okuyarak günlerini geçirmektedir. Onların, uğrunda savaştıkları yüksek değerler, cesaret, adalet, fedakârlık ve sonsuz sadakat duyguları burjuvazinin yaygınlaştırdığı egoizm sonucunda tarihe karışmıştır. Don Kişot, sonunda, gerçekle romanlardaki dünyayı birbirine karıştırır ve akli bulanır. Okuduğu şövalye romanlarındaki hayatı gerçekleştirmek için sonu gelmez serüvenlere atılır.

Maddileşen, bundan böyle ortak bir inançta buluşmak yerine, her biri kendi kaderini yapmak zorunda kalan çağının insanları ve değerleriyle uyuşamayan Don Kişot, Modern Çağ’a geçişte yaşanan bunalımı yansıtır: Bu, inanç çağından akıl çağına geçişin, destan çağından felsefe çağına geçişin (birey) bunalımıdır. Cervantes, bütünlüğü iki ayrı zihniyet arasında parçalanan bu insandan, romansal büyük çatışmayı yaşayan kahramanı Don Kişot’u yaratır. Yazarın kahramanı ile arasına koyduğu ironik mesafe, onun kişiliğinin her yönünü gözler önüne sererek geçiş çağındaki insanın, dünü, bugünü ve geleceği kavraması için yoluna ışık tutar.

Kitabın Roza Hakmen tarafından yapılan İspanyolca aslından çevirisi *Don Quijote*’ye yazdığı önsözde Jale Parla, Don Kişot’u<sup>3</sup> şöyle tanımlar:

“*Don Quijote topluyla ters düşen modern roman başkışisinin öncüsüdür. Cesareti, azmi, adalet ve eşitlik duygusu, katıksız sadakati, kimliğini kendi kendine belirleme kararı, onu bekleneceği*

<sup>2</sup> İspanyol soylusu

<sup>3</sup> Bu ismin İspanyolca aslına göre yazılışı Don Quijote’tur. Ancak 1996 yılında yayımlanan Roza Hakmen’in aslından yaptığı ilk çeviriye kadar Fransızca çevirilerine bağlı olarak Türkçe’de Don Kişot olarak yerleşmiştir. Biz de bu yaygın kullanıma bağlı olarak Don Kişot demeyi tercih ettik.

üzere destansı bir kahraman ya da efsanevi bir yiğit yapmaz. Tersine, sürekli yenilgiye uğrayan, dışlanan, anlaşılmayan anlaşılırsa da alay edilen, kazandığı zaferlerde bile ardında buruk ya da acı bir tat bırakan, özetle, artık toplumla bütünleşmesine olanak olmayan, yabancılaşmış bireydir o.”<sup>4</sup>

Kendi çağının tutunamayan insanı, burjuvazinin getirdiği yeni değerleri benimsemede zorlanan Don Kişot, şövalyelik çağına tutkusunu şöyle dile getirir:

“... ben sular tanrısı Neptün değilim; akıllı olmadığım hâlde kimsenin beni akıllı sanması için de uğraşmıyorum. Ben sadece dünyaya gezgin şövalyelik tarikatının sancaklarının dalgalandığı o mutlu çağı canlandırmamakla düştüğü büyük hatayı anlatmak için uğraşıyorum. Fakat bizim yoz çağımız, gezgin şövalyelerin, krallıkların savunmasını, bakirelerin korunmasını, öksüzlere, yetimlere yardımı, kibirlinin cezalandırılmasını ve alçakgönüllülerin mükâfatlandırılmasını üstlendiği, görev bildiği çağların sahip olduğu mutluluğu yaşamayı hak etmiyor. Şimdiki şövalyelerin çoğunu örme zirhlerinin halkaları değil, giydikleri damasko, brokar ve diğer zengin kumaşlar okşuyor; kırlarda gökyüzünün bütün şiddetine maruz, tepeden tırnağa zirhli uyuyan şövalye yok...” (s. 459)

<sup>4</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, Çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, 3.b., İstanbul 1999, s. 26. (Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.)

*Avrupa Edebiyatı ve Biz* kitabında, *Don Kişot*'un dünya edebiyatındaki önemini belirten ve eserin değerini hakkını vererek anlatmaya çalışan İsmail Habip Sevik dışında, Jale Parla'ya kadar edebiyatımızda, *Don Kişot* hakkında özgün bir çalışma ne yazık ki yapılmamıştır. Ahmet Midhat Efendi, *Don Kişot*'un okuduğu romanların etkisinde kalarak olağanüstü olaylara ve büyülere inanmasından esinlenerek *Çengi* romanındaki Daniş Çelebi'yi yaratır. Bunun dışında, *Don Kişot*, en çoğu, yel değirmenlerini dev sanarak savaşan aptal kahraman olarak tanınır. Bu nedenle, böyle bir mecazî anlam kazanarak dilimize geçen “*donkişotluk*” Türkçe Sözlük'te “*gereği yokken kahramanlık göstermeye kalkışma durumu*” olarak tanımlanmıştır. Oysa Fransa'daki ansiklopedi ve sözlüklerde bu *pejoratif* anlam yoktur. “*donquichotisme*”in, *Don Kişot*'un karakterini bütün olarak ifade eden olumlu bir anlamı vardır.

Don Kişot'un peşinde koştuğu ideal değerler, aynı zamanda Hristiyanlığın yüce değerleridir. Sadık silâhtarı Sanço'ya şöyle seslenir:

*"Yine de Hristiyan, Katolik ve gezgin şövalye olan bizler, yaşadığımız fani hayatta kazanılan şöhretin gururuna kapılmayıp, göksel, tanrısal ebediyete sahip olan gelecek yüzyılların şerefiyle ilgilenmeliyiz.[...] Devleri öldürerek gururu öldürmeliyiz; cömertlik ve yüce gönüllülükle haseti; serinkanlılık ve ruh huzuruyla öfkeyi; az yiyip çok uyanık kalarak oburluk ve uykuyu; irademizi tâbi kıldığımız sevgiliye olan sadakatimizle, sefahat ve şehveti; dünyanın dört bir yanını dolaşıp bizi hem Hristiyan hem iyi şövalye yapacak imkânları arayarak tembelliği öldürmeliyiz."*(s. 495)

Don Kişot bu değerleri tekrar canlandırmak için eyleme geçmiştir. Ne yazık ki, dünya eski dünya değildir. Devler, büyücüler, tüm olağanüstülükler gibi, onun inandığı değerler de olağanüstü bir dünyaya ait olarak kalmışlardır.

Milan Kundera, Don Kişot'un karşı karşıya kaldığı sorunsalı şöyle netleştirirken modern romanın doğuş koşullarını da vurgular:

*"Tanrı evreni ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötüden ayırdığı, her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terkederken Don Kişot evinden çıktı ve artık dünyayı tanıma gücünden yoksundu. Don Kişot yüce yargıcın yokluğunda, birdenbire korkunç bir karmaşıklık içinde ortaya çıktı: tek tanrısal doğru, insanların paylaştığı yüzlerce görece doğruya ayrıştı. Böylece Modern Çağ'la birlikte roman imgesi ve modeli de doğmuş oldu."*<sup>5</sup>

Kuşkusuz, bir tek şövalyelik konusunda akli başından giden, bunun dışında her konuda akıllıca, hatta bilgece fikir yürüten, kendisini Yeni Çağ'a hazırlayan tarihsel birikimi inkâr etmeyen, çağını kavrayabilecek derinlemesine okumaları olan Don Kişot'la *Araba Sevdası*'nın kahramanı Bihruz Bey arasında derin bir uçurum vardır. Ortak yanları, yaşadıkları çağla olan uyumsuzluklarıdır. Don Kişot, geçiş çağının bunalımını ve onu yaşayanları temsil ettiği gibi, Bihruz Bey de Osmanlı batılılaşmasının bunalımlı toplumunu temsil

<sup>5</sup> Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Çev.İsmail Yerguz, Afa Yayınları, İstanbul 1989, s.14.

eder. Ancak Don Kişot, bir dönüşümü gerçekten yaşayan bir toplumla ters düşerken, Bihruz Bey, yaşadığı topluma birdenbire dayatılan bir yaşama modeline uymak zorunda kalmanın şaşkınlığını yaşar.

Tanzimat'a kadar, Osmanlı'nın yüzyıllardır değişmeyen bir yönetim biçimi ve otarşik yapısı vardı. Bunun doğal sonucu olarak, sadece kendi içinde evrilmelerle kalan, özünde bir değişiklik göstermeyen bu toplumun her katmanı, içinde bulunduğu durumu kabullenmiş, iyi ve kötü yanlarıyla toplumun değerler bütünlüğünü benimsemiş, yapısında herhangi önemli bir çatlak olmaksızın varlığını sürdürmüştü. Ancak, ekonomik dengesini fetih ve genişlemelerle sağlayan Osmanlı, dış engellemeler ve tehditlerle karşılaştığında, iç bütünlük de bozulmaya başlamıştır. Bu noktada köklü değişim şart olur. Batı medeniyeti karşısında, büyük olduğu nisbette zayıf olduğunu anlaması Osmanlı'yı, yönetim mekanizmasını güçlendirecek çareler aramaya iter. Bu yol beraberinde, karşındakinin gücünü kabul etmek, onun yolunu izlemek, dolayısıyla onu taklit etmek sonuçlarını getirir. O zamana kadar hiç bir değişiklik göstermeden belirli bir çizgide yürüyen bu toplumun insanından, yeni bir insan yaratma çabasına girildiği bu dönemde, Bihruz gibilerin de içinde bulunduğu lokomotif toplum tabakası makas değiştirmiştir. Artık toplum eskisinden tamamen farklı yeni bir yola girecektir. Yönetim biçiminin gereği olarak merkeze bağlı büyük kitleler, ağır bir dişli gibi merkezin hareketine, çok ağır bir dönüşle uymak zorunda kalacaklardır. *Araba Sevdası*, işte bu emsalsiz kırılma noktasının romanıdır. Kahramanı da birdenbire ortaya çıkan, bu "nev-zuhur" "yeni insan"ın, Tanzimat modelinin kendine özgü bir tipidir.

Artık kendi yöntemleri işlemez hâle gelen, kendi değerleriyle varlığını idame ettirmesine imkân kalmadığını gören toplum, bir sorunsal karşısındadır: Batılılaşma sorunsalı.

Birçok yazarı bu dönemde yazmaya iten bu sorunsaldır. Ekrem de bunlardan biridir. Ancak o, okuruna, yani topluma, bu konuda yol gösterici olmak, hedef göstermek, buyurmak için yazmaz. Bir sanatkâr olarak, araya girmez. Anlatıcısıyla, kahramanıyla okurunu başbaşa bırakır.

Ekrem, bu romanı yazdığı yıllara kadar Batı kültürünü özümsemeye çalışan bir edebiyat adamıdır. Bütün geçmişi, birikimi, tereddütleriyle kendisinin de içinde yaşadığı sürecin ve toplum tabakasının bir parçası olarak kahramanına bakar. Bihruz'un kendisi hayaller içinde yaşasa da, bir hayal ürünü değildir. Yaşayan bir kişi,

toplumda yaşayan kişilerden biridir. *Araba Sevdası*'nı yerli ve özgün yapan onun bu özelliğidir. Bu yanıyla, Türk romanının modern romanla buluştuğu anı temsil eden, Türk batılılaşmasının, dolayısıyla Türk edebiyatında roman macerasının anlamını kavramada bize yol gösteren olarak *Araba Sevdası* roman tarihimizde en önemli köşe taşıdır.

*Araba Sevdası*'nda ilk bakışta göze çarpan özellik ve eleştirmenlerin en çok üzerinde durdukları husus, romanda Batı taklitçisi züppe tipinin işlenmiş olmasıdır. Ahmet Midhat Efendi'nin Felâton Bey'inin bu alanda ilk örnek olduğunu ve Türk roman tarihi boyunca birçok yazar tarafından bu tipin ele alındığını Türk edebiyatı ile ilgilenen herkes bilir. Bu olgunun batılılaşma sorunsalına bağlı olduğu da bilinen bir gerçektir.

Ne var ki, yazarının kullandığı yeni teknikler *Araba Sevdası*'nı, bu tipin işlendiği diğer romanlardan belirgin bir şekilde ayırır. Yazarın, kahramanı karşısındaki tutumu da Bihruz Bey'i benzerlerinden farklı kılar. *Araba Sevdası*'nı, yazarın gençlik dönemini de içine alan yakın geçmiş üzerine bir değerlendirme olarak düşünmek mümkündür. Bu değerlendirmenin nesnel ve gerçekçi olması kadar, yazarın burada kahramanı ile arasına koyduğu ironik mesafe de çoğul okumalara olanak vererek romanın anlamını zenginleştirir ve böylece, Bihruz'un yalnızca kişiliği, çağının toplumunun kültürel trajedisiyle birleşerek derinleşir. Romandaki tasvirlerin gerçekçi olması, Bihruz'un iç dünyasının iç konuşma, iç çözümlenmeler ve hatta bilinç akımı yöntemleriyle sergilenerek olanca gerçekliği ile verilmesi, yazarın bu tutumuna bağlı olarak, âdeta kendiliğinden gerçekleşir.<sup>6</sup> Ekrem, kendinden önceki romancıları farklı olarak, bir tipi önceden bütün boyutlarıyla kafasında tasarlayıp, daha sonra olayların içinde hareket ettirerek, bu tipin olumluluğu ya da olumsuzluğu çerçevesinde kendi yargılarını okuyucuya aktarma yoluna gitmez. Çevresinde birçok benzerini gördüğü, Tanzimat'ın yarattığı bu prototipi ele alırken, ona yakından, çok yakından bakarak, onu bütün duygu ve düşünceleriyle tanımak ister. Bununla birlikte yazar, bu kadar sıkı takibe aldığı kahramanını kendi serüvenini yaşamakta özgür bırakır; ona hiç bir şekilde müdahale etmez.

<sup>6</sup> Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, C.I, İstanbul 1983, s.59-71.



Bulunduğu yerden, kendi düşünceleri arasından, belli bir mesafeden bakar ona. Romanı modern yapan, çağının gerçekliğini kavramış yazarın bu tutumudur.

*Araba Sevdası*'nin romana özgü iç bütünlüğe sahip, ve teknik bakımdan yenilikçi olması, tarihsel içeriğin zorlaması kadar Recaîzade Mahmut Ekrem'in, sezgileri güçlü bir romancı olmasındandır. Ekrem bir tek roman yazmıştır, ama sezgisiyle çağının romanını, çağının ötesine taşıma başarısını göstermiştir. Ne var ki, roman tarihimizde *Araba Sevdası*, biçimsel bakımdan özgünlüğü yadsınmamakla birlikte, içerik yönünden genellikle zayıf bulunmuştur. İyi işlenmiş olsa da kahramanının anti-kahraman -bu da 19. yüzyıl roman anlayışına uymayan modern bir kavramdır aslında- olması, hikâyesinin basit, sıradan olaylardan oluşması, kuşkusuz böyle düşünülmesinde etken olmuştur. Oysa yalınlığına karşın *Araba Sevdası*, yazarın ironisi sayesinde vermek istediği mesajla karikatürize edilmiş Bihruz'un şahsında bütün bir çağın kültürel trajedisini yansıtır.

Bihruz... alafrağa paşazade, kalem efendisi, züppe bir genç. Bir "şık"! Hiçbir romancımızın projektörü bu yalınkat tipi, en basit duygusuna, en küçük fikrine kadar bütün iç dünyasıyla böylesine aydınlatamamıştır.<sup>7</sup> Fakat, "Böyle birini bu kadar çok yönlü ve derinlemesine bir gözleme tâbi tutmada, bunu bir roman kahramanı yaparak bir hiçten ibaret olan hayatını incelikle tasvir etmede ne yarar vardı?" diye düşünülebilir. Esasen romanın can alıcı noktası da budur.

Bihruz Bey, Türk romanının başlangıcından çok uzun zamanlar sonrasına kadar kişi kadrosunun seçildiği toplum tabakasından alınma bir tiptir. Bu tabaka ise, "Saray" çevresinden, genellikle devlet ricalinden, konaklar İstanbul'unun kişilerinden oluşur. "Saray"ın öngördüğü Batılılaşma sürecini de gerçekleştiren bu tabaka olmuştur. Bihruz Bey'in paşa babası azledilmiş bir vezirdir. İstanbul dışındaki memuriyetlerinden dolayı oğlunun tahsiliyle yeterince ilgilenememiş olmakla birlikte, İstanbul'a döndükten ve onu bir "kalem'e" yerleştirdikten sonra "...beyefendi için artık bittabi vâcib görünen Fransızca ile beraber ikinci derecede lüzumu teslim olunan Arabî ve Farisîyi öğrenmek üzere Bihruz Bey'e başka başka

<sup>7</sup> Bkz. İsmail Parlatır, *Türk Romanında Tipler: Bihruz Bey*, Türk Dili, C. 48, S. 390-391, Haziran-Temmuz 1984, s. 265-271.

*maaşlı hocalar tayin etmiş idi.*" (s. 215).<sup>8</sup> Bihruz Bey, batılılaşma sürecinin aktif olarak yaşandığı, benimsendiği, irdelendiği bu merkezî ve model sınıfın herhangi bir temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Kuşkusuz bu sınıfın seçkin niteliklere sahip olanlarından değil; sıradan, ancak taklitçiliğinde aşırıya gitmesinden dolayı sivrilen biri, bir züppe olarak.

Bihruz Bey'in dünyasında kendini Avrupalı gibi hissetmek, çevresine bir Avrupalı gibi görünmek vardır. Böyle görünmenin ilk koşulu da Avrupalılar gibi giyinmektir. Sonra da onlar gibi konuşmak, onların davranışlarını taklit etmek gelir. Avrupalılık ise topluma benimsetilmek istenen yeni yaşama biçimidir. Bihruz kendini bu sanal dünyaya öylesine kaptırır ki, âşık olunca da onlar gibi âşık olmalıdır. Bihruz, işte burada - aşkın da batılı formata uyması gerekir - romanlara başvurur.

Bihruz'un, çağından kaçan, bu yüzden şövalye romanları okuyarak şövalyelik dönemi hayatını yaşamak isteyen Don Kişot'a benzerliğini yapan hususlardan biri budur.<sup>9</sup> Şu farkla ki, Don Kişot'u hayaller dünyasına iten, geçmiş ama yaşanmış zamanlara çeken, kısaca, çağıyla uyuşamamasıdır. Bihruz'u ise, toplumdan

<sup>8</sup> Alıntılar, *Recaizade Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri*, (Haz. İ. Parlatır, N. Çetin, H. Sazyek), C.III, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1997, kitabında yer alan *Araba Sevdası*'ndan yapılmıştır.

<sup>9</sup> Don Kişot ile Bihruz Bey arasındaki bu benzerliğe *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* adlı kitabında ilk defa Berna Moran işaret etmiştir: "*Don Kişot nasıl kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamışsa Bihruz da kendi icat ettiği bir hayal dünyasında yaşar. Don Kişot , köylü kızı Dulcina'yi nasıl dünyanın en soylu, en erdemli, en güzel kızı yapmışsa, Bihruz da pişkin, yosma Perives'in saf bir melek olduğuna inandırır kendini.[...] Diyeceğim, Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak ordaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır.*"(s.62). Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman* adlı kitabında, "*Modernizasyon/batılılaşma kültürel bir yozlaşma olarak gelecekte, hiç gelmese daha iyi olur, fikrini Recaizade Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanı pekiştirir. Araba Sevdası'nın başkişisi Bihruz Bey de bir donkişottur.*"<sup>9</sup> cümlesiyle Berna Moran'a göndermede bulunur. Jale Parla. (*Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.74.)

istenen Batılılaşma sürecinin gereği olarak, batılılara özgü davranışları ve batılı aşkı, batılı romanlarda bulabileceğini düşünmesi romanlar dünyasına çeker. Yaşamamış bir dünyaya... Bunu da Fransız hocası Mösyö Piyer'in aracılığıyla, kendi bilgi ve düşünce dünyası dar olduğundan çoğu yanlış anlamalarla dolu bir okuma ile gerçekleştirdiğini sanır.

Çamlıca Bahçesine şık bir lândoyla gelmiş olduğu için güzel Periveş'i kibar bir hanım zanneden Bihruz Bey ona âşık olur. Batılı tarzda yapılmış bahçenin, okuduğu romanlardan kalan bazı sahnelerin, Bihruz'un zihninde yarattığı küçük sanal âlem onu yanılsamalara sürükler. Periveş ile refakatçisi Çengi Hanım'ın konuşmalarından kulağına çalınan bir tek "İngiltere" sözcüğü, hiç ilgisi yokken, hanımların kendisinden söz ettiğine inanmasına neden olur:

*"...sarışın hanımın zerafetine hayran olup dururken en sonra İngiltere lâfzını işittiği gibi bunu mücerred kendisine fırlatılmış bir ufak taş olmak üzere telâkki etmek istedi. Bunda da esasen hakkı vardı. Çünkü o mecmada kendisinden başka -İngiltere'dan henüz gelmiş bir mösyö gibi- alafranga giyinmiş kimse yoktu. Böyle bir iltifat-ı cihan-kıymete nailiyetten dolayı kendisini en birinci bahtiyarlardan addetmeye kalkışan Bihruz...(s. 230)*

Bir tek sözcükten böyle asılsız hayallere kapılan Bihruz Bey, okuduğu kitapları ezbere bilen, müthiş bir hayal gücüne, hafızaya ve kültür birikimine sahip *Yaratıcı Şövalye Don Kişot*'tan elbette çok farklıdır. Okumaları eksik, yetersiz, bilgisiz bir adamdır Bihruz. Esasında nasıl hayal edeceğini, hayallerini nasıl süsleyip sonra onları nasıl uygulayacağını bile bilemez. Bilemez ama, birçok parçası noksan sanal bir dünyada yaşamaktan da kendini kurtaramaz. Bu hayal dünyasını bir bütünlüğe kavuşturmak için Mösyö Piyer'e muhtaçtır.

Bihruz, Çamlıca Bahçesinde, âşık olduğu Periveş'e birkaç kelimeyle hitap etmeyi başardığı gün, onun ve yanındaki arkadaşı Çengi Hanım'ın davranışlarına ne anlam vereceğini bilemeyerek, bir randevu bile alamadan akli karışmış bir hâlde eve döner. Hocası Mösyö Piyer, ders günü olduğu için onu beklemektedir. Politikayla çok ilgili olan Mösyö Piyer, yemek sırasında, o gün için çok güncel ve önemli bir konuda, Süveyş Kanalı ile ilgili olarak bir gazetede

okuduğu bir yazı üzerine konuşmak ister. Bihruz'un ciddi konularla ne ilgisi vardır, ne de yeterli anlama gücü. Akli Perîveş'te ve aşkta olan Bihruz, hocasından o gün yaşadıkları konusunda bir fikir almaktan başka bir şey düşünmediğinden ülkesini çok ilgilendiren Süveyş Kanalı konusunu duymaz bile. Hocasından, aşktan söz etmesini ister. Sinirlendiğini belli etmemeye çalışan Mösyö Piyer, hangi tür aşktan bahsetmesini istediğini sorar. Kendisine dilinin yetersizliğinden dolayı kaba bir biçimde: “**de l'amour de femme**” (“kadın aşkı”) ndan, diye cevap veren öğrencisine iyiden iyiye kızar ve istediğini yapmak yerine onu biraz hırpalır. Hocasının neye kızdığını anlayamayan, onunla birlikte okudukları aşk romanlarından (*Paul et Virginie*, *La Dame aux Camélias*, *Ihlamurlar Altında*, *Werther'in Hikâyesi* gibi romantik romanlardan) pasajlar hatırlayarak kendi kendine: “*Bu akşam Mösyö'ye ne oldu da daima ihtiram ile yâdettiği aşk ve muhabbeti böyle tahkire kalkıştı?*” diye söylenen Bihruz Bey'in aklından geçenleri yazar-anlatıcı şöyle aktarır:

“Zavallı Bihruz Bey, muallim efendiye hitaben: “**Parlon damur sil vu ple!**”<sup>10</sup> dediği vakit neler düşünmüş idi: gündüzkü sergüzeşt-i âşıkânesini kâffe-i teferruatıyla muhtasarım Mösyö Pierre'e anlattıktan sonra o muhtasaratı muallim efendinin maharet-i lisaniyesiyle giydirilmiş, kuşatılmış, süslenmiş, kıvraklanmış olarak tekrar işitecek idi!.. Evet! Ârâyiş-i gerdûne-i ihtîşâm olan duhter-i zerrîn gîsû-yu nâzik-hıram ile ilk nazar-ı âşıkânenin sûret-i teâtisinden başlanarak bahçeye inişler, lâkım kenarında duruşlar, gülüşler, söylenişler, yer aynası lâtifesi, pırlanta sohbeti, çiçek muhabbeti, gezinişler, yürüyüşler, randevu talebi, rakîp belâsı, müfârekat-ı keder-bahşâ, azîmet-i bilâ-veda, iktihâm-ı mevânî, takib-i nâ-behengâm, cüst ü cû-yı bî-semere, halecânlar, hiddetler... sırasıyla üçer beşer kelime ile söylendikçe Mösyö Pierre bu cümle ve fikraları kendisine mahsus belâgat ve şetâretle tevsi ve tezyin ederek tekrar edecek, Bihruz Bey de bunları dinledikçe bu güzel, bu şairane romanın kahramanı bizzat kendisi olduğunu düşünerek mesut ve müftehir olacaktı!” (s. 249)

Yazar-anlatıcının çözümleyerek aktardığı bu duyguların dili, Bihruz Bey'in dili değildir. Yazar, ironik bir biçimde, romantik Tanzimat yazarlarının dilini taklit eder. Cervantes eserinde şövalye

<sup>10</sup> “Lütfen aşktan söz edelim.”

romanlarını eleştirme amacı güttüğü gibi Recaîzade M. Ekrem'in eseri de, romantik edebiyata karşı alınmış bir tavidir. Mösyö Piyer, Bihruz'un romantik duygularının Fransızcasını söyleyecektir. Onun, hayalindeki romanı yaşaması için hem edebî dilde hem Fransızcada iki taraflı desteğe ihtiyacı vardır. Mösyö Piyer, kendisine romanlar okuduğu gibi, yaşadığı/yaşamak istediği romanı da yapmasına yardım edecektir.

Bihruz'un parıltısına kapıldığı dünyanın kapısını olsa olsa romanlar açabilecektir. O kapının anahtarı ise Mösyö Piyer'in elindedir. Oysa *Yaratıcı Şövalye* Don Kişot, sonu gelmez serüvenleri için gerekli donanımına sahiptir. Eski miğferi kırılınca kartondan da olsa yerine başkasını koymasını bilir. Uçsuz bucaksız dünyasında açıldığı kırlarda serüvenlerini kendisi yaratır. *Yaratıcı Şövalye*'nin bir de gerçekleri söyleyen dostu vardır: Silâhtarı Sanço. Bihruz'un hiç dostu yoktur. Amaçsız, durmadan yalan söyleyerek Bihruz'un yanlısamalarını idare eden yalancı Keşfi, parasını almaktan başka bir şey düşünmeyen Mösyö Piyer, onu gülünç ama -yazarının da ön sözünde belirttiği gibi- çok *hazin* ve *müellim* dünyasına daha çok iterler.

Batılı yaşayışın taklit edildiği bu dönemde, Mustafa Fazıl Paşa'nın yaptırdığı Çamlıca Bahçesinin *Araba Sevdası* romanında çok önemli bir yeri vardır. Recaîzade'nin romanda uzun uzun tasvir ettiği bahçeye ilk açıldığı yıllarda çok rağbet edilir:

*"Süslü hanımları, şık beyleri hâmil birkaç yüz kadar araba bahçenin etrafını kuşatarak bir zincir-i müteharrik gibi birbiri ardınca muttasıl ve müteselsil devrederlerdi"* (s.212)

Bihruz Bey'in hikâyesinde Çamlıca Bahçesini alegorik bir mekân olarak düşünmek mümkündür. Burası, devrin ve Bihruz'un alafangalığını simgelemesi açısından romanın en önemli mekânıdır. Bihruz Bey, cins atları, zarif arabasıyla bahçenin dışındaki "zincir-i müteharrik" arasına nasıl sıkışıp kalmışsa, yaşadığı güne ve mekâna da öyle sıkışmıştır. Batılılaşarak kurtulacağı bilincinde olan Türk toplumunun eliti de, Batılı olmanın ne demek olduğunu bilmeksizin bu medeniyet çevresinde tıpkı bir devr-i daim zinciri, bir kısır döngü içindeymişçesine döner durur.

Çamlıca, Bihruz'un gözünde Avrupa'dan bir parçadır:

“...köşke nakillerinin ertesi günü hemen *jarden publike* şitab ile dahil ve haricini muayene ederek buranın pek *alâmod* ve hususiyle kendi arzusu vechile arz-ı ziynete pek *favorabl* bir *promönad* mahalli” olarak görür. <sup>11</sup> (s.217).

Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde belirttiği gibi o tarihlerde Çamlıca Bahçesi İstanbul için de aynı anlamı ifade eder:

“*Lâklı, kameriyeli, rocaille üslûbu bahçe, Mustafa Fazıl Paşa’nın Çamlıca yolunda köşkünün karşısında yaptırdığı ve halka açtığı bahçe ile hususî hayattan şehir hayatına doğru taşar. Alafranga muâşeret, o zamanlar Şehzadebaşı, Beyazıt ve Aksaray semtlerinde toplanan vezir konaklarıyla İstanbul’un içine asıl Türk halkın arasına sokulur. Bu araba sevdalarının, Sahra-yı cedid köşklerinin, Çamlıca bağlarının ve Boğaz yalılarının, büyük koruların zengin, teşrifatlı, tenperver ve müsrif mevsimidir. Hülâsa, müreffeh sınıflarda, ferdî hayat hemen her safhasında mâhiyeti tam bilinmeyen garba doğru kaymıştır.*” <sup>12</sup>

Yine Tanpınar’ın bu devrin toplumunun yaşama biçimi hakkında söyledikleri, *Araba Sevdası*’nı ve Bihruz’u yaratan iklimi, arka plânı bize gösterir:

“*Abdülaziz zamanı, zevkte, eğlencede, elbise ve muâşerette mirasına konduğu ilk Tanzimat yıllarının attığı tohumların geliştiğini görür. Hudutları hâlâ üç kitada çalkanan İmparatorluğun bütün imkânları, saray ve etrafında toplanmıştır. Aslında yaratıcı olmaktan doğan rahatsızlığını bin türlü israf ve debdebe ile örtmeye çalışan bir mirasyedi yaşayışı bu zamanın ayırıcı vasfıdır. Beyoğlu, avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa’dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla, eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir nümunesini verir. Her modasıyla büyük*

<sup>11</sup> *jarden publik*(jardin public): Umumî bahçe.

*alâmod*(à la mode): Modaya uygun.

*favorabl* (favorable): Uygun, müsait.

*promönad* (promenade): Gezinti.

<sup>12</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İbrahim Horoz Basımevi, 2.b., İstanbul 1956, s. 127.

*Avrupa merkezlerine, bilhassa Paris'e tâbidir. Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatta onu takip eder, eğlencede onun artıklarıyla geçinir. Bender fabrikasından araba, Bulvar tiyatrosu, kafesantın, Fransız veya İngiliz tarzı mobilya, cins yarış ve araba atı, alafranga sofrası, Fransız şarabı, ecnebî mürebbiye, yabancı dil hocası, bazı zümreler için olsa dahi şehir hayatının -orta oyunu ve karagöz gibi yerli gelenekler ve biraz sonra doğacak yeni edebiyatla beraber derece farklarıyla besleyecek- unsurları hâline gelir.”<sup>13</sup>*

Bihruz da, yetersiz okumalarından, Beyoğlu mağazalarında satılan mallardan ve orada gördüğü yabancılardan aldığı ilhamla, “mahiyetini [hiç] bilmediği garb[tan]” bir örnek olan bu bahçeden, hayalinde yarattığı bir garip alafrangalık, Avrupalılık dünyasına dalar. İstanbul’un kaymak tabakasından bu paşazade, cahil, kapasitesiz ve saftır. Batı medeniyetinin yüzeyde görünen yanları peşinde koşan içinde bulunduğu sınıf gibi Bihruz da sadece görüntülerin peşinde koşar. İflâs etmek üzere olan devleti gibi, Bihruz da iflas etmek üzeredir. Tanzimatçılar eskiyi reddetmekle işe başlamışlardı. Bihruz ise eskiyi hiç tanımaz, geçmişiyile bağları kopmuştur, hattâ yoktur. Hocası Fransız Mösyö Piyer’in parasını ödeyebildiği müddetçe onun ebedî öğrencisi olacaktır. Kendi başına okuyamaz, anlayamaz. Yönetilen, yönlendirilen, kendi idraki olmayan, bireysel düşünmeyi yaratamamış toplumun bir kişisidir. Tanpınar’ın “köksüz gölgeler kitabı”<sup>14</sup> olarak değerlendirdiği *Araba Sevdası*’nın Bihruz’u bu durumda bir “gölge” kişi olmaktan başka ne olabilirdi?! Rezaîzade’nin, kahramanının kendisine yarattığı bu alafranga dünyanın dilini ve kafasının işleyiş biçimini okuruna büyük bir ustalıkla gösterebilmesi, onun ne kadar “gerçek bir gölge” olduğunun kanıtıdır. Romancının, Batılılaşma sorunsalı içindeki toplumdan seçtiği bu kişi, o toplumun esasında en temayüz etmişlerindendir:

*“Binenaleyh Bihruz Bey’in ekipajı-yukarıda tarif olunduğu vechile- bahçenin etrafını muttasıl ve müselsel devreden zencir-i müteharrikin birinci halka-i mübahatı addolunmaya lâayık idi.”* (s. 20)

<sup>13</sup> A.g.e., s.127.

<sup>14</sup> A.g.e., s. 486.

Yazarın burada, Bihruz'un giyim kuşamı ve arabasının seçkinliğini kastederek yaptığı açık ironisinin arkasında "Saray"dan başlayarak bu sınıfın tutkulu Batı hayranlığına da gönderme olduğunu düşünmemek için hiçbir neden yoktur.

René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Mensonge romantique et Vérité romanesque)* adlı eserinde edebiyatta, özellikle modern romanda *ben* ve *öteki* kavramları dolayısıyla taklitçilik üzerinde durur. Hatta modern romanın temel yapısını oluşturan olgunun "*ötekinin arzusunu taklit etmek*" olduğunu iddia ederek bu düşüncesini sistemleştirir. Don Kişot, serüvenini, bütün şövalyelerin en büyüğü olarak gördüğü Amadis'i taklit ederek aramaya dayandırır. Emma Bovary, genç kızlığında okuduğu romantik romanların kadın kahramanlarını taklit eder. Girard'ın *metafizik arzu* diye nitelendirdiği bu tür arzu duyma, ötekinin arzusunu taklit ederek, özne için, o arzunun nesnesinin önem kazanması demektir. Don Kişot'un kendisine yarattığı hayal dünyasında, berberin tıraş tasını Mambrino'nun miğferi olarak görmesi, çevresinde tıraş tasına, tıraş tası diyenleri öldürmekle tehdit etmesi, taklit ettiği Amadis'in peşine düştüğü nesnelere, Amadis'in arzusuna bağlı olarak değer kazanmasıdır.

"Saray"dan ve padişahıtan başlayarak Bihruz'un içinde bulunduğu toplum tabakası bir başka medeniyetin, *ötekinin* hayranıdır. Ona göre arzu eder ve onun nesnelere sahip olmak ister. Bu da taklidi doğurur. Devleti düştüğü güçsüz durumdan kurtarma projesi demek olan Batılılaşma, seküler Batı'nın yarattığı yeryüzü mutluluğunun nesnelere de işaret etmektedir. Dönemin aydınları, Batı'yı taklit etmede birtakım ilkeler ve sınırlar koymaya çalışırlar. Bütün edebiyat bu konu üzerinde yoğunlaşır. Bunu yaparken de, öncelikle onun, en kestirme ve etkili yol olarak görülen edebiyatı taklit ederek işe başlanır. Batı'yı taklit etme bireylerin seçimi olarak değil, "İktidar"ın arzusu olarak yapılacaktır. Kısacası, "İktidar"ın *ötekinin* arzusuna duyduğu arzu, toplumun arzusu olmak zorundadır. Toplumun refah içindeki tabakası için bu arzuyu duymak hiç de zor değildir. Batı malları doğrudan doğruya arzuyu kamçılayacak niteliktedir. Bu kolektif taklitçilik ortamının bir züppeler güruhu yaratması kaçınılmazdır.<sup>15</sup> Bu dönemde bir salgın gibi toplumu saran züppeliği yaratan psikolojik ortama Koestler'in şu tanımı tıpatıp uyar:

<sup>15</sup> Bkz. Köksal Alver, "Züppeliğin Sosyolojisi: Türk Romanında Züppe Tipler", *Hece, (Türk Romanı Özel Sayısı)*, S.65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz, 2002, s. 252-267.



“Züppelik, kaynakları ve yapıları birbirinden bütünüyle ayrı olan ama insanın kafasında ayrılmayacak ölçüde birbirine girmiş olan iki ayrı değerler sisteminin ruhbilimsel olarak karışmasının somucunda ortaya çıkar.”<sup>16</sup>

Bu nedenle, alafrağa züppe tipinin, bizde roman yazılmaya başlanır başlanmaz, kişi kadrosunun başında yer alması bir rastlantı değildir. Batılılaşma bir sorunsal olmaktan çıkmadığı için, bu tip bazı değişimler geçirse de Türk romanında varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Bihruz Bey, Babıâli’de kalemde öğrendiği, Fransız hocası ile geliştirmeye çalıştığı Fransızcasıyla, Terzi Mir’den pardesüsü, Herald işi potinleri, Albert Gün’den alınmış gömlek, kravat, çorap ve mendilleri, berber İzidor’dan tıraşı ve Bender fabrikasından arabası, ekipajı, kendisiyle Fransızca konuşabilecek üniformalı Rum arabacısı Andon ve Ermeni uşağı Mişel ile toplumundaki züppelerin en önde gelenlerindedir. Fakat Bihruz’un ayırıcı bir özelliği vardır: Batılı olmak, alafrağa yaşamak gerektiğine duyduğu katıksız inanç!

Girard, kitabında, Proust’un romanı dolayısıyla züppelik konusunun uzun uzun çözümlemesini yapar.<sup>17</sup> Proust’un züppesinin Saint-Germain semtini, herkesin girmeyi düşlediği efsanevî krallık sandığını; züppe için Saint-Germain’in büyülü miğfer, züppe olmayan için tıraş taşı olduğunu söyler. Çamlıca Bahçesinin anlamı da Bihruz için bir parça öyledir. Bihruz orada, Batı’da bir yerdeymiş gibi hareket eder. Anlayıp anlamayacaklarını düşünmeden herkesle Fransızca konuşur. Çoğu Fransızca sözcüklerden, cümlelerden oluşan konuşmasını Perives’in anlayacağından öylesine emindir ki... Çamlıca bahçesinin “efsanevî Batı” olmadığını ona hatırlatması gereken yerli halk karşısında iki ayrı dünyayı ters yüz eden şu ilginç yakıştırmayı yapar:

“...mavi dizlikli, kırmızı kuşaklı, dar pantolonlu, şam hırkalı, gecelik entarili, saltası omuzunda, setresi kolunda yüzlerce seyircilerden her adımda bir tanesiyle rüberû geldikçe bu hâlden sıkılıp ‘Kes kö se kö sa? Es kö lö karnaval e deja arive? diyerek geri dönmeye mecbur oldu’<sup>18</sup> (s. 298)

<sup>16</sup> Köksal Alver, A.g.y. , s. 253.

<sup>17</sup> René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2001, s.182.

<sup>18</sup> *Bu da nedir? Karnaval vakti oldu mu ki!*

Bihruz'un buradaki yanılması, yel değirmenlerini dev, koyun sürülerini savaşmak üzere olan ordular zanneden Don Kişot'un yanılmaları kadar ironiktir. Bihruz da batılı bir mekân olarak gördüğü Çamlıca Bahçesine, memleketin yerli halkını yakıştıramadığı için kılık değiştirmiş karnaval insanları gördüğünü düşünmek ister.

### Sonuç

Tanrısal değerlerin ve yüce sultanın yol göstericiliğinin sona ermesi ve Batı'nın değerlerinin bunların yerine ikame olunmasıyla Bihruz ve Bihruz gibilerin yanılmaları başlar. Bihruz bu dönemin karikatürü, bir gerçekliğin abartılmış çizgisidir sadece. Don Kişot'un yaşadığı günle uyumsuzluğu yanılması yaratır. Toplumu kurtarma adına geçmişe döner, idealisttir. Tanrısal değerlerin peşindedir. Oysa gününün toplumunda bunlar yok olmak üzeredir. Bihruz ise, tam tersine geçmişin değil, belirsiz bir geleceğin peşinde koşarken, içinde bulunduğu zamanla, daha doğrusu, kendi sınıfının dışında kalan toplumun büyük çoğunluğuyla uyumsuzluğunu yaşar. Bihruz, içinde bulunduğu batılılaşmacı katmanın hayatını yaşama peşindedir. Geçmişe değil de geleceğe dönük olmasıyla bir bakıma gerçekçidir. Her iki roman kahramanı, Don Kişot da, Bihruz da temsil ettikleri toplumla birlikte bir sorunsal karşısındadırlar. Yalnız, Bihruz, Batı toplumu gibi bireyleşmiş, burjuvaziyi yaratmış, aklın ve insanî değerlerin üstünlüğüne inanarak modern çağı yaratmış bir toplumun üyesi değildir. Toplumun hayatında ekonomi ve bilgi alanında herhangi bir değişim, bir dinamizm yokken bir gün gelmiş, "Saray" ve "Sultan" -iktidar mevkiinde- iktidarsızlığını örtülü olarak söyleyerek toplumundan değerler sistemini değiştirmesini istemiştir. Toplum yüzyıllardır inandırıldığı değerleri, yine iktidar öyle istediği için değiştirmek zorundadır. İşin kötüsü yeni değerlerin neler olması gerektiği de bilinmez. Ayrıca manevî değerlerle dünyevî değerlerin karşı karşıya gelmesi söz konusudur. Dönemin seçkinlerinden olan yazarlar, neyi değiştirmek, eskinin yerine neyi koymak gerektiğini bulmak için çırpınırlar. Taklide dayanan dünya başıboş, hamisiz kalan insanları bir bataklık gibi çekmektedir. Kendi aklına güvenme durumuna gelmemiş, kolektif düşünmekten kurtulamamış ve bireysel sorumluluğunu taşımaya hazır olmayan bu toplumun kişisi, Batı'yı taklit ettiği için, birey olamadan, bireyin kaçınılmaz kaderi olan yalnızlığa mahkûm olur. Birey olamadan yalnız olmak, dalından kopmuş bir yaprak gibi sürüklenmek demektir. Bihruz yapayalnızdır. Ailesinin

dünyasına yabancıdır. Âşık olduğunu sandığı kadınla arasında hiçbir iletişim kurmaya muktedir olamaz. Yazdığı mektup, konuşması saçmalıklarla doludur. Hayranı olduğu Batı'yı öğrenmek için yanında tuttuğu hocası Mösyö Piyer'in ciddi hiçbir konuşmasını anlayamaz. Mösyö Piyer de parası için katlandığı bu öğrencinin suyuna gider. Kendisi gibi bir züppe olan arkadaşı yalancı Keşfi onu sürekli aldatır. Çevresinde herkes onu aldatmanın peşindedir. O kadar yalnızdır ki, sürekli kendi kendisiyle konuşur ve yanılısamar içinde yaşar.

Recaizade M. Ekrem, bu dönemi yaşamıştır. Bihruz'un yaşadıklarına ve hissettiklerine hiç de yabancı değildir. Bir bakıma Bihruz'dur o. Kahramanına şefkati, onu o kadar iyi anlamasından ileri gelir. Girard, romancı için "dönüşüme uğramış bir kahramandır"<sup>19</sup> der. Şu söyledikleri Ekrem için de geçerlidir:

*"Proust'un anlatıcısı, tüm romancılar gibi, ömrünün "duvarsız müzesinde" özgürce bir salondan diğerine geçer. Romancı-anlatıcı, tüm yanılıgularından arınmış, arzularını yenmiş ve romansal zarafetle zenginleşmiş Marcel'den başkası değildir. Deha sahibi Cervantes de arzularından kurtulmuş bir Don Kişot'tur; tıraş kabını artık tıraş kabı olarak algılayan ama yine de eskiden onda Mambrino'nun miğferini gördüğünü unutmayan bir Don Kişot. Bu yanılısamalardan arınmış Don Kişot yapıtta ancak bir an görülür, sonuç bölümünde ölmekte olan Don Kişot'tur bu.[...] Eğer aynı nesne kendisi için önce bir büyülü miğfer sonra basit bir tıraş kabı olmasaydı Cervantes de Don Kişot'u yazamazdı. Romancı arzuyu yenmiş bir adamdır ve o arzuyu anımsadığı için bir karşılaştırma yapabilir."*<sup>20</sup>

Ekrem de, mahiyetini kavramak için çırpındığı Batı dünyası karşısında yanılısamar yaşamının ne olduğunu bildiği için Bihruz'u yaratabilmiştir. Don Kişot gibi Bihruz da, romanın sonunda büyük yanılısamasını farkeder: Perîveş'in ölmemiş olduğunu, sandığı gibi soylu bir hanım değil, ancak bir kira arabasına binebilecek durumda bir yosma olduğunu anlar. Yanılısamasından çıkmak, onu Don Kişot gibi iyileştirmez, bir hiçlikten bir başkasına fırlatır. Romanın sonunda Perîveş'in kırmızı şemsiyesine hitaben "Pardon!" [diyerek] *geldiği tarafa dön[er], koşa koşa gitmeye baş[lar]*. Romanın bu son sözleri çok anlamlıdır. Bihruz'un geldiği yöne doğru koşması, bulunduğu kısır döngüden çıkamayacağını bir ifadesidir.

<sup>19</sup> Girard, s. 189.

<sup>20</sup> A.g.e.,s. 189.

Yanılsamalar içinde olan, şövalyelik çağında yaşayan Don Kişot ölüyor. Modern Çağ'a deliliğinden kurtulmuş öbür yanı kalır. Modernitenin birtakım hastalıklarını sürdürecektir olsa da, ayakları üzerinde duracak ve daima ileriye doğru koşacak bireyi yaratarak! Oysa bir hiçliğin içinde kalmış Bihruz'dan başka Bihruz'lar doğarak çoğalacaklardır. Rezaizade Mahmut Ekrem'in romanını büyük yapan bir hiçten ancak hiç çıkacağını göstermiş olmasıdır.<sup>21</sup> Kendini idare edemeyen kişilerden oluşmuş, vesayet altındaki toplumda hep aynı kalan sorunsala değişik bir bakış açısından bakmaya çalışan iktidarlar ve onların yazarları yeni kukla kişiler yaratacaklardır. Bihruz ise bizatihi kendisi olduğu için yaşıyor. Yazarı onu kendi istediği için öyle yaratmadı, öyle olduğu için romanına girdi ve öyle olduğu için yaşıyor. *Araba Sevdası* bugüne kadar aşılabilen Batılılaşma sorunsalı karşısında yanılsamalar hâlâ sona ermediği için, hep yepyeni ve tek roman klâsiğimize olma özelliğini koruyor.

<sup>21</sup> Jale Parla, *Babalar ve Oğullar* kitabında, *Araba Sevdası*'nin konusunun "hiçlik" olduğunu söyler. Tanzimat'ı "karşıt epistemolojilerin buluşma noktası" olarak tanımlayan yazar, Rezaizade M. Ekrem ve eseri hakkındaki yargılarını şöyle belirtir: "Yazarı, çağının kültürel karmaşasının tam bilincindedir; karşıt epistemolojilerin buluşma noktasındaki boşluğu görür ve bu boşlukta hiçbir gerçekliğin tanımlanamayacağından ürker. Yanılsama ile gerçeklik arasındaki mesafenin aşılması için gerekli yazın yöntemi ya da yöntemlerinin Tanzimat döneminde yapılmış ilk roman denemelerinden çıkamayacağı inancındadır; bu karamsarlığını *Araba Sevdası*'ni baştan sona bir yazma ve okuma parodisi biçiminde kurguluyarak dile getirir. Rezaizade Ekrem'i çağdaşları arasında benzersiz kılan, tüm eylemleri eylemsizliğe, tüm öykünmeleri başarısızlığa, duyguyu abes duygusallığa ve düşü (ki yaratıcılığı içerir) yokluğa dönüştüren bir roman yazmış olmasıdır." (İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 105.)