

e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH – COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



TÜRKOLOJİ DERGİSİ

e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH – COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



TÜRKOLOJİ DERGİSİ

XXV. Cilt-1. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Ahmet İli (Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Alâattin Karaca (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih Sakallı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gürer Gülsevin (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Hakkı Aksoyak (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mitat Durmuş (Kafkas Üniversitesi)
Prof. Dr. Mutlu Deveci (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Nesrin Karaca (Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe Ulusoy Tunçel (Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Burak Telli (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Ebru Özgün (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Enfel Doğan (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Eşgane Babayeva (Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi)
Doç. Dr. Ferhat Korkmaz (Batman Üniversitesi)
Doç. Dr. Ferudun Hakan Özkan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Gökhan Tunç (Anadolu Üniversitesi)
Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş (Ahi Evran Üniversitesi)
Doç. Dr. Terane Heşimova (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi)
Doç. Dr. Yakup Poyraz (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten Bulduker (Kırıkkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail Alper Kumsar (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Lütfi Alıcı (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat Keklik (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Müberra Bağcı (Ege Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özkan Uz (Munzur Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yeliz Akar (Munzur Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Hatice Yıldız (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. İsmail Kekeç (Uşak Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Gökçe Ulus (Ankara Atılım Üniversitesi)

Türkoloji Dergisi
e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

Yılda iki defa yayımlanır.
Published semiannually.

Fakülte Adına Sahibi / Owner for the Faculty
Prof. Dr. Levent Kayapınar

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Editor in Charge
Prof. Dr. Aysu Ata

Editör /Editor
Doç. Dr. Erdoğan Kul

Editör Yardımcısı / Assistant Editor
Dr. Gökhan Reyhanoğulları

Yayın Kurulu / Editorial Board
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer
Prof. Dr. Aysu Ata
Prof. Dr. Fatih Usluer
Prof. Dr. Jale Demirci
Prof. Dr. Nurullah Çetin
Prof. Dr. Paşa Yavuzarslan
Doç. Dr. Bilal Çakıcı
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Murat Küçük
Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya Karakoyun
Dr. Öğr. Üyesi Ebubekir Sıddık Şahin

Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board
Prof. Dr. Uwe Blaesing (Hollanda)
Prof. Dr. Mustafa Canpolat (Türkiye)
Prof. Dr. Marcel Erdal (Almanya)
Prof. Dr. Kerima Filan (Bosna Hersek)
Prof. Dr. Peter B. Golden (ABD)
Prof. Dr. Viktor G. Guzev (Rusya)
Prof. Dr. Gürer Gülsevin (Türkiye)
Prof. Dr. Ferit Hakimcanov (Tataristan/ Rusya)
Prof. Dr. Ramazan Kaplan (Türkiye)
Prof. Dr. Önal Kaya (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Korkmaz (Türkiye)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Türkiye)
Prof. Dr. F. Sema Barutçu Özönder (Türkiye)
Prof. Dr. Claus Schönig (Almanya)
Prof. Dr. Osman Fikri Sertkaya (Türkiye)
Prof. Dr. Halil İbrahim Usta (Türkiye)
Prof. Dr. Peter Zieme (Almanya)
Prof. Dr. Hamza Zülfikar (Türkiye)

Türkoloji Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir.
Journal of Turkoloji is an international refereed journal.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Yönetim Yeri / Managing Office
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
06100 Sıhhiye - ANKARA / TÜRKİYE
e-posta: turkoloji@humanity.ankara.edu.tr
Web: <http://dergipark.gov.tr/turkoloji>
<http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=12>

Türkoloji Dergisi; **MLA** (Modern Language Association Database), **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), **WorldCat**, **MIAR** (Information Matrix for the Analysis of Journals), **SciLit**, **ResearchBib**, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **ESJI** (Eurasian Scientific Journal Index), **DRJI** (Directory of Research Journals Indexing), **CrossRef**, **CiteFactor**, **Impact Factor**, **ROAD**, **International Citation Index**, **PBN** (Polska Bibliografia Naukowa), **DIIF** (Directory of Indexing and Impact Factor), **Rootindexing**, **i2or**, **CIRC** (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), **WCOJS** (World Catalogue of Scientific Journals), **SIS** (Scientific Indexing Service), **SCIFactor**, **Journal Factor**, **Science Library Index**, **Google Scholar**, **Akademik Dizin**, **Kaynakça info**, **idealonline**, **SOBIAD** indeksleri tarafından taranmaktadır.

TÜRKOLOJİ DERGİSİ
25. Cilt, 1. Sayı
İçindekiler

Makaleler

- ÇAKICI, Bilal – KARADOĞAN, Ahmet,** Kenzü'l-Küberâ
Yayınına Bazı Katkılar1-13
- DURAK, Zeynep,** Sabahattin Ali'nin “Kırlangıçlar” Öyküsü Üzerine
Alegorik Bir Okuma14-23
- EFE, Zahide,** Mehmed Bosnevî'nin Manzum Kırk Hadis
Tercümesi24-42
- EYAN, Bilginç,** Ahmet Mithat Efendi'nin *Felâtn Bey ile Râkım*
Efendi Romanında İslâm Epistemolojisine Mutlak Bağlılık ve Batı
Algısı.....43-56
- HEŞİMOVA, Terane,** Çağdaş Özbek Şairi Tahir Kahhar Sanatının
Özellikleri57-65
- KAPLAN, Yunus,** Fazlî ve Manzum *Kasîde-i Bürde* Tercümesi66-89
- MAMMADOVA YERİ, Gulzar,** *Kiralık Konak*'ın Alafranga
Karakteri Seniha90-98
- ÖZDEMİR, Hüseyin,** Mazmundan İmgeye Cenap Şahabettin Şiirinin
Serüveni99-116

TAĞIZADE, Vüsale, “Füyûzat” Dergisi; Füyûzâtçıların Sosyopolitik Yazılarında Millî İdeal Konusu (Ali Bey Hüseyinzade'nin ve Muhammed Hadi'nin Sanatlarının Temelinde)117-127

TEK, Zeynep, Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* Romanında Ferik Cemal Paşa'nın “Geçkin” ve “Talihsiz” Kızı128-158

TONGA, Necati, “En Kara”dan “Ankara”ya: Servet-i Fünûn'daki Gezi Yazıları ve Ahmet İhsan Tokgöz'ün Ankara Yazıları159-175

TUĞÇU, Emine, Melih Cevdet Anday'ın *Meryem Gibi* Romanında Toplumsal Ahlâk ve Kadın176-186

ÜN, Burçin, *Baharla Gelen*'i Varoluşçu Felsefe ve Sartre'in ‘Öteki’ Kavramı Ekseninde Okumak187-216

YILDIZ, Yasemin, Bitki Adlarının Anlam Olayları ve Anlam Değişimleri Açısından İncelenmesi217-241

KENZÜ'L-KÜBERÂ YAYININA BAZI KATKILAR

Bilal ÇAKICI*

Ahmet KARADOĞAN**

Öz

Şeyhoğlu Mustafa (ö. 817/1414?)'nin *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ* (Büyüklerin Hazinesi ve Âlimlerin Mihenk Taşı) adlı eseri, Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig*'inden sonra yazılan, siyasetname türündeki bilinen ikinci eserdir. Bu eser, Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini yansıtması, Anadolu nesrinin gelişimine dair veriler sunması ve elde bulunan tek yazma nüshasının hareketli olması yönüyle Türk dili tarihi açısından önem taşımaktadır. Söz konusu eser; çeviri yazılı metni, metnin günümüz Türkçesine aktarımı, incelemesi ve tıpkıbasımıyla Kemal Yavuz tarafından yayımlanmıştır. Bu yayında *Kenzü'l-Küberâ*'nın yazma nüshasının 1b ve 2a sayfasındaki deformasyon sebebiyle bazı yerler okunamayarak boş bırakılmış, metnin bütününde ise kimi kelimeler yanlış okunmuş veya atlanmıştır. Bu yazıda öncelikle ilk yapraklardaki okunamayan yerler, metin tamiri yöntemleriyle okunmaya çalışılmış; metnin tamamı tarafımızca gözden geçirilerek dikkati çeken yanlış okumalar düzeltilmiş, eksiklikler ise tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eski Anadolu Türkçesi, *Kenzü'l-küberâ*, Metin Neşri, Metin Tamiri.

SOME CONTRIBUTIONS TO THE PUBLICATION OF THE KENZÜ'L-KÜBERÂ

Abstract

Sheikhoglu Mustafa (died: 1414?)'s *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ* (The Treasure of Ancestors and the Cornerstone of Savants), is

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, DTCF, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID:
0000-0001-8871-3870

e-posta: cakicib@ankara.edu.tr

** Prof. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, ORCID: 0000-0003-3621-0440

e-posta: ahkaradogan@yahoo.com

known to be the second “*Siyasetnameh*” (political treatise) to have been written after Yusuf Khass Hajib’s “*Kutadgu Bilig*”. This book is of particular importance in terms of the history of Turkish language in so far as it not only reflects the characteristics of ancient Anatolian Turkish and offers key data as to the evolution of Anatolian prose, but also because the only existing manuscript version thereof features vowel points (“*hareke*”). The transcript text and translation of the afore-mentioned work into contemporary Turkish language as well as its analysis and original version was published by Kemal Yavuz. While due to some alterations on pages 1b and 2a of the manuscript version of the *Kenzü’l-Küberâ*, this publication, some parts were left empty as they were illegible, some parts were misread or forgotten in the overall text. Hence, this article firstly undertakes to read/decipher the unreadable parts referred to above based on text repair principles while also reviewing the whole text to correct striking misreadings and adding the missing parts.

Keywords: Ancient Anatolian Turkish, *Kenzü’l-küberâ*, Text Editing, Text Repair.

Şeyhoğlu’nun, Germiyan ve Osmanlı saraylarındaki tecrübelerini aktarmak amacıyla siyasetname türünde kaleme aldığı *Kenzü’l-Küberâ*, Yusuf Has Hacib’in *Kutadgu Bilig*’inden sonra yazıldığı bilinen ikinci siyasetname olma özelliğine sahiptir. Elde bulunan tek nüshasının harekeli olması ve eserin Eski Anadolu Türkçesinin dil özelliklerini yansıtmaması, bu eseri Türk dili tarihi açısından değerli bir yere taşımaktadır. Anadolu nesrinin gelişimine dair önemli veriler de sunan bu eser; çeviri yazılı metni, metnin günümüz Türkçesine aktarımı, incelemesi ve tıpkıbasımıyla Kemal Yavuz tarafından araştırmacıların ve günümüz okurlarının istifadesine sunulmuştur [Şeyhoğlu Mustafa (2013). *Kenzü’l-Küberâ ve Mehekkü’l-Ulemâ (Büyüklerin Hazinesi ve Âlimlerin Mihenk Taşı)*, haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.].

Büyük bir emeğin ürünü olarak ortaya çıkan bu yayında *Kenzü’l-Küberâ*’nın yazma nüshasının 1b ve 2a sayfalarındaki deformasyon sebebiyle bazı yerlerin okunamayarak boş bırakıldığı, metnin bütününde ise dikkatsizlikten kaynaklandığı düşünülen bazı yanlış okumaların varlığı dikkati çekmektedir. Biz bu yazıda öncelikle ilk yapıtlardaki okunamadığı için eksik kalan yerleri, metin tamiri yöntemleri dairesinde, tamamlamaya çalıştık. Metnin bütününde dikkatimizi çeken yanlışları ise “Doğru/Yanlış Cetveli”yle dikkatlere sunduk. Böylece ilk olarak 1991’de, ikinci defa ilavelerle 2013’te yayımlanan bu eserin gelecek baskılarına karınca kararınca katkıda bulunmayı istedik.

Yazmanın besmele ve hamdele kısımlarının yer aldığı 1b ve 2a sayfalarındaki, çeşitli sebeplerle okunamayan yerlerin; manzum kısımlarda vezin, kafiye ve anlam imkânlarından; mensur kısımlarda ise siyak ve sibaka göre, yazarın üslubundan da yararlanarak olabildiğince tamamlanması yoluna gidilmiştir. Karşılaştırma yapılabilmesi için ilgili sayfaların tıpkıbasımındaki görüntüleri, yazımızın sonuna eklenmiştir. Metnin

bütünlüğünü bozmamak için bu sayfaların tamamının çeviri yazısı yeniden yapılmış, değiştirilen veya ilk defa okunan yerlere ilişkin açıklamalar ise dipnot olarak verilmiştir. Kemal Yavuz Yayını'nda (=KYY) olmayan, tarafımızdan ilk defa teklif edilen okuyuşlar köşeli ayraç içinde ve koyu; KYY ile farklı okuyuşlarımız ise sadece koyu olarak gösterilmiştir.

Söz konusu sayfaların çeviri yazısını vermeden önce, KYY'nin çeviri yazısıyla ilgili dikkatimizi çeken bazı hususları da belirtmek isteriz:

Çeviri yazıda damak n'lerinin bazen gösterilmesi bazen gösterilmemesi, bazen ng biçiminde bazen ñ biçiminde gösterilmesi; uzun ünlülerin kâh düzeltme (^) işaretiyle kâh düz çizgiyle gösterilmesi, kimi zaman da gösterilmemesi gibi çeviri yazı işaretleriyle ilgili çok sayıda tutarsızlık ve ihmal vardır. Çeviri yazıda özgün biçimde bırakılan ayet, hadis gibi Arap harfli kısımların, satır değiştiğinde, teknik sebeplerle dizgisinin karıştığı, dolayısıyla metnin bütünlüğünün bozulduğu; 19b sayfasının -çeviri yazısı yapılmakla beraber- tıpkıbasımda yer almadığı görülmektedir.

Metnin 1b ve 2a sayfalarının çeviri yazısı şöyledir:

[1b]

1 **[Kenzü'l-Küberā]**¹
 2 Bismillāhi'r-raḥmāni'r-raḥīm ve bihī **nestē'in**²
 3 Şükür ve sipās-ı bī-kıyās ol Taḥrī'ya ki niteliğün
 4 ve niceliğün ana yolu yokdur ve adları ve sıfatları
 5 hisāba **gelmez, çokdur**³. Nice ki eydür beyt:
 6 Zātınuḡ **[keyfiyyetiçün kimsene]**⁴ virmez cevāb
 7 **[Adları evşāfını kim hiç]**⁵ zāt itmez su'āl
 8 'Arş u kürsī **[de bulunmaz aḡa]**⁶ mekân u zamān
 9 ve ihvān **[düzetdiler ki 'aḡillerün 'aḡl]**⁷ ve zīreklerün
 10 fikri ve 'ālimlerün ilmi ve mütekellimlerün **kelimi**⁸
 11 ve 'āriflerün ma'rifeti anuḡ **kemāl-i 'ilmine ve cemāl-i**
ḡudretine⁹

[2a]

¹ Sayfanın başında yer alan eser adı KYY'de yazılmamıştır.

² KYY'de "nest'in".

³ KYY'de "gelmesi yokdur".

⁴ KYY'de okunamamıştır. Vezin, anlam ve yazmadaki ipuçları çerçevesinde tarafımızca okunmuştur.

⁵ KYY'de okunamamıştır. Manzum-mensur metinlerdeki manzum kısımlar, genellikle mensur bölümlerdeki manayı pekiştirme işlevi görmektedir. Bu çerçevede 4 ve 5. satırlar doğrultusunda, yine vezin ve anlama göre tarafımızca okunmuştur. Metin tamirinin sınırlarını zorlayan bu eklemeyi ihtiyatla yaptığımızı belirtmek isteriz.

⁶ KYY'de okunamamıştır. Siyak ve sibaka göre tarafımızca okunmuştur.

⁷ KYY'de okunamamıştır. Siyak ve sibaka göre tarafımızca okunmuştur.

⁸ KYY'de kelîmi.

⁹ KYY'de "kemāl-i 'ilmine ve cemāl-i kudretine".

- 1 yol bulmaz ve neden ne olduğun bilmez. Nice ki eydür beyt:
 2 Zihī deryā ki ‘ālem ġarḳ u ḫayrān
 3 Zihī ṣahrā ki **yohdur**¹⁰ ḫadd u pāyān
 4 Egerçi kendüsi **tamāmet**¹¹ **ḳāyinātdan**¹² [**müberrādur**]¹³ ve
 mekāndan mu‘arrā
 5 ve illā andan hīç yir ḫālī degüldür ki [**Allāhu nūru’s-**
semāvāti
 6 **ve’l-arḫ**].¹⁴ Nice ki eydür beyt: [**Ne ansuz bir ḳarıṣ yir**]¹⁵
 var nihānī
 7 Ne yirde gökde ṣābitdür mekānı [**Bu ibretde**]¹⁶ ‘ālem [**deng**
ü]¹⁷ ḫayrān
 8 ve bu [**ḳudretde ādem cümle nādān her ne ki**]¹⁸ yaradursa
 mecmū‘i
 9 ḫūb ve her ne ki [**düridürse cemi‘i**]¹⁹ merġūb ve kendü
 10 bu yaratduğundan hīç birine beḫzemez ve hīç biri daḫı

Doğru – Yanlış Cetveli

Sayfa	Yanlış	Doğru
202-3b ²⁰	yirli yirine	yirlü yirine
202-4a	Cümle ‘ālemlere	Cümle-i ‘ālemlere
203-4b	Nice xxx ²¹ eydür	Nice ki eydür
204-5a	BÂB-I SEVÜM	BÂB-I SIVÜM
207-6b	ḫâṣṣiyetler görinügelür	ḫâṣṣiyetler görinügelür
207-7a	‘atiyyet naḫarın	‘ināyet naḫarın

¹⁰ KYY’de “yokdur”.

¹¹ KYY’de “tamâmen”.

¹² KYY’de “ḳāyinât”.

¹³ KYY’de okunamamıştır.

¹⁴ KYY’de çeviri yazısı yapılmamıştır. KYY’de Arapça kısımların çeviri yazısı yapılmamıştır. Biz bu kısımların da çeviri yazısının yapılması gerektiği görüşündeyiz.

¹⁵ KYY’de okunamamıştır.

¹⁶ KYY’de okunamamıştır.

¹⁷ KYY’de okunamamıştır.

¹⁸ KYY’de okunamamıştır.

¹⁹ KYY’de okunamamıştır.

²⁰ Bu sütundaki ilk sayı kitaptaki sayfa numarasını, ikincisi ise tıpkıbasımın sayfa numarasını göstermektedir.

²¹ Metnin aslında bulunup da KYY’de dikkatsizlik sebebiyle atlanmış olan yerler, “xxx” ile gösterilmiştir.

207-7a	andin yana	andan yana
208-7b	bu sırlar zâhir olmaz. xxx Şol ay yüzlü	bu sırlar zâhir olmaz. Meşel: Şol ay yüzlü
209-8a	tılsım -ı a'zamdur	tılsım -ı a'zamdur
209-8a	bahtına iriştiler	bahtına irişdiler
209-8b	mâlikiyet 'âlemin yukarı götürdiler.	mâlikiyet 'alemin yukarı götürdiler.
210-8b	Îsâ çigini üzre	İsî çigini üzre
210-9a	xxx şâhib-himmet kimseneye	bir şâhib-himmet kimseneye
210-9a	ilâ âyetihi	el -âyetihi
210-9a	Allah sübhâne	Allâh sübhânehu
211-9b	ayruklara virirserin	ayruklara viriserin
211-10a	sözün taḥkîkına irişse	sözün taḥkîkına irişe
211-10a	Dünyâyı dînüñe şarf eyleyügör Şeyhoglu	Dünyâyı dīnūñe şarf eyleyügör Şeyhoğlı
212-10a	ḥilâfı xxx olmaya	ḥilâf-ı ḥaḥ olmaya
212-10b	Ancak pâdişahuñ vardur	Pâzişahuñ vardur
213-11a	Muḳâbil eyle	Muḳâbel eyle
215-12a	Taḥrı yolında	Taḥrı yolından
215-12b	ḥoca Mes'ûd	ḥ'âce Mes'ûd
215-12b	Ol egri çeker xxx ço toğruya sap	Ol egri çeker sen ço toğruya sap
216-12b	Ve xxx unitmağuş	Ve bu unitmağuş
216-13a	Doḳuzıncı ḥaḥ ta'âlâ gösterdi ki	Dokuzunç ḥaḥ te'âlâ gösterdi ki
216-13a	Yağıdan olan saḳlamağı	Yağıdan saḳlamağı
216-13a	Onıncı işâretdür	Onıñç işâretdür

217-13b	sülük menfa'atlarından	sülük menfa'atlarından
218-14a	Dâvûd peygambara 'aleyhisselâma eyitdi ki	Dâvûd peygambar 'aleyhisselâma eyitdi ki
218-14b	Key bil ki saltanat ulu âletidür iy emîr	Key bil ki saltanat ulu âletdür iy emîr
218-14b	İkinci oldur ki	İkinç oldur ki
219-15a	Üçinci oldur ki	Üçinç oldur ki
219-15a	tâ'ata xxx şalâha daḥı râğıbrak olalar	tâ'ata ve şalâha daḥı râğıbrak olalar
219-15b	memleketde dincilik ve refâhiyyet var-ısa	memleketde dinçlik ve refâhiyyet var-ısa
220-16a	Şükr senüñdür bu zemîn ü bu zamân	Şükr senüñdür bu zemîn ü zamân
221-16b	şevâb ve kadri 'azîmdür	şevâbı ve kadri 'azîmdür
222-17b	қalanında daḥı ḥabar oldı	қalanına daḥı ḥabar oldı
223-18a	Beşinci hikmet budur ki	Bişinci hikmet budur ki
224-18a	bu çirkîn şıfatlarıñ nihâyeti xxx belî	bu çirkîn şıfatlarıñ nihayeti yokdur belî
224-18a	ya'ni xxx bu çuқura	ya'nî ki bu çuқura
224-18b	cem' itdi câduların	cem' itdi câduları
226-20a	Eger kuvveti xxx kudreti olmaya	Eger kuvveti ve kudreti olmaya
228-21a	Kâfiri vü münâfıķı müşriki cümle kişi Cehd id ü kaḥr id anları irkek ola vü ger kişi	Kâferi vü münâfıķı müşriki cümle kişi Cehd id ü kaḥr id anları irkek ola vü ger dişi
228-21a	Ve xxx ma'nice ğazâ itmekte	Ve bu ma'nice ğazâ itmekte
231-23a	' inâyet gösterür	' inâyeti gösterür

231-23a	sülük ehlinüñ	sülük ehlinüñ
232-24a	ileyhlerinde kodılar	ileylerinde kodılar
233-24a	Hâce Gülşehrî buyurdu rahimetullah	Hâce Gülşehrî buyurdu rahimehu'llâh
238-27a	giçüt virdiler	geçüt virdiler
239-27b	cümle-i 'âlem halkına bir resûli bir oğurdan viribidiler	cümle-i 'âlem halkına bir uğurdan viribidiler
240-28b	xxx âdem oğlanlarınıñ yigregiyin	eydür ben âdem oğlanlarınıñ yigregiyin
241-29a	Hak ta'âlâ halifalığıdur	Hak te'alânuñ halifalığıdur
243-30b	İçürdi nüşını Nüşîrevân'a	İçürdi nüşını Nüşîrevân'a
245-31b	Allah subhâne ve ta'âlâ buyurur:	Allâh subhânehü ve te'âlâ buyurur:
250-34b	öliecek mahrûm ola	öliecek merhûm ola
251-35a	bundan dağı	bunda dağı
252-36a	'izzet yolından ve himmet yolından istemeyeler	'izzet yolından ve himmet bolından istemeyeler
256-38a	rızâ virmedi	rızâ viridi
256-38b	ger sürüde çoç ola	eger sürüde çoç ola
256-38b	hamdilillahi ta'âlâ	hamdi'llahi te'âlâ
257-39a	vaqtında hâzır oldı	vaqtına hâzır oldı
259-40a	âşikâre itmegi	âşikârâ itmegi
264-43b	ârâste gösterürler	ârâste gösterürse
266-45a	Şavaşda urışda ol şîr-i ner	Şavaşda urışda ola şîr-i ner
267-46a	Bu birkaç beyte nazâr kııalar: xxx	Bu birkaç beyte nazâr kııalar: şîr
268-46b	n'idersin şâh sen	n'idesin şâh sen

271-48a	başını kullıg işinden kaldurmaya	başını kullıg işiginden kaldurmaya
271-48b	Hikmete bil bağladuñsa	Hıdmete bil bağladuñsa
272-49b	dâyimâ nâz eylese	dâyim nâz eylese
272-49b	sultânlıgınuñ yüceligi	sultânlıguñ yüceligi
273-50a	zîre kim	zîre ki
273-50a	Haqîkat âdemî Haq'dan yüzün döndüre	Haqîkat adamı Haq'dan yüzün döndüre
274-50b	Ve dağı yaqın bile ki	Ve dağı yaqın bile ki
274-51a	yâ resûlullah	yâ resûla'llâh
284-57a	lems bigi xxx içerüden	lems bigi ve içerüden
293-63b	miskal zerre	mişkâle zerre
293-63b	cehd ideler	cehd iderler
294-64a	kimsenüñ vaḥfına	kimsenüñ vaḥfına
295-64b	kendü ve maşrafından	kendü maşrafından
295-65a	bu işüñ arasında ola	bu işüñ edâsında ola
296-65b	Mısr mülkin duta	Mısr mülkin dutdı
298-66b	Nice xxx eydür:	Nice ki eydür:
299-67b	âkil veyâ mümeyyiz	'âkil ve mümeyyiz
300-68a	katı ḥaşm u kîn ola	katı ḥaşm u kîn ola
302-69b	bunuñ gibi	bunuñ bigi
303-70a	xxx	ve şalla'llâhu 'alâ seyyidinâ muḥammedin ve âlihî ecma'in
306-71a	vezîrân fi's-semâ	vezîrâni fi's-semâ
306-71a	'Ömer Haḥḥâb	'Ömerü Haḥḥâb
308-72b	Şerî'at caddesinde toğrıl	şerî'at câddesine toğrıl

309-73a	ğırra kılmak	ğarra kılmak
312-74b	yimege ve içmege xxx tecemmüle	yimege ve içmege ve tecemmüle
313-75b	anı götürmekden âcizdür xxx	anı götürmekden 'âcizdür ki
314-76b	şol ķabile den olur ki	şol ķabī den olur ki
315-77a	pâdişâh hazretinden	pāzişāh hazretinde
316-78a	aḥsenin vech-ile	aḥsen-i vech-ile
318-79a	Şahlar ışiginde iy şâbit -kadem budur şebât	Şahlar ışiginde iy şâhib -kadem budur şebât
318-79b	bir kişiye daḥı xxx maḥalli degüldi	bir kişiye daḥı ki maḥalli degüldi
319-79b	ḥasm ve kîn kıparur	ḥaşm ve kīn kıparur
319-80a	maşlahatlu re'y -ile ol ḥâlete tedârik itmege	maşlahatlu rāy -ile ol ḥâlete tedârük itmege
319-80a	her yara ki andan daḡ urmaḡ gerek	her yara kim anda daḡ urmaḡ gerek
320-80b	ṭarafında ola	ṭarafına ola
322-82a	andadur ki işleri	andandur ki işleri
323-83a	ḥâciblerüñ taḡsīrindedür	ḥâciblerüñ taḡsīrindendür
328-86a	Var ni hırş u ḥazḡ-ı nefis atına ardarsañ ayak	Verni hırş u ḥazḡ-ı nefis atına ardarsañ ayak
334-88a	tâbi'în ve ilerüki eyyime	tâbi'în ve ilerüki e'imme
335-89b	ve xxx ma'rifet 'ilmi	ve gönül ma'rifet 'ilmi
336-90a	hitâbet ve nîdâ ve hâķıf	ḥitâbet ve nidâ ve hâtıf
336-90a	fenâ'l-fenâ 'ilmi ve beķâ 'ilmi	fenâ 'ilmi ve beķâ 'ilmi
338-91a	İkinci ol ki	İkinç ol ki
338-91a	bu üçinci nâdirdür	bu üçinç nâdirdür

339-91b	kuṭb-ı vaḳt xxx ola	kuṭb-ı vaḳt ol ola
339-91b	xxx peygâmbarlaruñ	ve peygâmbarlaruñ
340-92b	Çün şekl-i 'ulümü ḥall kılır Ol 'ilm-ile hoş 'amel kılır	Çün şekl-i 'ulümü ḥall kıurlar Ol 'ilm-ile hōş 'amel kıurlar
34092b	ḥalk kabûlın 'ilm tîğ-ıla	ḥalk kabûlın 'ilmi tîğıyla
342-94a	bunlar sâbit iderler	bunlarda sâbit iderler
343-94a	ḥatalarınun sevâbına	ḥatâlarınuñ şavâbına
343-94b	mağbûn ve maḥrûm kıldılar	mağbûn ve maḥrûm kaldılar
345-96a	Ḥaḳ sübḥâne ve ta'âlâ	Ḥaḳ sübḥānehū ve te'ālâ
353-101a	cehl-ile bunlaruñ almaduğı	cehl-ile bunlaruñ aldamağı
353-101a	kabûl bulurlar	kabûl bulalar
353-101a	manşib ehlinüñ ve fâzıllaruñ	manşib ehlinüñ ve kaḏıllaruñ
354-102a	minbere çıḳup	menbere çıḳup
358-104b	iḥtirâz ideler	iḥtirâz iderler
359-105a	ḳurbet ḥâşıl olur ki	ḳurbet ḥâşıl olur
360-105b	tecellîsi pertevinden	tecellîsi pertevinde
362-107a	İkileyin vilâyet emceginden	İki lebin vilâyet emceginden
364-108b	Benem ol hümâ-yı devlet kî bu âşinâya geldüm	Benem ol hümâ-yı devlet ki bu âşiyâna geldüm
367-110b	Ḥâşâ ol kim Ḥaḳ işidür bilmedin	Ḥâşa ol kim Ḥaḳ işidür bilmedin

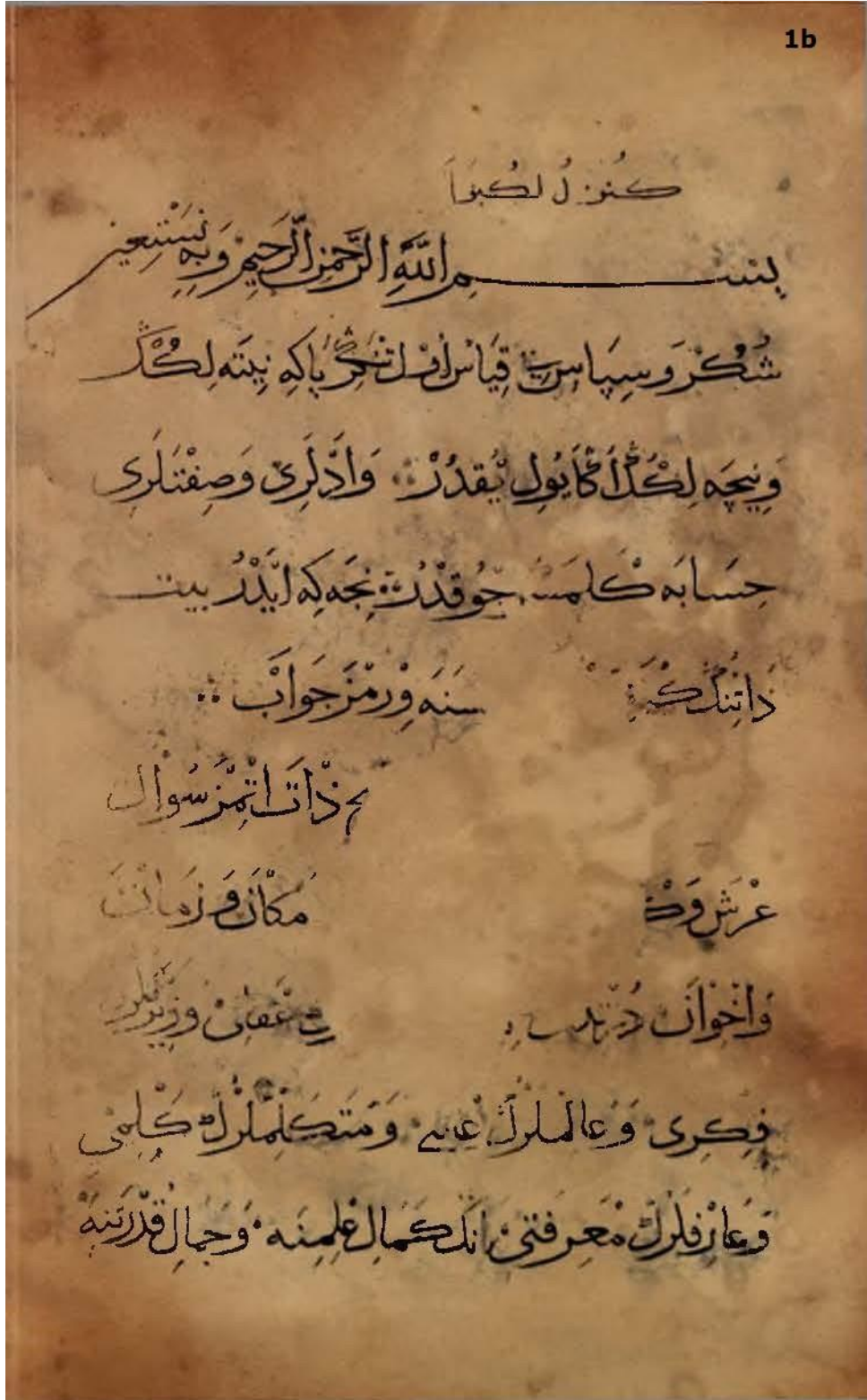
367- 111a	vereseler mâlından	vereseler mâlında
369- 112a	Dūzaḥ adı	Dūzaḥ odı
370- 113a	müdde'î ve müdde'î-i 'aleyh	müdde'î ve müdde'â 'aleyh
371- 114a	teblîse meşgûl olımazlar.	telbîse meşgûl olımazlar.
372- 114a	ol xxx kıyâm göstere	ol işe kıyâm göstere
373- 115a	sırran ve ' aleniyeten	sırran ve ' alâniyeten
374- 116a	ḥaḳ ta'âlâ hazretinden	ḥaḳ te'âlâ hazretinde

Kaynakça

Şeyhoğlu Mustafa (2013). *Kenzü'l-Küberâ ve Mehekkü'l-Ulemâ (Büyüklerin Hazinesi ve Âlimlerin Mihenk Taşı)*, haz. Kemal Yavuz. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

YAVUZ, Kemal (1991). *Şeyhoğlu KENZÜ'L-KÜBERÂ VE MEHEKKÜ'L-ULEMÂ*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

EKLER



2a

يُولُ بِلْمَنْزِ وَنَدَنَّ الدَّغْنَ بِلْمَنْجِهْ كَهْ لَيْدِ
 زَهْوِ حَمْرِيَا لَهْ عَالَمِ غَرْقِ وَحِيرَانِ
 زَهْوِ ضَجْرَاهْ نَحْدِ سَجْدِ وَيَا يَانِ
 الرَّجْهْ كَنْدِ سِي تَمَامْتِ كَا يِنَا نَدَنَّ مَبْرَا حِرْ وَمَكَانْدِ اَجْعَلِ
 وَالْاَنْدَنَّ هَيْجِ يِيرِ خَالِي دَكَا رَا كَهْ **نور التلموز**
وَالْاَرْضِ نَجْهْ كَهْ لَيْدِ نَهْدَنَّ بَرَقِي شَهْ بَرِوْرَهْمَانِ
 نَهْ پَرْدَهْ كَنْدِ تَابِ نَدَنَّ مَكَانِي بُوْعَهْ يَدَلَهْ عَالَمِ حِيرِ
 وَنُوْقْدَلْتَهْ اَدَهْ يَادَا رَا **هَنْ** هَرْ بَرَا رِسَهْ نَجْمُوعِ
 خُوبِ وَهَرْ نَكَا دَرِي دَرِ **هَنْ** حَمِيْعِ مَرْغُوبِ وَكَنْدِ
 بُوَيْرْتَدَنَّ غَنْدِ اَهْجِ بَرِنَهْ بَكْرَمَنْزِ وَهَيْجِ بَرِي رَا حِ

SABAHATTİN ALİ’NİN “KIRLANGIÇLAR” ÖYKÜSÜ ÜZERİNE ALEGORİK BİR OKUMA

Zeynep DURAK*

Öz

Modern öykü düzlemine geçişi temsil etmesi bakımından önemli bir yere sahip olan Sabahattin Ali, 1927-1947 yılları esas alındığında toplumcu-gerçekçi bir yazar olarak görülür. Hikâyelerinde toplumun her tabakasından insan karşımıza çıksa da Sabahattin Ali’nin eleştirisini üzerlerinden verdiği belirli kurgu kişileri vardır. Olay ağırlıklı öykülerini köylü, işçi, aydın, bürokrat, ağa, doktor, mahkûm gibi tipler aracılığıyla bir çatışma zeminine oturtur. Toplumcu-gerçekçi anlayış ekseninde anılan ve eserleri bu anlayışa bağlı olarak incelenen yazar, yaşamında hisli ve samimi bir duyarlılığa sahiptir. Bu hissin görüldüğü öykülerinden biri 1933 yılında yazdığı, 1935 yılında Varlık Dergisi’nde yayımladığı “Kırlangıçlar”dır. Sabahattin Ali’nin öykülerindeki çatışmayı oluşturan karakterlerin genel görünümlerinden farklı olarak bağlamın içinde aşk-ayrılık, birey-sürü karşıtlığı görülen “Kırlangıçlar” adlı öyküsü, alegorik anlatım tarzıyla diğer öykülerinden ayrılmaktadır. Söz konusu öyküde birey ile toplum arasındaki uyumsuzluk, iki kırlangıç karakterize edilerek ifade edilmiştir. Doğrudan verilmeyen anlam kırlangıçların davranışları, sürü ile iletişimsizliği, birbirleriyle olan etkileşimi içerisinde kendisini göstermektedir. Ele alınan öykünün öncelikle yapısal unsurları incelenip çerçevesi belirlendikten sonra zaman geçişinin ve yazarın öyküyü kurgulayışının birbirine paralellik gösterdiği saptanmıştır. Bireyin sürüye karşı olan tutumu bağlamında “Kırlangıçlar” öyküsünün verili temsiller üzerinden alegorik bir okuması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sabahattin Ali, “Kırlangıçlar”, alegori, birey, toplum

AN ALLEGORIC READING ON SABAHATTIN ALI’S STORY OF “KIRLANGIÇLAR”

Abstract

* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı, YL Öğrencisi,
ORCID: 0000-0001-9204-100X

e-posta: zeynapdurak@gmail.com

Geliş / Received: 5 Mayıs / May 2021
Kabul / Accepted: 12 Mayıs / May 2021

Sabahattin Ali, who has an important place in terms of representing the transition to the modern story plane, is seen as a socialist-realist writer based on the years 1927-1947. Although people from all walks of life appear in their stories, there are certain fictional people that Sabahattin Ali gives his criticism over them. He puts his stories on the ground of conflict through peasants, workers, intellectuals, bureaucrats, aghas, doctors, prisoners. The author, whose works are examined on the axis of social-realistic understanding, has a soulful and sincere sensitivity in his life. One of the stories that show this feeling is "Kırlangıçlar". It was written in 1933 and published in Varlık in 1935. Story of Kırlangıçlar, in which love-separation and individual-herd opposition are seen in the context, different from the other him stories with its allegorical narrative style. Other stories have general appearances of the character which provide the conflict. In the story, which has not been emphasized much, the inadaptability between the individual and the society is expressed by characterizing two swallows. The meaning not given directly shows itself in the behavior of the swallows, their lack of communication with the herd, their interaction with each other. Firstly, the structural elements of the story were examined and the frame was determined, and then it was determined that the passage of time and the author's construct of the story were parallel to each other. In the context of the individual's attitude towards the herd, an allegorical reading of the "Kırlangıçlar" story was made over the given representations.

Keywords: Sabahattin Ali, Kırlangıçlar, allegory, individual, society

Giriş

Düşünceleri, fikirleri, kavramları veya bağlamları ifade etmenin pek çok çeşidi vardır. Bunlardan biri de doğrudan fikri vermek yerine ona varabilmek için kendisinden başka bir vasıta oluşturma yoludur. Edebiyatta kimi zaman sembol, alegori, imge, görüntü kullanılarak anlam örtük tutulur. Alegori "Grekçe 'başka' anlamına gelen allos ile 'konuşmak' anlamına gelen agorein fiilinden türeyen ve etimolojik olarak başka türlü konuşmak anlamına gelen bir sözcük olarak, teorik ya da soyut fikirler ile moral değerlerin sembolik bir biçimde anlatılması" (Cevizci, 2020:78) olarak tanımlanır. Soyut varlıklar somut araçlar kullanılarak açıklanır veya anlatılmaya çalışılır. Bu somut araçlar anlatılarda farklılık göstermektedir ve "kahramanları gerçek kişiler veya hayvanlar olan alegorik hikâyeler, genellikle hem kendileri bakımından hem temsil ettikleri gerçekler bakımından olmak üzere ikili bir anlam düzeyine sahiptir" (Huyugüzel, 2018:27). Anlam düzeyleri bazı hikâyelerde daha fazla sayıda olmaktadır. Böylece metnin anlam katmanları arasında çeşitli okumalar sağlanır.

Alegoriyi sembolden farklı kılan şey; alegoride çoğunlukla hayat dersi çıkarılacak şekilde belli bir fikrin veya kavramın somut vasıtalarla ifade edilmesi söz konusudur. Sembolde de benzer şekilde, bir nesne aracılığıyla fikir veya duygu ifade edilir; fakat seçilen nesnenin kendisinin de değerli olması, önem taşıması noktasında farklılaşır. Alegoride nesnelere o fikri veya kavramı verecek şekilde yalnız bunun için kullanılırlar. Bir

başka fark, sembolün alegoriye kıyas edilince farklı çağrışımlara açık olması ve bunun nesneyi belirsiz kılmasıdır (Huyugüzel, 2018: 27-32). Çağrışımlar aracılığıyla verilen anlam; okurun zihin yapısı, birikimleri, konuya olan hâkimiyeti, deneyimleri gibi çeşitli faktörler sebebiyle değişkenlik gösterir. “*Sembolizm, bazen bilinçli ve bir amaca yönelik*” (Stevick, 2017: 295) olarak karşımıza çıkar. Bu durumda, görünmeyen sınırlarını görünür hâle getirmek için farklı temsillere yönelmek gerekir. “*Edebî sembol, ister bir eser olsun, isterse onun parçalarından birisi olsun, açıkça somutlaşmış bir fikirdir*” (Stevick, 2017: 299). Sanatçılar zihinsel varlıklarında oluşturdukları fikri somutlayarak onlara bir kimlik kazandırır. Sembol ile alegori birbirinden farklı olduğu hâlde sembolizmin metinlerde alegorik bir anlatımla da verildiği görülmektedir.

Değirmen adlı eserinde romantik karakterli öyküleri görülen Sabahattin Ali’nin sanatının ideoloji bakımından incelenmesinin olağanlığı edebî okumaların çeşitli oluşunu gözden kaçırmaya sebep olur. Yalnızca sanatkâr olarak kalmak isteyen yazarın bir ideolojinin temsilcisi gibi görülmesi eserlerinin anlam alanına gölge düşürecektir. Aşırılığın her türlüüne karşı çıkmış olan Ali, “*yaşadığı zamanın izdüşümünü öykülerine taşıırken kültürü, yaşama biçimlerini, eğitimi, inancı, değerleri, zevkleri de anlatma noktasında ‘samimi’ davranmıştır*” (Reyhanoğulları, 2018: 35). Realist olmak için yapay bir arayışa düşmeyen ve romantizmin de yaşamın akışındaki varlığını inkâr etmeyen Sabahattin Ali’nin ele alınan öyküsünde bu romantizmi görmek mümkündür. Çünkü “*sanatkârlık yönü daima ağır basan ve yazmak için yaşayan*” (Korkmaz, 2016: 51) yazarı mekanik bir yaklaşımla okumak, anlam alanını oldukça daraltır. Bu bağlamda Sabahattin Ali’nin ideoloji bağlamı incelenen anlatılarından farklı olarak “*Kırlangıçlar*” öyküsünün alegorik bir biçimde okunması olanaklıdır. Yine de “*Sabahattin Ali’nin metinlerini toplumdan ve sosyal olaylardan bağımsız kabul etmek doğru olmayacaktır*” (Koçakoğlu, 2018: 132). Çünkü hiç kimse toplumdan bütünüyle sıyrılmış veya soyutlanmış değildir. Kurgulanan karakterler de bu görüşü desteklemektedir. “*Sanatın her türlüü bir ifadedir. Şu hâlde her ifade vasıtası mühim bir rol sahibidir.*” (Ali, 2020b: 51) diyen Ali, burada ifade vasıtası olarak alegoriyi kullanmıştır. Daha öncesinde “*kadın-erkek ilişkilerinin gerçeklik zemininde aldığı biçimler çeşitli boyutlarıyla edebî eserlerde yer bulmaya başla[mışken]*” (Kul, 2018:327) Sabahattin Ali bu ilişkiyi hayvanlar üzerinden dişi ve erkeğin hem kendi aralarındaki birliği hem de toplumla olan farklılığını gözler önüne sererek verir. Oluşturduğu çizgi “*gerçeği kavrama ve ifade etme biçimindeki farklılığa dayanır*” (Korkmaz, 1991: 62). Bu çerçevede hikâyelerinde biçim olarak farklılık yoktur, klasik hikâyelerdir.

“*Hikâye okuyucusu, hikâyeyi okurken dikkatini daha fazla diri tutmak zorundadır*”(Çetin, 2017: 20). Öyküdeki mevcut alegorik yapı semboller, imajlar, mesajlar kullanılarak verilen fikri anlamlandırmaya çalışan zihni dinç tutar. Alegorik anlatım, metnin etkisini okurda daha içsel ve kalıcı hâle getirmektedir. Nitekim “*geleneksel kişileştirmenin verdiği tekdüzeliği kırmak, okuyucunun dikkatini ve ilgisini çekmek ve etkiyi artırmak için*” (Çetin, 2015: 169) başvuru yöntemle, savunulan veya kaçınılan düşünce daha da netleşir. Eserlerinde hep bir kaçış noktası gördüğümüz Ali’nin insanı kaldırıp yerine iki kırlangıcı koymakla yapmak istediği şey, kırlangıç olmaktan çok insandan kaçmaktır.

Öykünün Çerçevesi

Sabahattin Ali'nin "Kırlangıçlar" öyküsü, *Değirmen* adlı öykü kitabının içinde yer alır. Sosyal gerçekçi olarak tanımlanmasına rağmen gerçekçiliğinde romantizmin etkisi vardır (Külahlıoğlu İslam, 2016: 352). Anlatılarında çoğunlukla yer verdiği yazar-anlatıcının varlığı "Kırlangıçlar" öyküsünde de görülür. Kurmacanın içinde var olan anlatıcıya yazar kendi dilini yükleyerek mekânı, kişileri, olayın gerçekleşiş biçimini sunar. Yazar-anlatıcı, öyküyü aktarırken ara ara meddah üslubu takınır. Bu, metnin kurgusallığını sağlayan bir tavır olarak değerlendirilmektedir. "Evvela havadan, sudan bahsedildi. (İki kişi birbirlerini yeni tanıdıkları zaman havadan sudan bahsetmek âdettir.)" ve "'Olur ya!' demeyin, iki kırlangıcın ilkbaharda, herkes dört tarafa koşup çalışırken bir söğüt dalında oturup yarenlik etmeleri gündelik işlerden değildir" (Ali, Değirmen, 2020a: 38) örneklerinde bu üslup açıkça görülmektedir. Kurgunun bütünlüğü içinde teknik bir kusur olarak nitelendirilen bu bölmeler, buradaki yazar-anlatıcının kurguya bir karakter olarak yerleştirilmesi sebebiyle öykünün genel anlatımını ve yapı unsurlarını zedelememiştir. Onun düşüncelerini söylemesi, parantez içi bölmeler yapması okuru rahatsız etmez ve kurgunun dışında bir kişilik olarak okura yansımaz. Parantez içi anlamlarda yazarın temsiliyeti vardır.

Konum itibarıyla hem metindeki karakterleri hem de okuru yönlendiren hâkim bakış bulunmaktadır. Karakterlerdeki düşünce dünyası bu bakış açısıyla gözler önüne serilir. Kırlangıçların isteklerinin ve düşünüş biçimlerinin neler olduğu görülür. Olay, iki kırlangıcın ilkbahar mevsiminde tesadüfen bir araya gelerek tanışmaları, mevsimler boyunca konuşmaları ve sonra ayrılmalarıdır. Olayın seyri işlenen konuyu yansıtabilecek şekilde verilir. Klasik vaka düzenine sahip olan öyküde, giriş-gelişme-sonuç bölümlendirmesi vardır. Olayın örgülenişi ise; ilkbaharın başlangıcında şehrin kıyısındaki ufacık derenin kenarında dalları suya sarkan ihtiyar bir söğüt ağacına bir dişi kırlangıç ve sonra karşısındaki dala bir erkek kırlangıcın konması, kırlangıçların konuşmaya başlamaları, arkadaş olmaları, güz gelene kadar her gün aynı yerde buluşmaları, diğer kırlangıçlara bakarak sürüye ait olmadıklarının farkındalığına dair konuşmalar yapmaları, zaman geçirdikçe birbirlerine alışmaları, ayrılma korkusunun onları sarması, her ikisinin de bu korkuyu dile getirememesi, güz gelince birbirleriyle kalmak istediklerini söyleyemeden sıcak memleketlere gitmek üzere ayrılmaları şeklindedir.

Sabahattin Ali'nin diğer öykülerinde olduğu gibi burada da her metin halkası bir sonraki aksiyon için geliştirici unsurdur. Zaman, mekân, kişiler kadrosu olayın ve yaşanılanın önüne geçmez. Yazar-anlatıcı, dişi kırlangıç, erkek kırlangıç ve diğer kırlangıçlar öyküde kişi kadrosu olarak yer alır. "*Karakter çiziminde, esas itibarıyla iki yol vardır: Biri, çizilmek istenen kişiyle ilgili bilgilerin bizzat yazar tarafından verilmesi (açıklama yöntemi); diğeri, kişinin davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyması (dramatik yöntem)*"dır (Tekin, 2018: 84). Bu öyküde yazar her iki yolu da kullanmaktadır. Sürü olgusuna ait olan diğer kırlangıçlar ve varlıklar karşıt güçtedir. Olayın geçtiği zaman aralığı ilkbahar mevsiminden

güz mevsimine kadardır. Olayların seyrinin hızlı gelişmesi zaman unsurunun ne denli önemli olduğunu verir. İlkbaharda başlayan ve gelişen ilişki, bireye yönelik mekânlaşmanın olduğu görülen yaz, ayrılığın gerçekleşeceği vakit olan güz ile birlikte olaydaki işleyişin sınırları, temel belirleyici olan zaman tarafından çizilmiştir. Baktığımız zaman dış dünya aslına uygun şekilde verilmiştir. “Kırlangıçlar”da mekân açık-geniş mekân olarak görülür. İlk olarak mekân “şehirin kıyısında, ufacık bir dere kenarında dalları suya sarkan ihtiyar bir söğüt ağacı”dır. Bu söğüt ağacında var olmanın hissini karşılıklı olarak paylaşan iki karakter vardır. Mekân-birey ilişkisi izlenimci bir şekilde yansıtılır. Bu şekilde bakışlar dışarıya doğru çevreyi gözetlemeye ve yorumlamaya döndürür: “‘Etrafımıza göz gezdirince’ dedi, ‘ben de senin gibi, dört tarafa koşan kırlangıçlardan başka bir şey görmüyorum. Ben de bunlardan mıyım, diyorum, sonra da bunlardan değilim galiba, diyorum’” (Ali, 2020a: 40). Toplumun düzeni içindeki kaotiklikten uzak, iç gerçekliklerini bulabildikleri bu mekân birbirlerine açılımı son derece kolaylaştırır. Mekân değişimiyle birlikte -başka yere göç edecekleri zaman-geride bıraktıkları mekân; mutluluğu, paylaşımı, sevgiyi bıraktıkları yer hâline gelir ve mutluluk orada bir imaj hâlinde cisimleşir: “Fakat ikisi de küçük derenin kenarındaki söğüdü ve orada geçirdikleri güzel ilkbahar ve yazı unutmadılar” (Ali, 2020a: 41). Verilen son, iki kırlangıcın bireyleşme süreci göç ile kesildiği için sürü olmaya karşı direngenliklerini kaybettiklerini gösterir. Bireyleşme aşaması tam gerçekleşmeden toplumda bir bilinç durumu söz konusu değildir ve öyküde bunun izleri görülür.

Öyküdeki Alegorik Yapı

Sabahattin Ali “Kırlangıçlar” öyküsünde, iki kırlangıcın karşısına topluluğu konumlandırarak bir birey tipolojisi oluşturur. İç gerçeklik unsurları sürüye olan karşıduruşla belirgin hâle getirilmiştir. Alegorik bir anlatım görülen öyküde iki kırlangıç, herkesleşmeye karşı olan iki bireyi temsil eder. Esasen aşkın içinde varolan iki kırlangıç verilmiş olsa da aynı zamanda düzen karşıtlığını, uyum eksikliğini, sürüye karşı direnmeyi görmek mümkündür. Öykünün başında dalları suya sarkmış olan söğüde konan dişi kırlangıç, “şeffaf kanatlı küçük böcekleri yakalayan diğer kırlangıçlara” (Ali, 2020a: 38) bakar. Diğer kırlangıçlar bu bağlamda verilmiş görevlerini sürdüren sürüdür. Onlardan ayrı bir birey olarak dişi kırlangıç onları seyrederken erkek kırlangıç da karşı dala konarak ona katılır. Dala konarken söğütten gelen hışırdama sesi, bu birlikteliğin kendi varlık alanlarına sağlayacağı dirimin ilk işaretidir.

Sabahattin Ali’nin kurgularının tekniğini oluşturan çatışma ögesi, burada iki birey ve sürü arasındaki karşıtlıkla yansıtılır. Bireye ait olmayan ve başkaları tarafından verilen kararlar mevcut olana tutsak eder, sürüleştirebilir. Bireyleşmeden, bir sürü bilinciyle hareket etmek yaşamı ıskalamaktır, kendilik bilincinin oluşumuna bir engeldir. Yazar-anlatıcı bize her fırsatta bu ikisinin “herkes” olandan farklılığını gösterir: “Bizim kırlangıçların ikisi de antika mahlûklardı, yani öteki kırlangıçlara benzemiyorlardı. (Başkalarına benzemeyenlere antika derler.)” (Ali, 2020a: 38). Ötekine benzemeyiş, olunandan farklı bir yerden, dıştan gerçekleşen tanıklığı beraberinde getirir. Erkek kırlangıcın “dokuma tezgâhının mekiklerine” benzettiği çalışan kırlangıçları göstererek “Bakınız şunlara... Sabah akşam demeden, yaz kış

demedi çalışıyorlar. Ben bunlara çok kere sordum: Neden böyle durmadan uğraşıyorsunuz, dedim, cevap vermediler. Omuzlarını silkip yanımdan uzaklaştılar" (Ali, 2020a: 39) şeklindeki söylemi hepsinin aynı devingenlikte birer parça olduklarını bize verir. Sürüyle birlikte "*bilinçli kişilik ortadan silinir, bütün bu birleşmiş fertlerin düşünceleri ve duyguları tek bir tarafa yönelir*" (Le Bon, 1997: 20). Buradaki diğer kırlangıçların neden çalıştıklarına dair sessiz bir karşılık vermelerinin sebebi bilinçli hareket etmemeleri, yalnızca komutları gerçekleştirmeleridir. Birer fert parçası olarak sürüye uygun davranmaktadırlar.

Herkesten olmayan, topluluktan dışlanmayla ve yalnız bırakılmayla mutlaka bir noktada karşılaşır. Fakat bu, bireyin kendini var etme tercihi doğrultusunda olduğu için olumlu niteliktedir. Sabahattin Ali'nin biyografisine bakıldığında herhangi bir şeye tam bağlılığa müsaade edecek bir psikolojinin kendisinde bulunmadığı görülür. Yabancılaşma fobisi, eserlerinde kahramanlarını yönlendiren unsurlardandır. Burada da birey sürüye yabancılaşmış yaşama yakınlaşır; çünkü sürü yaşamın içinde değildir. "Bütün kuşları sıraya dizseler biz herhalde sonuncu gelmeyiz. Kılığımız, kıyafetimiz düzgündür. Aklımız, şu sabahtan akşama kadar avaz avaz bağırarak bülbulden herhâlde üstündür. Kanadımızı bir vursak en hızlı güvercinden daha çok yol alırız. Hâlbuki bütün kuşların en zavallısı bizmişiz gibi hiç durmadan didiniyoruz. Şu budalaca serçe bile üç günlük ömrünü keyifle geçiriyor da, biz, arasından uçtuğumuz ağaçları bile fark etmiyoruz" (Ali, 2020a: 39) diyerek erkek kırlangıç, yaşamın farkındalıkla ilgisine dikkat çeker. Farkında olmak, kendini yaşama yolundaki adımlardan biridir. Bireyi mevcut olandan rahatsız ve huzursuz olmaya sevk eder. Çoğunluğa uyan, düşünmekten yoksun bir eylem gerçekleştirmesi bakımından bu sıkıntıyı yaşamaz. Nitekim hayatını sürüye uygun olarak çalışmayla geçirenlerin aslen yaşamadığını da "Yarın öldüğümüz zaman birisi bize sorsa: 'Dünyada neler gördünüz?' dese herhalde verecek cevap bulamayız. Koşmaktan görmeye vaktimiz olmuyor ki..." (Ali, Değirmen, 2020a: 39) serzenişinde görmek mümkündür. Bu noktadan sonra fark etmeyle birlikte ikisinin birden "yaşamak" konusunda fikir birliğinde olduğunu görürüz. Fakat bu, kendi olarak yaşamaktır. Kendi olarak verilmenin görünür hâle gelmesiyle "*hergünkülüğün 'öznesi' diyebileceğimiz herkes görünür kılınacaktır*" (Heidegger, 2020: 182). Hergünkülüğe karşı yapılacak buluşmalar bu noktada başlar. "Bir gün çiçeklerden, bir gün yıldızlardan, bir gün öteki kırlangıçlardan bahsederlerdi. Hep düşünceleri birbirine uygundu" (Ali, 2020a: 40). Anlatmak, eylem olmaktan çıkarak içten bir değer olarak anlamaya dönüşür. Birbirine uygun düşüncede olan iki birey, birbirlerinin varlık alanlarında kendilerine yer edinirler. Bu yerleşikliğin getirdiği bir sonuç olarak da âşik olurlar.

Yaz mevsiminin geçiyor olmasıyla ayrılık zamanının geliyor olduğuna dair bir bilinçlilik durumu gözlenir. Bu ayrılığın gerçekleşeceğini fark ettikleri noktada korku duyarlar: "Hiçbirisi bu korkusunu ötekine söylemeye cesaret edemiyordu. Kim bilir, belki öbürünün yanlış anlayacağından çekiniyordu. (Çünkü içten duyulan şeyler hep yanlış anlaşılır.)" (Ali, 2020a: 40). Samimi ve içten bir duyumla hareket eden Sabahattin Ali, bu şekilde kurguda kendisini belirgin olarak göstermiştir. İçten düşünülen yanlış anlaşılabilir çünkü bireye aittir, genel geçerin dışına çıkar. Varlık alanına aldığı/girdiği kişi bile oluşturulan düşüncenin

anlamını, bireyin kendisinin yön verdiği şekilde idrak edemez. İki birey olan kırlangıçlar hislerini ait olmadıkları sürünün diliyle anlatamazlar. Bireye ait olanı sürü yansıtamaz. Bu, öyküde “Fakat konuştukları dil, diğer kırlangıçların diliydi ve bu dilde, söylemek istedikleri şeyleri söylemekten utanıyorlardı. Bu dil, onların içindeki şeylere uygun değildi.” (Ali, 2020a: 40) şeklinde geçmektedir. Söz konusu dil, ortak hareketin bir sonucu olarak oluşur. Oysa kırlangıçların “*kendiliğindenlik'i yakalayabilmesi, dille kurduğu ilişkiyi toplumsal dolayumlardan kurtarmasıyla*” (Kul, 2002: 24) ancak bireyleşmeleri mümkündür. Tekipleşme olgusuna karşı olarak ayrılmamak isteseler bile evlenmek istemezler, diğer kırlangıçlara benzeyeceklerini düşünürler. Çünkü evlenmek de topluma dâhil olmanın ayaklarından biridir.

Kırlangıçlar, yaşamak ile topluma benzer bir eylemi gerçekleştirmek arasında kaldıklarında yuva kurmayı tercih edecekleri sırada karşılıklarına engelleyici iki unsur çıkar. Bunlar sarı yaprak ve rüzgârdır: “Sabahleyin karşı karşıya gelince dişi söylemek istediği şeyleri gözleriyle anlatmak istedi. Tam bu sırada, üzerinde oturdukları söğütten sarı bir yaprak koptu, iki tarafa sallanarak aralarında geçti ve dışının en manalı baktığı zamanda gözlerinin önünü kapattı” (Ali, 2020a: 41). Güzü imleyen bu simgeler çoğulluğa karışmayı niteleyen belirleyicilerdir. Sarı yaprak, gözleri kapatırken rengini dişi kırlangıca gösterir. Ve erkek kırlangıç da gözleri yerine bu sarı yaprağı görür. Sürekli uygun zamanı kollayan fakat bir türlü bulamayan kırlangıçlar için zaman bitmiştir. Erkek olan sözlü olarak ayrılmak istemediğini belirteceği zaman yine başka bir karşıt simge olarak verilen rüzgâr bunu engeller. Bu karşıt simgeler bireylerin birbirini görmesine ve duymasına set çekerler. Dişi ve erkeğin tematik olacak söylemlerini keserler. Görmemek ve duymamak farkında olmayı olumsuz şekilde dönüştürerek toplum yani sürü tarafından “köleleştirme” şeklinde kurulmuş düzene iter. Bu bağlamda sürünün çağrı sesi yükselir. Bireyin yaşamının kendine ait bölümü ile başkalarına bağlanan bölüm noktası, birlikteliğe karar verememe şeklinde karşımıza çıkar. İç gerçek ile dış dünya gerçeğinin çatışması göçü anlamlandırır. “Gereken” kalma ile “olan” göç arasındaki çatışma, ayrılığı mutlak kılar. Birlikte olma isteklerini sürekli erteleyen, uygun zaman gözetirken zamanın bitmesiyle zorla bir topluma/sürüye karışmaya karşı koyamayan kırlangıçlar, sıcak yerlere gitmek için göç yoluna koyulurlar. Fakat geride bıraktıkları mekânı ve zamanı bir an olarak unutmazlar. “*An'ı kavrayan ve kendini bulan bireyin farkındalık düzeylerinde yaşanacak derinlik*” (Reyhanoğulları, 2020: 220) yerini sürü birlikteliği ile beraber komutların getirmiş olduğu yüzeyselliğe bırakır. Bu gidişle beraber özne olarak “biz”, nesneleşen bir “biz”e dönüşür.

Öyküde mekân, dış mekânın yanı sıra birbirlerinde özne olarak yer edinen kırlangıçlardaki “iç” mekân olarak verilmiştir. “*Ali'nin anlatılarında mekân, bireyin varoluşsal korunağıdır*” (Reyhanoğulları, 2018: 35). Dış mekândan aşkınlık, kırlangıçların birbirlerini öldürdüğü noktada başlar. İlk karşılaşmanın gerçekleştiği söğüt ağacı, varlığı canlılığa kavuşturan bir mekân olarak tematik değer taşır. Fakat bu ağacın ihtiyar olarak seçilmesi ve dallarının suya sarkması bu canlılığının süresiz olacağını imler. Yaşamın kaynağı ve varoluşun büyük oranda sağlayıcısı olan su, neredeyse tüm kültürlerde hayatın kaynağı ve temizlenme, arınma, yenilenme eylemlerini sembolize eder. Bu öyküde de dallar yaşama dönüktür, yenilenmeye

yakındır; fakat iç içe değildir. Mekâna genellikle önce gelip, suya gözlerini dikip erkeği bekleyen dışıdır. Bu bekleyişlerin dışı tarafından gerçekleştirilmesi ve erkek kırlangıç ile tinsel bir birliktelikte kozmosuna kavuşacak olması bilinçlidir. "İçe dönmek, ruhun dışıl hâllerinden birini gerçekleştirmektir. Bu sebeple içe dönmenin ontolojisinde kendini yeniden yaratan varlık, kendisini sınırlandıran dış ve eril dünyadan farklı bir dünya içinde yeniden doğar ve yeni varlık alanına zemin hazırlar" (Reyhanoğulları, 2020: 237). İki kırlangıcın oluşturacağı sürüden ayrı dünyanın oluşumu dışı tarafından itkilenir ve bu dünyada kurulacak olan mekân sonsuz katmanlı hâle gelir. "Nesneyi aşan ruhlar, sonsuz bir mekânın içine dalarak hem kendilerini hem de mekânlarını büyütürler" (Reyhanoğulları, 2020: 226). Nesneleşmekten sıyrılan kırlangıçların kendileri için kurdukları mekân genişlemiş olur. Bu genişlemenin ilk girişimi de dışı tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yazarın kendisini parantez içinde vücuda getirmesi bir taraftan kendisine öykünün içinde yer açtığını gösterirken bir taraftan da toplumu dar alana sıkıştırmayı yansıtır. Anlatı içinde başvurduğu bu parantezleme yolu olayların seyrine olan özsel duyusunu beraberinde getirir. "Yazınsal yaratıcılıkta dilinin yurduna, sözünün barınağına dönmek kaçınılmaz" (Andaç, 2017: 220) olduğu için burada yazar-anlatıcı dil kullanımının yanı sıra parantez aralarını kendisine yurt edinmiştir. Paranteze alınmış kısımlarda yazar, topluma ait düşünceleri de vererek birey ve sürü arasındaki çizgiyi keskinleştirir. Yazarın anlama bu şekilde dâhil olduğu yerlerde kırlangıçların eylemlerinin ve varlık olarak kendi olmalarının adetâ toplumdaki tanımlaması yapılır. Öykünün dört yerinde geçen bu ifadeler şu şekildedir: İlki "Evvvela havadan, sudan bahsedildi. (İki kişi birbirilerini yeni tanıdıkları zaman havadan sudan bahsetmek âdettir.)" (Ali, 2020a: 38). Burada süregelen, herkes tarafından yapılan bir alışkanlık olarak toplumun durumu verilmiştir. Bireylerin de topluma ait bir davranış sergilediklerine ve bütünüyle toplumdan bağımsız olmadıklarına gönderme yapılır. Toplumun bireylerdeki yerleşikliği bu söz dizisiyle vurgulanır. Dünyaya ait hava ve su yaşamın gerçekliğinde büyük alan kaplar. İki kırlangıç kendi gerçekliklerine geçebilmek adına öncelikle dış dünyaya ait gerçeklikten başlarlar. İkincisi, yazar-anlatıcı kırlangıçları "antika mahlûklardı" diye niteledikten sonra "(Başkalarına benzemeyenlere antika derler.)" (Ali, 2020a: 38) olarak karşımıza çıkar. Birey olmak, seçkinleştirir. Bu bağlamda herkesten farklı olmanın toplum tarafından yapılmış tanımı verilir. Üçüncüsü "(Çünkü içten duyulan şeyler hep yanlış anlaşılır.)" (Ali, 2020a: 40) ve son olarak anlatının sonuna yerleştirilen "(Çünkü azlıkta kalanlar çok olanlara nedense tepeden bakarlar.)" (Ali, 2020a: 41) cümlesidir. Bu iki cümlenin de "çünkü" bağlacı ile başlaması, bu yargıya varılmadan önce eylemin pek çok defa deneyimlenmiş ve sebebinin bulunmuş olduğunu gösterir. Söz konusu parantezlemeler öykünün kurgusuna paralel bir şekilde sürer: Göç ile birlikte sürüyle gelme-toplumun bir parçası olma, bireyleşme yolunda alan yaratma-farklılığın toplum tarafından kabul görmüş şekli, görmenin ve duymanın kesilmesiyle fark edişe ket vurma-göç ile birlikte tam bireyleşme gerçekleşmeden tekrar sürüye karışma. Bu paralellik dışında toplumun kabullerinin yaşamın içindeki yerinin seyrekliği ve belirtilmiş normların yalnız arka planda, parantez içlerinde geçerliliğini sürdürdükleri fark edilmektedir.

Sonuç

Realist olmak adına yaşamın içindeki romantizmi inkâr etmeyi kabul etmeyen Sabahattin Ali, yaşamı bir bütün olarak kavrar. Bu bütünlük içinde metinleri, yaşamın her noktasına dokunur. Mekân, zaman, olay, olgu ve durumların çeşitliliği içinde bireyin yaşamsal alanlarını çoğaltır. Bu bireyler temsil ettikleri değerler bütünlüğü içinde kendi konumlarını korumaya, kendi dirimleri bağlamında yaşamaya ve özlerindeki varlık alanını genişletmeye çaba harcarlar. Sabahattin Ali'nin öykülerinde çatışmaya neden olan şahıslardan -devlet görevlisi/memur, kasabalı, aydın, işçi- farklı olarak "Kırlangıçlar" adlı öyküsünde birey ile toplum arasındaki uyumsuzluk kırlangıçlar temsili üzerinden verilmiştir. Alegorik anlatımla birlikte bireyleşme fikri somutlaştırılmıştır. Yazarın bu öyküsüne ideolojik bir anlayış yerleştirmek için yapay bir alan oluşturmadığı görülür. Hisli ve samimi bir anlatım, ferdi varlığının bir parçası olarak bu öyküye de yansımıştır. Toplumun, sürü bilinçsizliği ile hareketini engellemek için önce ayrı ayrı kişilerin bireyleşme sürecini tamamlaması gereklidir. Aynı zamanda birey olma sürecinde benlik bilincinin oluşumu, toplumun mevcut yapısı içinde gerçekleştirilir. Böylelikle anlamlı birlikler hâlinde gerçekleşecek olan devinim gelişmeyi de beraberinde getirecektir. Toplumsal baskıya uyum sağlamayla birlikte geçerliliğini kaybeden direniş, bireyleşme sürecini dolayısıyla gelişmiş bir toplumun oluşumunu yarıda kesmiştir.

Kaynakça

- AKTAŞ, Ş. (2017). *Anlatma Esasına Bağlı Edebi Metinlerin Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- ALİ, S. (2020a). *Değirmen*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ALİ, S. (2020b). *Markopaşa Yazıları ve Ötekiler*. (H. Altunkaynak, Dü.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ANDAÇ, F. (2017). *Öykü Yazmak Hikâye Anlatmak*. İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2020). *Büyük Felsefe Sözlüğü* (Cilt I). İstanbul: Say Yayınları.
- ÇETİN, N. (2015). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- ÇETİN, N. (2017). *Türk Hikâyesi Tahlilleri*. İstanbul: Nobel Yayınları.
- HEIDEGGER, M. (2020). *Varlık ve Zaman* (3. b.). (K. Ökten, Çev.) İstanbul.
- HUYUGÜZEL, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KOÇAKOĞLU, B. (2018). "Gerçek ile Kurgu Arası Bir Oyun Alanı: Sabahattin Ali'de Üstkurmaca". *Hece* (253), 128-141.

- KORKMAZ, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- KUL, E. (2002). "Geçici Olanın Çekiciliği Karşısında Bernhard'ın Durumu". *Kül* (31), 24-25.
- KUL, E. (2018). "Refik Halit Karay'ın Hikâyelerinde Nitelik ve Mahiyeti Bakımından Kadın-Erkek İlişkilerine Bakış. *Turkish Studies* (13), 321-346.
- KÜLAHLIOĞLU İSLAM, A. (2016). "Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde (Ramazan Korkmaz, Ed.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- LE BON, G. (1997). *Kitleler Psikolojisi*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- REYHANOĞULLARI, G. (2018). "'Kendi Dilinde Kekeme': Sivaslı Ali". *Roman Kahramanları*, S.36, 35-41.
- REYHANOĞULLARI, G. (2020). "Ferit Edgü'nün 'Karakış' Adlı Küçürek Öyküsünde İç Dönmenin Ontolojisi". *Türkoloji*, S. 24/2, 217-246.
- STEVİCK, P. (2017). *Roman Teorisi*. (S. Kantarcıoğlu, Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- TEKİN, M. (2018). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

MEHMED BOSNEVÎ'NİN MANZUM KIRK HADİS TERCÜMESİ

Zahide EFE*

Öz

Klasik Türk edebiyatının dinî muhtevalı edebî türleri arasında yer alan kırk hadisler, Hz. Peygamber'e ait kırk adet hadis ve izahını muhtevî eserlerin genel adıdır. İlk olarak Arap edebiyatında mensur olarak karşımıza çıkan ve erbaûn hadis adını alan bu tür, Farsların İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Fars edebiyatında manzum, mensur ve manzum-mensur şekillerde görülmeye başlanmış ve çihil hadis adını almıştır. Türk edebiyatında ise ilk örnekleri 14. yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan kırk hadisler, önceleri mensur şekilde telif edilmiş ve zaman içinde evrilerek manzum veya manzum-mensur kırk hadisler ortaya çıkmıştır. İranlı ünlü âlim ve şair, Molla Câmî'nin Tercüme-i Hadîs-i Erbâîn'i Türk şairleri üzerinde oldukça etkili olmuş ve birçok şair bu türe rağbet göstererek eserler kaleme almıştır. Şimdiye kadar yapılan çalışmalarda Türk edebiyatında manzum seksen civarında kırk hadis yazıldığı tespit edilmiştir. Bu eserlerden biri de Mehmed Bosnevî tarafından kaleme alınan Manzum Kırk Hadis Tercümesi'dir. Şimdilik bilinen tek nüshası Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmaları arasında 399 numaralı risale mecmuasının içinde yer alan bu eser, manzum-mensur karışık bir mukaddime ile başlamaktadır. Şair, eserinde seçtiği hadislerin ravi zincirlerini ve bu hadisleri niçin seçtiğini belirtmeden kırk adet hadisi birer beyit ile Türkçeye tercüme etmiştir. Bu çalışmada öncelikle kırk hadis türü ile ilgili kısaca bilgi verilmiş, ardından Mehmed Bosnevî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi'nin şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durularak eserin çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Hadis, Mehmed Bosnevî, Manzum Kırk Hadis Tercümesi.

* Arş. Gör., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-1411-4557

e-posta: zahideefe@osmaniye.edu.tr

Geliş / Received: 17 Mayıs / May 2021

Kabul / Accepted: 28 Mayıs / May 2021

TRANSLATION OF FORTY HADITHS IN VERSE BY MEHMED BOSNEVİ

Abstract

The Forty hadiths, which are among the literary types of classical Turkish literature with religious content, is the general name of the forty hadiths belonging to the Prophet and the works containing their explanations. This genre, which was first seen as prophetic in Arabic literature and was named as erbaûn hadith, began to be seen in Persian literature in poetic, prosaic and verse-prose forms with the adoption of Islam by Persians and took the name çihil hadith. In Turkish literature, on the other hand, forty hadiths, the first examples of which we come across since the 14th century, were previously compiled in a prose manner, and over time, forty hadiths in verse have emerged. The famous Iranian scholar and poet, Molla Câmi's Tercüme-i Hadis-i Erbain, was very influential on Turkish poets and many poets wrote works in this genre. In the studies conducted so far, it has been determined that around eighty verse forty hadiths were written in Turkish literature. One of these works is the Poetic Forty Hadith Translation written by Mehmed Bosnevi. The only known copy of this work, which is included in the treatise magazine numbered 399 among the Bratislava University Library Turkish Manuscripts, starts with a mixed poetic-prose poetry. The poet translated the narrators of the hadiths he chose in his work and translated forty hadiths with one couplet each, without stating why he chose them. In this study, first of all, brief information about forty types of hadiths is given, and then the translation written text of the work is given by focusing on the form and content features of Mehmed Bosnevi's Verse Forty Hadith Translation.

Keywords: Classical Turkish Literature, Hadiths, Mehmed Bosnevi, Poetic Forty Hadith Translation.

Giriş

Türk İslam medeniyeti dâhilinde eserler vücuda getirmiş olan klasik Türk edebiyatı şairleri, İslam dininin mübelliği olan Hz. Peygamber'in doğumu, ahlakı, fiziki yapısı, mucizeleri gibi çeşitli hususları eserlerine konu edinmişlerdir. Bunun neticesinde edebiyatımızda Hz. Peygamber hakkında yazılan mevlid, siyer, na't, hilye, mi'râciyye, siretü'n-nebî, mu'cizât-ı nebî, hicret-nâme gibi edebî türlerde kaleme alınan yüzlerce eser ortaya çıkmıştır. Bu edebî türlerden biri de Hz. Peygamber'in sözlerini konu edinen kırk hadislerdir.

Kırk hadis, İslami tesirle şekillenen Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında değer atfedilen bir edebî tür olarak kırk adet hadis ve izahını ihtiva eden bilgilerinden müteşekkil koleksiyonun umumi adıdır (Özdemir 2016: 324). Arapçada *erbaûn hadîs*, Farsçada *çihil hadîs*, Türkçede *kırk hadîs* diye anılan eser türü, miladi sekizinci yüzyılın ikinci yarısından

itibaren ortaya çıkmış olup konuyla ilgili derleme faaliyeti, “*Ümmetimin dinî işlerine dair kırk hadis derleyen kimseyi Allah Teâlâ fakihler ve âlimler topluluğu arasında diriltir*” mealindeki zayıf bir hadise dayanmaktadır (Kandemir 2002: 467).

Kırk hadislerin doğuşu ve gelişimi üzerinde ilk ve en kuvvetli âmil, bizzat Peygamber sözü olduğu şüphesiz bulunmakla beraber, ikinci ve ehemmiyeti azımsanamayacak müessir de İslâmiyet’te ve İslami kavimlerde kırk rakamına yüklenen anlamlarla ilgilidir. Nitekim kırk sayısının *Kur’ân-ı Kerîm*’de dört yerde, hadislerde ise on sekiz yerde zikredildiği tespit edilmiştir (Karahan 1954: 8).

Kırk hadis derleme ve tasnifinin diğer âmilleri arasında ise Hz. Peygamber’in şefaatine mazhar olma ve cehennem azabından korunma, hayır dua alma ve rahmetle yâd edilme, Hz. Peygamber’in ruhaniyetine tevessül, sıkıntıları unutma, faydasız geçen zamanı değerlendirmeye, dine ve Müslüman halka hizmet etme, eslâfa tebaiyet etme, dost veya talebe ricasını yerine getirme, hadis ilminde ve edebiyatta behresi olduğunu gösterme, ulema sınıfında rifatlı görünme, ders takrirlerinde istifade edilme, şahsi ve zamanî görüşleri tafsile imkân bulma, maddi sebepler ve ekâbire hoş görünme gibi çeşitli sebepler sayılabilir (Karahan 1954: 18-25).

Arap edebiyatında ilk örneği Abdullah b. Mübârek’in *el-Erba’ûn Hadîs*’iyle görülen bu tür uzun süre başladığı gibi mensur olarak kaleme alınmış, İran ve Türk edebiyatlarında önce nazım-nesir karışık telif edilmiş ve giderek tamamen manzum kırk hadisler ortaya çıkmıştır. Arap edebiyatında manzum kırk hadislerin daha az bulunmasının en önemli sebebi ediplerden ziyade ulema ve meşâyih tarafından kaleme alınması, edebî bir üsluptan çok ilmî ve telkinî bir amaç güdülmesi olmuştur (Karahan 2002: 470). Arap edebiyatında bu türün en meşhur örneği ise Nevevî’ye ait olup Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında en fazla tercüme ve şerh yazılan eser olarak haklı bir ün kazanmıştır (Kılıç 2001: 95).

İran edebiyatında bütünüyle manzum olan kırk hadisler, nazım-nesir karışık örneklere göre oldukça fazladır. Bunun sebebi İranlı edip ve şairlerin de bu türe ilgi göstermiş olmasıdır. İran edebiyatında daha başlangıçta bu eserlerin, dinî karakterinin hemen yanı başında edebî hüviyeti de yer almakta ve zamanla bu sonuncu vasıf, ötekine galip gözükmektedir (Karahan 1954: 91). Farsça çihil hadislerin ilki Faravî el-Harâmî’nin “*Tabibe’l-Kulûb*” adlı eseridir. XV. asırda ise en çok kendisine şerh yazılan eser Câmî’ye aittir. Nevevî’nin Arap dilinde sağladığı ünü, Câmî Fars dilinde sağlamıştır. Abdurrahman el-Câmî’nin bu küçük risalesinin yazma ve matbu nüshaları sayılamayacak kadar çoktur (Kılıç 2001: 96).

Türk edebiyatında ise XIV. asırdan itibaren beliren kırk hadis tercüme, XV, XVI, XVII ve XVIII. asırlarda gelişen, genişleyen ve serpilerek bir dinî edebiyat kategorisi olarak kudret ve kıymetini muhafaza etmiştir. Nitekim İslam kavimleri arasında, edebî bakımdan, kırk hadis tercüme, en fazla alaka gösteren ve birinci sınıf sanatkarların kalemi ile bu vadede en çok manzum risaleler meydana getiren Türkler olmuştur (Karahan 1954: 133-34).

Türkçe kırk hadisler genellikle hadisin metni, tercümesi, bazen de kısa izahı şeklinde düzenlenmiş, tercüme ve izah bölümleri tamamen mensur

olan az sayıdaki kırk hadis dışında daha çok manzum olarak kaleme alınmıştır. Bazı kırk hadislerde râvî senedi de yer almıştır. Türk edebiyatındaki kırk hadisler şekil bakımından mensur, manzum ve mensur-manzum olmak üzere yazılmıştır. Az sayıdaki mensur kırk hadislerin bir kısmı hem tercüme hem şerhten oluşmaktadır. Çoğu kıt'a nazım şekliyle yapılan manzum tercümelerde hadisin metni kıt'anın önünde veya sonunda verilir. Bazılarında bir kıt'a içinde hem tercüme hem metin beraberce verildiği görülmektedir (Karahan 2002: 470).

Abdülkadir Karahan, Türkçedeki ilk kırk hadis tercümesinin Kerderli Mahmûd b. 'Alî tarafından 759/1358 yılında kaleme alınan *Nehcü'l-Ferâdis* adlı mensur eserin olabileceği tahmininde bulunmuştur (1954: 136-37). Ancak Nurgül Özcan, Hacı Bektaş Velî'nin *Hadîs-i Erba'in Şerhi*'ne, bir başka kayıp eseri olan *Fâtiha Tefsiri* ile birlikte 2008 yılında İngiltere'de British Museum Library'de ulaşarak yayımlamıştır (Özcan 2012). Bu durumda kırk hadis nevinin Türk edebiyatındaki ilk örneğinin şimdilik Hacı Bektaş Velî'nin *Hadîs-i Erba'in Şerhi* olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Türk şairlerinin kırk hadis tercümeleriyle uğraşmalarında, XV. asrın ikinci yarısından itibaren Câmî'nin geniş çapta tesiri olmuştur (Karahan 1954: 134). Nitekim Molla Câmî'nin *Tercüme-i Hadîs-i Erba'in*'inin Ali Şir Nevâî, Fuzûlî, Rihletî, Şirvanlı Hatiboğlu, Nâbî, Münif, Seyyid İbrahim, Müfid ve Zühdfî gibi şairler tarafından Türkçeye manzum olarak tercüme edilmesi (Sevgi 1999: 4-23) bu tesiri açıkça göstermektedir.

İdris Söylemez, *Türk-İslam Edebiyatında Manzum Kırk Hadisler* adlı doktora tezinde bu şairler dışında XIV. yüzyıldan başlayarak Nev'î, Gelibolulu 'Âlî, Fevrî, Hâkânî, 'Azmi, Hilâlî, Feyzî-i Kefevî, Seyyid Vehbî ve İbrahim Hanîf gibi şairler başta olmak üzere yetmiş beş civarında manzum ve manzum-mensur kırk hadis tespit etmiştir (2017: 3).

Bu eserlerden biri de 16. yüzyılda Mehmed Bosnevî tarafından telif edilen manzum kırk hadis tercümesidir. Bu eserin varlığından ilk defa Sadık Yazar, *Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği* adlı doktora tezinde bahsetmiştir (2011: 728). Daha sonra İdris Söylemez, *Türk-İslam Edebiyatında Manzum Kırk Hadisler* adlı doktora tezinde bu eseri zikretmiş ve eserin bulunduğu risaleye ait nüshanın uğraşlara rağmen temin edilemediğini belirtmiştir (2017: 227). Ancak Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer alan Türkçe yazmaların internet ortamında erişime açılması, söz konusu nüshaya erişimi mümkün kılmıştır. Bu çalışmada kaynaklarda zikredilmesine rağmen bugüne kadar tam metni ortaya konulamayan Mehmed Bosnevî'nin *Manzum Kırk Hadis Tercümesi*'nin şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durulmuş ve eserin çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Mehmed Bosnevî ve Manzum Kırk Hadis Tercümesi

Eserin şu an için bilinen tek nüshası Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmaları arasında 399 numaralı risale mecmuasının 31b-33b sayfaları arasında kayıtlıdır. Eser, 21 satır üzere nesih hat ile yazılmıştır. Hadislerin Arapçaları sürh, Türkçe tercümeleri ise siyah mürekkep ile kaleme alınmıştır. Eserin başlığı bulunmamakla birlikte

katologda ve mecmuanın zahriye kısmında “*Ehâdis-i Erba‘în li-Mehemmed Efendi el-Bosnevî el-Mükennâ*” şeklinde kayıtlıdır.

1. Eserin Müellifi ve Telif Tarihi

Eserin mensur mukaddimesinde yer alan “*Bu ‘abdü’l-hâtî ve ‘r-râcî ilâ rahmetu’llâhi’l-Bârî Mehemmed el-Bosnevî el-mükennâ ‘aynuhu revî (?) ahsena’llâhü ‘âkıbetehu iktidâ‘en bi-hâ‘ülâ‘i (?) sa‘y-ı belîg ü cedd-i sedîd birle hadîs-i erba‘îni cem‘ idüp müsta‘înen bi’llâhi Türki dil üzre şerh ü nazm eyledüm*” ibaresinden eserin müellifinin Mehmed adında Bosnalı bir zat olduğu anlaşılmaktadır. Eserde bu ibare dışında Mehmed Bosnevî’nin kimliğine dair herhangi bir kayıt bulunmamaktadır.

Şair, mensur mukaddimededen sonra gelen bölümde eserini 980/1572-73 yılında kaleme aldığını belirtmektedir:

*Şu vakt oldı bu cem‘ ü nazm u teşrih
Toğuz yüz seksen idi aña târih*

Mevcut bu bilgilere göre eserin müellifi, 1572-73 yılında hayatta olan Mehmed adında Bosnalı bir zattır. Tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda bu yüzyılda yaşamış, Bosnalı olup adı Mehmed olan bir şaire tesadüf edilememiştir. Bu durumda eserin müellifi hakkındaki malumatımız yeni bilgi ve belgeler ortaya çıkıncaya kadar şairin mukaddimedede yer verdiği bu mahdut bilgiden öteye geçememektedir.

2. Manzum Kırk Hadis Tercümesi

Mehmed Bosnevî’nin *Manzum Kırk Hadis Tercümesi* manzum-mensur karışık bir mukaddime ile başlamaktadır. Şair, 14 satırlık mensur mukaddimedede Hz. Peygamber’e salat ve selam getirdikten sonra ‘Alî bin Ebû Tâlib’den nakledildiğini bildirdiği Hz. Peygamber’in “*Ümmetimden her kim dinin emirlerine dair kırk hadis ezberlerse Allahu Teâlâ onu fakihler ve âlimler zümresi arasında haşreder.*” sözünü zikreder. Kendisinden önce ve sonra gelen âlimlerin yolunda kendisi de çeşitli rivayetler üzere kırk hadis toplayıp şerh ettiğini dile getirir. Eserini Arapça bilmeyen müminlerin kolay anlaması ve herkese faydalı olması için Türkçe olarak kaleme aldığını söyleyen şair, eseri okuyanların kendisini hayırla yâd edip hatalarını düzeltmeleri temennisinde bulunarak mensur mukaddimeye son verir.

Mensur mukaddimededen sonra beş beyitlik manzum kısım yer almaktadır. Bu bölümde şair, eserini 980/1572-73 tarihinde kaleme aldığını belirtir. Daha sonra ise mensur mukaddimedede olduğu gibi amacının hayır dua ile yâd edilmek olduğu ve eserini gelecek zamanda anılmak için bir vesile olması hasebiyle yazdığını söyler. Eserini Türkçe olarak nazmedip şerh ettiğini ve noksanların ıslah ehli tarafından itmam edilmesi dileğini dile getirerek asıl bölüme geçer.

Mehmed Bosnevî, asıl bölümde diğer kırk hadis tercümelerinin birçoğunda olduğu gibi seçtiği hadislerin ravi zincirlerini ve bu hadisleri niçin seçtiğini belirtmeden kırk adet hadisin tercümesine yer vermiştir.

Türk edebiyatında manzum kırk hadislerin büyük bir çoğunluğu İranlı şair Molla Abdurrahman Câmî'nin *Çihil Hadis* adlı eserinin etkisiyle kıt'a nazım şekli ve aruzun kısa kalıpları tercih edilerek kaleme alınmıştır (Söylemez 2017: 23-29). Ancak bu genel temayülün aksine Mehmed Bosnevî'nin *Manzum Kırk Hadis Tercümesi*'nde her hadis birer beyit ile tercüme edilmiştir. Hadis tercümelerinin ise ilki aruzun Recez bahrinin *müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün* kalıbı ile diğerleri ise Remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbı ile yazılmıştır.

Mehmed Bosnevî, eserinde her şair gibi şiirde ahengi sağlayan en önemli unsurlar arasında yer alan kafiye ve rediften istifade yoluna gitmiştir. Şairin yazmış olduğu 40 beytin 36'sı kafiyeli olup bunların 18'i mürdef, 13'ü mücerred, 3'ü müesses ve 2'si de mukayyed kafiyelidir. Ayrıca şair, 16 beyitte redif kullanmayı tercih etmiştir. Bu rediflerin 3'ü ek hâlinde, 13'ü ise kelime veya kelime grubu hâlinde karşımıza çıkmaktadır.

Mehmed Bosnevî, eserini nasihatamız bir eda ve hitap cümlelerinin yer aldığı sade bir üslupla kaleme almıştır. Şair, tercüme ettiği hadislerde “*niyâz kıl, tevbe kıl, hevâ-yı nefsi ko, edep öğren, hiç kimseye kin tutma, gıybet eyleme, sözünde sadık ol*” gibi telkinlerde bulunduğu emir cümlelerine yer vermiştir. Aynı zamanda bu beyitlerde “*Resûlu'llâh didi, fahr-ı âlem didi, Habîbu'llâh dir, Mustafânuñ buyrugıdur, didi Resûl, bu kelâm-ı Mustafâdur, dir Habîb, dir Muhammed*” gibi ifadeler kullanarak bu sözlerin Hz. Peygamber'e aidiyetini vurgulamıştır:

*Çün Resûlu'llâh didi mağz-ı 'ibâdetdür du'â
Kıl tazarru' şıdğ ile tâ ola mağbûl-i Hudâ*

*Fahr-ı 'âlem didi çün terk-i du'â 'işyân olur
Kıl niyâz ey kim kabûl-i Hazret-i Raḥmân olur*

Halk arasında şöhret bulmuş pek çok hadis ya zayıftır veya uydurmadır. Bunlar genellikle muhtevası doğru kısa ve özlü sözlerdir. Benimsenmelerinde ve Hz. Peygamber'e dayandırılmalarında içinde taşıdıkları doğruların payı olduğu kuşkusuzdur. Bununla beraber bazı hadis âlimleri genellikle amellerin faziletleri gibi konularda terhib ve terhib cinsinden varid olan rivayetleri incelemede fazla titiz davranmamışlardır. O yüzden bu tür rivayetler kaynaklarımızda yer alabilmiştir. İnsanlık kültürü çeşitli din, ırk ve cins mensup pek çok büyük şahsiyetin vecize olmuş sözlerine ve kaynağı bilinmeyen anonim hikmet ve atasözlerine sahiptir. “*Kelâmü'l-kibâr, kibârü'l-keâm: büyüklerin sözleri, büyük sözlerdir*” denilmiştir. Çeşitli vesilelerle söylenmiş bu sözlerin, başına ilave edilen senedlerle Hz. Peygamber'e isnad edilmesi zaman zaman rastlanan bir durumdur (Ünal 1999: 139-40). Mehmed Bosnevî'nin *Manzum Kırk Hadis Tercümesi*'nde yer alan “*el-kâsibü habîbu'llâh* (Çalışan Allah'ın sevdiği kuludur), *min şürbi'l-mâ'e kâ'imen ibtilâ'u'llâhi bi-belâ'i lâ-devâ'ü lehu* (Kim ayakta su içerse Allah onu tedavisi olmayan bir hastalıkla imtihan eder), *eyyü dâ'in edvâ'ü mine'l-buhl* (Cimrilikten daha kötü bir hastalık mı vardır?), *men ihtekare âlimen fehüve münâfikun ve mel'ûnun* (âlimi küçük gören melun ve münafiktir), *li-küllü şey'in sikâleten ve sakkâlü'l-kulûbi zikru'llâh* (Her şeyin bir cilası/süsü vardır kalplerin süsü Allah zikridir),

mu'âdetü'l-âkili hayrun min muvâlâtü'l-câhili (Akıllı kimsenin düşmanlığı cahil kimsenin dostluğundan hayırlıdır)" gibi rivayetler de bu türdendir.

Manzum kırk hadislerde Abdülmecîd, Mehmed Zihni, Hazîni, Hikmet, 'Alî bin Ahmed, Derviş 'Alî, Feyzî-i Kefevî, Nev'î dışındaki şairler genellikle kısa hadis kullanmayı tercih etmişlerdir (Söylemez 2017: 30). Mehmed Bosnevî de bu genel temayüle mütenasip şekilde eserine kısa hadisleri almayı tercih etmiştir. "*El-a'mâlu bi'n-niyyât* (ameller niyetlere göredir), *es-sabru nısfu'l-îmân* (Sabır, imanın yarısıdır), *el-kanâ'atü kenzün lâ-yefnâ* (Kanaat, tükenmeyen bir maldır), *en-nedemü tevbetün* (Pişmanlık tevbedir)" kısa hadislerle verilebilecek örneklerdir.

Aynı zamanda şairin bazı hadisleri kısaltarak eserine aldığı veya hadislerdeki bazı kelimelerin yerine yakın anlamlı farklı kelimeleri kullandığı görülmektedir. Örneğin şair, hadis olup olmadığı ihtilaflı olan ve Hz. Peygamber'e isnad edilen "*cömert Allah'ın komşusudur, ben de onun yoldaşım; cimri ateştedir, yoldaşı da şeytandır*" sözünü "*cömert Allah'ın komşusudur, ben de onun yoldaşım*" şeklinde kısaltarak eserine almıştır. Yine şairin "*hüsnü'z-zanni min hüsnü'l-ibâdâti*" (Hüsnü zan güzel ibadet etmekten kaynaklanır) hadisini değiştirerek "*hüsnü'z-zanni mine'l-îmân*" (Hüsnü zan imandandır) şeklinde eserine aldığı görülmektedir.

Mehmed Bosnevî, farklı konularda hadisleri eserine almayı tercih etmiştir. Zikir, amel, dua, kader, hüsnüzan, hayâ, temizlik, sabır, kanaat, cömertlik, cimrilik, pişmanlık, iyilik ve merhamet gibi konular tercih edilen hadislerde karşımıza çıkan başlıca konulardır.

Eserde tercümesi yapılan hadislerin birçoğunun (33 adet) farklı mütercimlerin kaleme aldığı kırk hadis tercümelerinde de yer aldığı görülmektedir. En fazla ortaklık (19 hadis) Ahmed mahlaslı bir şair tarafından yazılan *Hadîs-i Cihil* adlı eserledir. Bunu 6'şar hadisle Fevrî (öl. 978/1571), Usûlî (öl. 945/1538), Hanîf (1189/1775) ve 4'er hadisle Manastırlı Hasan bin 'Alî (yyl. 1121-2/1710) ve Gelibolulu 'Âlî'nin (öl. 1008/1600) kırk hadis tercümeleri takip etmektedir. Bu ortak hadislerden tespit edilebilenler aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Hadis Sırası (Mehmed Bosnevî)	Hadis Metni	Hadisin Yer Aldığı Diğer Manzum Kırk Hadisler
2.	<i>El-a'mâlu bi'n-niyyât</i> Ameller niyetlere göredir	Fethî Karamanî (Söylemez 2017: 950) Fevrî (Aksoy 1997: 123) Feyzî (Donuk 2018: 58) Gelibolulu 'Âlî (Söylemez 2017: 632) Hanîf (Aksu 2004: 34) Muhlisî (Kaplan 2021: 182) Revâhî (Barutçu 2014: 115) Sehmî (Bayak 2015: 611) Seyyid Vehbî (Çolak 2015:624) Usûlî (Ceyhan 2003: 158)
3.	<i>Ed-du'â'u muhhu'l-ibâdeti</i>	Feyzî (Donuk 2018: 60)

	Dua ibadetin özüdür	
4.	<i>Lâ-yeruddu'l-kazâ'e ille'd-du'â'u</i> Kaderi duadan başka hiçbir şey geri çeviremez	Merdümî (Sevgi 1991: 159)
5.	<i>Terkü'd-du'â'i ma'siyetün</i> Duayı terk etmek günahdır	Ahmed (Söylemez 2017: 1335)
7.	<i>El-hayâ'u mine'l-îmâni</i> Hayâ imandandır	Hanîf (Aksu 2004: 28) Hilâlî (Gıynaş 2012: 1152) İlâhî (Söylemez 2017: 1238) Nüzhet Ömer Efendi (Cihan 1991: 48) Revâhî (Barutçu 2014: 119)
9.	<i>En-nezâfetü mine'l-îmân</i> Temizlik imandandır	Ahmed (Söylemez 2017: 1340)
10.	<i>Es-sabru nusfu'l-îmân</i> Sabır imanın yarısıdır	Ahmed (Söylemez 2017: 1335) Hâkî (Yıldırım 2015: 140) İlâhî (Söylemez 2017: 1217)
11.	<i>El-kanâ'atü kenzün lâ-yefnâ</i> Kanaat tükenmeyen bir maldır	Azmî (Ceyhan 2008: 150) Fevrî (Aksoy 1997: 126) Hanîf (Aksu 2004: 32) İbrî (Söylemez 2017: 1301) Manastırlı Hasan bin Ali (Poyraz 2014: 126)
12.	<i>El-kâsibü habîbu'llâh</i> Çalışan Allah'ın sevgili kuludur	Ahmed (Söylemez 2017: 1338) Gelibolulu 'Âlî (Söylemez 2017:627) Hanîf (Aksu 2004: 33) Sehmî (Bayak 2015: 612) Seyyid Vehbî (Çolak 2015: 627)
14.	<i>Ta'âmi'l-cevâdi devâ'ün ta'âmu'l-bahîli dâ'un</i> Cömert'in yemeği şifa, cimrinin yemeği ise hastalıktır	Ahmed (Söylemez 2017: 1339) Hâkî (Yıldırım 2015: 138)
15.	<i>Es-sehiyyu fi civâri'llâhi ve ene refikuhû</i> Cömert Allah'ın komşusudur, ben de onun yoldaşım	Ahmed (Söylemez 2017: 1336) Lutfî (Gökdemir 2016: 89) Manastırlı Hasan bin Ali (Poyraz 2014: 129)
18.	<i>İzâ lem testehî fe'sna' mâ şî'te</i> Utanmadıktan sonra dilediğini yap	Usûlî (Ceyhan 2003: 176)
19.	<i>Men ahdesse fi-emrinâ hazâ mâ leyse minhu fehüve reddün</i> Biri işimizde yeni bir şey ihdas ederse bu reddedilir	'Alî Bin Ahmed (Söylemez 2017: 1268) Fevrî (Aksoy 1997: 130) Muhlisî (Kaplan 2021: 183)
21.	<i>Men ihtekare 'âlimen fehüve münâfikun ve mel'ûnun</i> Âlimi küçük gören melun ve münafıktır	Ahmed (Söylemez 2017: 1334)
22.	<i>En-nedemü tevbetün</i> Pişmanlık tevbedir	Hanîf (Aksu 2004: 31) Sehmî (Bayak 2015: 614) Seyyid Vehbî (Çolak 2015: 628)
23.	<i>Keffâretü'z-zünûbi en-nedâmetü</i>	Ahmed (Söylemez 2017: 1335)

	Günahların kefareti pişmanlıktır	
24.	<i>'Azâbu'l-kabri mine'l-gıybeti ve'n-nemûmeti</i> Kabir azabı gıybet ve söz taşımadandır	Ahmed (Söylemez 2017: 1336)
25.	<i>Men zâre kabrî fekad vecebet lehû şefâ'atî</i> Mezarımı ziyaret edene şefaetim vacip olur	Ahmed (Söylemez 2017: 1335) Hanîf (Aksu 2004: 28) Revâhî (Barutçu 2014: 108)
26.	<i>Vecebet muhabbetu'llahi 'alâ men gadibe fehalime</i> Kızdığında sükûnetini bozmayan kişiye Allah'ın sevgisi vacip olur	Ahmed (Söylemez 2017: 1336)
27.	<i>Efdalu's-sadakâti el-lisânü</i> Sadakanın en güzeli dille olandır	Ahmed (Söylemez 2017: 1341)
28.	<i>Min sa'âdeti'l-mer'i en yezkûra min lisâni's-sıdkî</i> Kişinin saadeti dilinin doğruyu söylemesidir	Ahmed (Söylemez 2017: 1338)
29.	<i>Min hüsni İslâmi'l-mer'i terkühû mâ lâ ya'nîhî</i> Kendisini ilgilendirmeyen şeyleri terk etmek, kişinin Müslümanlığının güzelliğindedir	İbrî (Söylemez 2017: 1303) Münif (Küçük 1997: 12) Nâbî (Özdemir 2012: 150) Şirvânî (Ceyhan 2015: 68)
30.	<i>Li-küllü şey'in sikâleten ve sakkâlû'l-kulûbi zikru'llâh</i> Her şeyin bir cilası/süsü vardır. Kalplerin süsü Allah zikridir	Ahmed (Söylemez 2017: 1134) İlâhî (Söylemez 2017: 1219)
32.	<i>Lâ hayra fimen lâ-ye'lefû velâ yû'lefû</i> Sevmeyen ve sevilmeyende hayır yoktur	Ahmed (Söylemez 2017: 1340)
33.	<i>Ma'âdatü'l-'âkili hayrun min muvâlâtü'l-câhili</i> Akıllı kimsenin düşmanlığı, cahil kimsenin dostluğundan hayırlıdır	Ahmed (Söylemez 2017: 1338)
34.	<i>İnne ahsene'l-hüsni el-hulku'l-hasenü</i> İyiliğin en iyisi güzel ahlakıdır	Ahmed (Söylemez 2017: 1341)
35.	<i>Men lem-yerhamü lem-yürham</i> Merhamet etmeyene merhamet olunmaz	Hilâlî (Gıynaş 2012: 1149) Manastırlı Hasan bin Ali (Poyraz 2014: 130) Merdümî (Sevgi 1991: 160) Muhlisî (Kaplan 2021: 186) Revâhî (Barutçu 2014: 114) Usûlî (Ceyhan 2003: 159)
36.	<i>Lâ yedhulu'l-cennete kâti'u'r-rahmin</i> Akrabalık bağlarını kesip koparan cennete giremez	Gelibolulu 'Âlî (Söylemez 2017: 638) Usûlî (Ceyhan 2003: 172)
37.	<i>Kün fi'd-dünyâ ke enneke garîbün ev 'âbiri sebîlin</i> Dünyada gelip geçen bir garip gibi ol	Fevrî (Aksoy 1997: 128) Manastırlı Hasan bin Ali (Poyraz 2014: 125) Usûlî (Ceyhan 2003: 166)
38.	<i>Men tereke sünnetü feleyse min ümmetü</i>	Ahmed (Söylemez 2017: 1337)

	Sünnetimi terk eden ümmetinden değildir	Fevrî (Aksoy 1997: 126)
39.	<i>Mâ nedîme men isteşâre velâ hâbe men istehâre</i> Danışan pişman olmaz; istihare yapan kaybetmez	Ahmed (Söylemez 2017: 1341) Fevrî (Aksoy 1997: 127) Muhyî (Özdemir 2016: 338)
40.	<i>Men sallâ 'aleyye merreten salla'llâhu 'aleyhi 'aşere merrâtin</i> Bana bir defa salavat getirene Allah on defa salât eder/on defa merhamet eder/bağışlar	Hilâlî (Gıynaş 2012: 1147) Merdümî (Sevgi 1991: 162)

3. Çeviri Yazılı Metin

[Ehâdis-i Erba'în li-Meḥemmed Efendi el-Bosnevî el-Mükennâ]

Bi'smi'llâhir-raḥmani'r-raḥîm

[31b] El-ḥamdulî'llâhi'lleẓî ekreme benî Âdem ü fazl-ı 'alâ cemî'ü'l-'âlem. Ve's-şalâtü 'alâ Muḥammed seyyidü'l-'Arabü ve'l-'Acem. Ve 'alâ âlihî ve şaḥbihî yenâbî'l-'ilmi ve'l-ḥikem. 'Alî ibn-i Ebî Ṭâlib kerrema'llâhü vechehu rivâyet ider ki Ḥazret-i Seyyidi'l-Mürselîn Muḥammed Muştafâ salla'llâhü 'aleyhi ve's-sellem *men ḥafîze 'alâ ümmetî erba'îne ḥadîşen min emr-i dînihi ḥaşere Allâhü Te'âlâ fî-zümreti'l-'ulemâi ve'l-fukahâî'*. 'Ulemâ-yı müteḳaddimîn ü müte'aḥḥirîn daḥı ṭuruḳ-ı keşîr üzre ḥadîş-i erba'în cem' idüp rivâyât-ı mütenevvi'ât ile şerḥ ü beyân eylemişlerdür. Bu 'abdü'l-ḥâṭî ve'r-râcî ilâ raḥmetu'llâhi'l-Bârî **Meḥemmed el-Bosnevî** el-mükennâ 'aynuhu revî (?) aḥsena'llâhü 'âkıbetehu iḳtidâ'en bi-hâ'ülâ'i (?) sa'y-ı belîḡ ü cedd-i sedîd birle ḥadîş-i erba'îni cem' idüp müsta'inen bi'llâhi Türkî dil üzre şerḥ ü nazm eyledüm. Tâ ki 'Arabî bilmeyen mü'min karındaşlara fehmi âsân olsun için ve fâ'idesi daḥı 'âm ola diyü emyezdür ki her kimüñ mü'tâlâ'a-i şerîfine yitişürse bu faḳîr[i] ḥayr du'â ile yâd idüp sehv-i ḥaṭâ-yı kalem daḥı olduysa işlâḥ ideler ki 'inda'llâhi meşâb u me'cür olalar *va'llâhu a'lemü bi's-şavâb*²

Mefâ'îlün Mefâ'îlün Fe'ülün

Şu vâkt oldı bu cem' ü nazm u teşriḥ
Ṭoḳuz yüz seksen idi aña târiḥ

Ġaraż budur ki kılduḳ bunı inşâd
Oḳuyanlar du'â ile ide yâd

Bize bu deñlü ancaḳ fetḥ olındı

¹ "Ümmetinden her kim dinin emirlerine dair kırk hadis ezberlerse Allahu Teâlâ onu fakihler ve âlimler zümresi arasında ḥaşreder." Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, Hadis No. 2465.

² "Allah doğruyu/doğrusunu en iyi bilendir."

Lisân-ı Türkî nazm u şerh olındı

Çalem sehbinden oldıysa ki noķşān
Tamāmın ehl-i ıslāh ide ihsān

Nitekim devr ola devr-i zamāne
Añılmağa olur şāyed bahāne

Bi'smi'llāhir-raḥmani'r-raḥīm

Müstef' ilün Müstef' ilün Müstef' ilün Müstef' ilün

ebter³

1. Küllü emrin zî-bālin lem yübde'ü bi'smi'llāhi fehüve

Allāh adın her ki yād itmez işinde ibtidā
Ebter ü ecde' u qalur ol işi olmaz intihā

Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilātün Fā' ilün

[32a] 2. *El-a' mālū bi'n-niyyāf*

Niyyet iledür cemī' a' māl-i şer'ī mu' teber
İnnemā'l-a' mālū bi'n-niyyāti gelüpdür? ḥaber

3. *Ed-du' ā 'u muḥḥu'l- 'ibādetf*

Çün Resūl'llāh didi mağz-ı ' ibādetdür du' ā
Kıl tazarru' şıdk ile tā ola maḥbūl-i Ḥudā

4. *Lā-yeruddu'l-każā 'e ille'd-du' ā 'u*⁶

Bu każā-yı ' ālem-i sehmi-każā durmaz siper
Nesne redd itmez anı meger du' ā ola siper

5. *Terkü'd-du' ā 'i ma' şiyetün*⁷

Faḥr-ı ' ālem didi çün terk-i du' ā ' işyān olur
Kıl niyāz ey kim qabūl-i Ḥazret-i Raḥmān olur

6. *Zannū bi'l-mü 'minine ḥayretf*⁸

³ “Allah'ın zikri ile başlamayan her söz güdüktür.” Alāüddîn 'Alî el-Muttakî, *Kenzü'l-Ummāl*, Hadis No. 555.

⁴ “Ameller niyetlere göredir.” Buhârî, Hadis No. 1; İbn-i Mâce, Hadis No. 4227; Ebû Davud, Hadis No. 2201.

⁵ “Dua ibadetin özüdür.” Tirmizî, Deavât, Hadis No. 1.

⁶ “Kaderi duadan başka hiçbir şey geri çeviremez.” Tirmizî, Hadis No. 2225.

⁷ “Duayı terk etmek günahtır” Heysemî, *Ed'iye*, 2, Hadis No. 17194.

⁸ “Müminler hakkında hüsn-i zanda bulununuz.”

Niyyetün hayr eyle her bir mü'mine ey müttakî
Tâ olasin sen dahı şer-i şerârdan mu' tekî

7. *El-hayâ 'u mine'l-îmân*⁹

Cüz'-i îmandan hayâ oldı çün ey ehl-i edeb
Mü'min-i kâmil olam dirsene edeb öğren edeb

8. *Hüsnü'z-zanni mine'l-îmân*¹⁰

Hüsn-i zann çünki îmandan dimişdür şer'-i dîn
Kalb-i şâf it ğill ü ğâşdan dutma hiç kimseye kîn

9. *En-nezâfetü mine'l-îmân*¹¹

Olayum dirseñ eger iki cihânda bahtlu
Pâk-dâmen kalb-i hâliş ol şağın olma alu

10. *Eş-şabru nişfu'l-îmân*¹²

Nışf-i îmân oldı çün şabr-ı muşibet ey emîn
Hem Kelâmu'llâh buyurmuşdur *yuhıbbü's-sâbirîn*¹³

11. *El-kanâ'atü kenzün lâ-yefnâ*¹⁴

Eyleyen kesb-i kanâ'at olmaz ol muhtâc [u] aç
Kenzü lâ-yefnâdan aldı başına şâhâne tâc

12. *El-kâsibü habîbu'llâh*¹⁵

[32b] Dâ'imâ maqđuruñı şarf eyle kıl kesb-i kemâl
Kâsibe dir çün Habîbu'llâh Habîb-i Zü'l-celâl

13. *Seyyidü'l-a'mâlü el-cü*¹⁶

Hayrü'l-a'mâl oldı çünkim az yimek bî-ihtilâf
Muştafânuñ buyruğıdur bu kelâm şanma güzâf

14. *Ta'âmi'l-cevâdi devâ'ün ta'âmu'l-bahîli dâ'un*¹⁷

⁹ “Hayâ imandandır.” Buhârî, Hadis No. 77.

¹⁰ “Hüsnü zan imandandır.” Ebû Davud, Hadis No. 4993. (Bu hadis, ilgili kaynakta “Hüsn-i zan ibadettir.” şeklindedir.)

¹¹ “Temizlik imandandır.” Aclûnî, *Keşfü'l-Hafâ*, C. 1, s. 341.

¹² “Sabir imanın yarısıdır.” Taberânî, *Mu'cemü'l-Kebir*, Hadis No. 8544; Beyhakî, *Şüabü'l-Îmân*, Hadis No. 9266.

¹³ “Sabredenleri sever.” Âl-i İmrân Süresi, 146. ayet.

¹⁴ “Kanaat tükenmeyen bir maldır.” Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsât*, Hadis No. 496.

¹⁵ “Çalışan Allah'ın sevgili kuludur.”

¹⁶ “Amellerin efendisi (en hayırlısı) aklıktır.” Sübkî, *Tabakât*, 4/162.

Ni‘ meti oldı saĥinũn ħunki her derde devā
Yime rızķımı baĥilũn kim olur derd ile dā’

15. *Es-seĥiyyu fī civāri’llāhi ve ene refīķuhū*¹⁸

Zi-sa‘ ādet āna kim bugũn ola ehl-i seĥā
Yarın olur Ĥaķ civārında refīķ-i Muştafā

16. *Eyyũ dā’in edvā’ũ mine’l-buĥt*¹⁹

Ĥatı dāder baĥl sen Şanma baĥil ĥandān olur
Her kişi zevķ ũ Őafāda olsa ol giryān olur

17. *Min Őũrbi’l-mā’e ķā’imen ibtilā’u’llāhi bi-belā’i lā-devā’ũ lehu*²⁰

Ayaĥın urup iĥenler ķanda bulurlarsa mā
Mũbtelā olur Őaķın bir derde kim bulmaz devā

18. *İzā lem testeĥī fe’Őna’ mā Şi’tē*²¹

Her işi işler kişi bugũn olıcaķ bi-ĥayā



su’āl olıcaķ yarın ‘aceb ĥāli n’ola

19. *Men aĥdese fī-emrinā ĥazā mā leyse minhu fehũve reddũn*²²

Benũm olmadın diyũ iĥdāŐ idenler bid’ ati
Ümmetimden ol degũldür oldı anlar la’ neti

20. *Lā tectemi’ ümmetī ‘ale’z-żalāletī*²³

Ümmetũm olmaz didi hergiz đalālet üzre cem’
Zi-kerāmet ümmetinũn bu kelāmı eyle sem’

21. *Men iĥteķare ‘ālimen fehũve münāfiķun ve mel’ünur*²⁴

‘Ālimi taĥķir idenler dũnyede ehl-i nifāķ

¹⁷ “Cömert’in yemeĥi Şifa, cimrinin yemeĥi ise hastalıktır.” İmam Gazzālî, *İhyâ-i Ulũmi’d-dîn*, IV, 448.

¹⁸ “Cömert Allah’ın komşusudur, ben de onun yoldaŐıyım.”

¹⁹ “Cimrilikten daha kötü bir hastalık mı vardır?”

²⁰ “Kim ayakta su iĥerse Allah onu tedavisi olmayan bir hastalıkla imtihan eder.”

²¹ “Utanmadıktan sonra dilediĥini yap.” Buhārî, Hadis No. 3483; İbn-i Māce, Hadis No. 4183.

²² “Biri işimizde yeni bir Şey ihdas ederse bu reddedilir.” Buhārî, Hadis No. 2697; İbn-i Māce, Hadis No. 14.

²³ “Ümmetim dalālet üzere icmā etmez/birleŐmez.” İbn-i Māce, Hadis No. 3940.

²⁴ “Ālimi küçük gören melun ve münafıktır.”

Şübhesiz iki cihānda oldılar mel'ün u 'âk

22. *En-nedemü tevbetür*²⁵

Tevbe kııl her dem günāha irmedin mevt-i belîğ
 Kıo hevā-yı nefsi cānuñ ıalmasıun zır-i menîğ (?)

[33a] **23. *Keffāretü 'z-zünūbi en-nedāmetü*²⁶**

Fāzıl-ı Hākıdan dileyenler kim ola 'afv-ı günāh
 Tevbe kııl her dem günāha eyleyüp derd ile āh

24. *'Azābu'l-kabri mine'l-ğıybeti ve'n-nemīmetü*²⁷

'Ādet itme kıovcılık kimseyi ğıybet eyleme
 Hāşıl olur kıabr 'azāb bunları 'ādet eyleme

25. *Men zāre kıabri fekıad vecebet lehū şefā'atı*²⁸

Her kı kıabrümi ziyāret eylese dıdı Resül
 Vācib olur kim şefī' olam āna rüz-ı kıabül

26. *Vecebet muħabbetu'llāhi 'alā men ğadıbe feħalime*²⁹

Def' idenler ğazabını ğılmle mağzüb olıcaķ
 'Afv ide Hāķ 'aybını ol daķı ma'yüb olıcaķ

27. *Efđalu's-şadaķāti el-lisānū*³⁰

'Ādeme şırın-suħandan özge iħsān var mıdır
 Sözi bāridde 'aceb şefķat-i imān var mıdır

28. *Min sa'ādeti'l-mer'i en yezküra min lisāni's-şıdķı*³¹

Çünkü toĒru söylemek oldu sa'ādetden nişān
 Şādık ol dā'im sözüñde olma kıavlüñde yalan

29. *Min ğüsni İslāmi'l-mer'i terkühū mā lā ya'nihı*³²

²⁵ "Pişmanlık tevbedir." Ebû Davud, Hadis No. 380; İbn-i Māce, Hadis No. 4252.

²⁶ "Günahların kefareti pişmanlıktır." Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsat*, Hadis No. 3721.

²⁷ "Kıabr azabı ğıybet ve söz taşımadandır." Beyhakî, *İsbātü Azābi'l-Kabr*, Hadis No. 239.

²⁸ "Mezarımı ziyaret edene şefaatiim vacip olur." Beyhakî, *Şüabü'l-İmān*, Hadis No. 9266

²⁹ "KızdıĒında sükünetini bozmayan kışıye Allah'ın sevgisi vacip olur. Kudâî, *Müsnedü's-Şihāb*, Hadis No. 569.

³⁰ "Sadakanın en güzeli dille olanıdır." Taberânî, *Mu'cemü'l-Kebir*, Hadis No. 6962; Kudâî, *Müsnedü's-Şihāb*, Hadis No. 1279.

³¹ "Kışının saadeti dilinin doĒruyu söylemesidir." Beyhakî, *Deavatü'l-Kebir*, Hadis No. 19.

Hüsn-i İslâm isteyen terk ide mâ-lâ-ya' n'îyi
Bu kelâm-ı Muştafâdur aña işbu ma' n'îyi

30. *Li-küllî şey'in şikâleten ve şakḳâlü'l-kulûbi zikru'llâî*³³

Cümle eşyâya cilâ virici vardur bî-riyâ
Mü'minün ḳalbin mücellâ eyleyen zikr-i Hüdâ

31. *Ḥubbüke's-şey'ü yü'mâ ve yuşimmü*³⁴

Görmez işitmez olur sevdüğü 'aybını kişi
Maḥbûbı ḳatında a'mâ vü aşamdur her kişi

32. *Lâ ḥayra fîmen lâ-ye'lefü velâ yü'lefü*³⁵

Ḥayr gelmez her ki ḥalka ülfet itmez ḥulḳ ile
Ülfet itmeyen ḥaḳîḳat üns dutmaz ḥalk ile

33. *Ma'âdatü'l-'âḳili ḥayrun min muvâlâtü'l-câhil*³⁶

[33b] Çünkü câhil dostlığından buğz yegdür 'âkilün
Hem-nişin ol 'âkile olma ḳarîni câhilün

34. *İnne aḥsene'l-ḥüsnî el-ḥulḳu'l-ḥasenü*³⁷

Hüsn-i aḥsenden ğaraz aḥsen-i ḥulḳ olur murâd
Ḥulḳ-ı aḥsen olmayanlar ḥüsnî güyâ bir cemâd

35. *Men lem-yerḥamü lem-yürḥam*³⁸

Raḥmet umarsañ eger raḥm eyle sende ey ḥalîm
Raḥm iderseñ raḥm idem buyurdı Ḳur'ân-ı Kerîm

36. *Lâ yedḥulu'l-cennete ḳâti'u'r-raḥmin*³⁹

Ḳâti' -ı raḥm eyleyenler cennete dâḫil degül
Terk-i Ḥaḳ şilâ-ı raḥmına ol vâşıl degül⁴⁰

³² “Kendisini ilgilendirmeyen şeyleri terk etmek, kişinin Müslümanlığının güzelliğindedir.” Tirmizî, Hadis No. 558.

³³ “Her şeyin bir cilası/süsü vardır. Kalplerin süsü Allah zikridir.”

³⁴ “Bir şeye karşı sevgin seni kör ve sağır eder de onun eksiklerini görmez, kusurlarını işitmez olursun.” Ebû Davud, Hadis No. 5130; Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsat*, Hadis No. 4359.

³⁵ “Sevmeyen ve sevilmevende hayır yoktur.” Taberânî, *Mu'cemü'l-Kebîr*, Hadis No. 5787; Beyhakî, *Şüabü'l-İmân*, Hadis No. 7252.

³⁶ “Akıllı kimsenin düşmanlığı, cahil kimsenin dostluğundan hayırlıdır.”

³⁷ “İyiliğin en iyisi güzel ahlakıdır.” Kudâî, *Müsnedü's-Şihâb*, Hadis No. 986.

³⁸ “Merhamet etmeyene merhamet olunmaz.” Ahmed b. Hanbel, *Müsned*, Hadis No. 19164; Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsat*, Hadis No. 3721.

³⁹ “Akrabalık bağlarını kesip koparan cennete giremez.” Beyhakî, *Şüabü'l-İmân*, Hadis No. 7580.

37. *Kün fi'd-dünyā ke enneke ġarībün ev 'ābiri sebīlīn*⁴¹

Dār-ı dünyāda hemān ol bir ġarīb insān gibi
Şol müsāfir kim gelür qonar gider mihmān gibi

38. *Men tereke sünnetī feleyse min ümmetī*⁴²

Terk idenler sünnetüm benden degüldür dir Ḥabīb
Rüz-ı maḥşer anlara olmaz şefā' atden naşīb

39. *Men mā nedime men isteşāre velā ḥābe men isteḥāre*⁴³

Meşveretle işleyen işi nedāmet çekmedi
İstiḥāre eyleyen emrin ḥasādet görmedi

40. *Men şallā 'aleyye merreten şalla'llāhu 'aleyhi 'aşere merrātīn*⁴⁴

Dir Muḥammed kim baña bir kez şalavāt getüre
Ḥaḫ aña her birine on kez şalavāt getüre

Sonuç

Klasik Türk edebiyatının dinî muhtevaya sahip edebî türleri arasında yer alan kırk hadis tercümelerinden biri de çalışmamızın konusunu teşkil eden *Manzum Kırk Hadis Tecümesi*'dir. Kırk hadis geleneğinin 16. yüzyıldaki örneklerinden biri olan bu eserin müellifi, Mehmed Efendi'dir. Müellifin hayatı hakkında tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda herhangi bir malumat bulunmamaktadır. Ancak eserin mukaddime kısmında zikredilen bilgiye göre Mehmed Efendi, 1572-73 yılında hayatta olan Bosnalı bir zattır.

Eserin şu an için bilinen tek nüshası Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi Türkçe Yazmaları arasında 399 numaralı risale mecmuasının 31b-33b sayfaları arasında kayıtlıdır. Herhangi bir başlığa sahip olmayan eser, mecmuanın zahriye kısmında "*Eḥâdis-i Erba'in li-Mehemmed Efendi el-Bosnevî el-Mükennâ*" şeklinde kaydedilmiştir.

⁴⁰ Bu mısra, vezne uymamaktadır.

⁴¹ "Dünyada gelip geçen bir garip gibi ol." Buhârî, Hadis No. 6416; İbn-i Mâce, Hadis No. 4114.

⁴² "Sünnetimi terk eden ümmetimden değildir." Buhârî, Hadis No. 5063 (Bu hadis, ilgili kaynakta "kim benim sünnetimden yüz çevirirse benden/benim ümmetimden değildir" şeklindedir.)

⁴³ "Danışan pişman olmaz; istihare yapan kaybetmez." Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsat*, Hadis No. 6627.

⁴⁴ "Bana bir defa salavat getirene Allah on defa salât eder/on defa merhamet eder/bağışlar." Taberânî, *Mu'cemü'l-Evsat*, Hadis No. 4948.

980/1572-73 yılında yazılan bu eser, diğer kırk hadis tercümelerinde olduğu gibi Hz. Peygamber'e ait olduğu rivayet edilen "Ümmetimden her kim dinin emirlerine dair kırk hadis ezberlerse Allahu Teâlâ onu fakihler ve âlimler zümresi arasında haşreder" sözüne binaen kaleme alınmıştır. Manzum-mensur karışık bir mukaddime ile başlayan eserde, kırk adet hadis birer beyitle nazmen Türçeye tercüme edilmiştir. Hadis tercümelerinin ilki aruzun Recez bahrinin müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün kalıbı ile diğerleri Remel bahrinin fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbı ile yazılmıştır. Mehmed Bosnevî, eserini sade bir üslupla kaleme almıştır. Beyitler üzerinde aruz veznini başarılı bir şekilde tatbik ettiği, kafiye ve redif gibi şiirde ahengi sağlayan unsurlardan da yararlandığı görülmektedir.

Şair, seçtiği hadislerin râvi zincirlerini ve bu hadisleri niçin seçtiğini belirtmemiş ve genellikle kısa hadisleri eserine almayı tercih etmiştir. Uzun olan hadislerden bazılarını ise eserine kısaltarak almıştır. Aynı zamanda şairin, kaynağı bilinmeyen ancak Hz. Peygamber'e isnad edilen bazı sözleri de eserine almış olması dikkat çeken önemli bir husustur. Mehmed Bosnevî, genellikle hüsnüzan, hayâ, temizlik, sabır, kanaat, cömertlik, iyilik ve merhamet gibi güzel ahlakla ilgili hadisleri derleyerek tercüme etmiştir.

Sonuç olarak bu çalışma ile bugüne kadar kırk hadisler üzerinde yapılan muhtelif çalışmalarda zikredilen fakat nüshası temin edilemediği için tam metni ortaya konulamayan bir kırk hadis tercümesi gün yüzüne çıkarılarak araştırmacıların dikkatine sunulmuş ve bu alanda yapılacak yeni çalışmalara katkı sunulması amaçlanmıştır.

Kaynakça

- AKSOY, Hasan (1997). Fevrî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (15), 121-130.
- AKSU, Cemal (2004). Hanîf'in Manzum Kırk Hadis Tercümesi Şerhi. *İlmi Araştırmalar*, 17(1), 17-34.
- BARUTÇU, Nevzat (2014). *Revâhî'nin Tenvîrü'l-Ebsâr İsimli Eserinin İncelemesi*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi SBE Yüksek Lisans Tezi.
- BAYAK, Cemal (2015). Sehmî ve Manzum Hadîs-i Erba'în Tercümesi. *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 10(8), 597-622.
- CEYHAN, Adem (2008). Azmî'nin Kırk Hadis Tercümesi. *Prof. Dr. Abdülkadir Karahan'ın Anısına Uluslararası Divan Edebiyatı Sempozyumu* (s. 131-156). Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları.
- CEYHAN, Adem (2003). Usûlî'nin Hadis ve Vecize Tercümeleri. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi TDE Dergisi*, 30, 147-188.
- CEYHAN, Adem (2015). Şirvanlı Hatiboğlu Habîbullâh'ın Kırk Hadis Tercümesi. *Erdem*, (69), 53-72.
- CİHAN, Sadık (1991). Nüzhet Ömer Efendi ve Hadîs-i Erba'în Tercemesi. *On Dokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 35-67.

- ÇOLAK, Ahmet (2015). Seyyid Vehbî'nin Manzum Hadîs-i Erba'în Tercümesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 4(2), 616-633.
- DONUK, Suat (2018). Feyzî-i Kefevî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 5(11), 47-69.
- GIYNAŞ, Kamil Ali (2012). Hilalî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(1), 1133-1157.
- GÖKDEMİR, Atilla (2016). Lütfî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (24), 83-95.
- KANDEMİR, M. Yaşar (2002). Kırk Hadis. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 25, 467-70.
- KAPLAN, Yunus (2021). Muhlisî'nin Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(1), 171-194.
- KARAHAN, Abdülkadir (1954). *İslâm-Türk Edebiyatında Kırk Hadis*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- KARAHAN, Abdülkadir (2002). Kırk Hadis (Türk Edebiyatı). *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 25, 470-473.
- KILIÇ, Müzahir (2001). Edebiyat Tarihi Bakımından Kırk Hadisler. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (18), 93-101.
- KÜÇÜK, Sabahattin (1997). Münîf'in Kırk Hadis Tercümesi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 12(1), 1-17.
- Mecmû'a-i Eş'âr*, Bratislava Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 399, vr. 31b-33b.
- ÖZCAN, Nurgül (2010). *Kırk Hadis (Hadis-i Erba'în)*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- ÖZCAN, Nurgül (2012). Hacı Bektaş Velî'nin Hadîs-i Erba'în Adlı Eseri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (64), 77-96.
- ÖZDEMİR, Hikmet (2012). Nâbî'nin Kırk Hadis Tercümesi. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (6), 139-154.
- ÖZDEMİR, Mehmet (2016). Muhyî'nin Manzum Hadîs-i Erba'în Tercümesi. *Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1), 323-342.
- POYRAZ, Yakup (2014). Manastırlı Hasan bin 'Alî'nin Ehâdis-i Erba'în Adlı Manzum Kırk Hadis Tercümesi. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 14(2), 109-135.
- SEVGİ, Ahmet (1991). Merdümî ve Tuhfetü'l-İslâm'ı. *S.Ü. Fen Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, (6), 101-165.
- SEVGİ, Ahmet (1999). Molla Câmî'nin Erba'în'i ve Türkçe Manzum Tercümeleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (6), 1-145.
- SÖYLEMEZ, İdris (2017). *Türk-İslam Edebiyatında Manzum Kırk Hadisler (İnceleme-Metin)*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

ÜNAL, İ. Hakkı (1999). İslâm Kültüründe Kırk Hadis Geleneği ve Şeyh Hâmid-i Velî'nin Hadis-i Erbaîn Şerhi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XXXIX, 137-146.

YAZAR, Sadık (2011). *Anadolu Sahası Klasik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi

YILDIRIM, Yusuf (2015). Hâkî'nin Manzum Kırk Hadis'i. *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 39(1), 123-141.

**AHMET MİTHAT EFENDİ'NİN FELÂTUN BEY İLE RÂKİM
EFENDİ ROMANINDA İSLÂM EPİSTEMOLOJİSİNE
MUTLAK BAĞLILIK VE BATI ALGISI**

Bilginç EYAN*

Öz

Felâatun Bey ile Râkım Efendi romanı, Ahmet Mithat Efendi'nin kendi döneminde Türk romanının temel problemlerinden biri olan Doğu-Batı sorunsalı doğrultusunda fikirlerini yansıtmak adına yazdığı eserlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Mithat Efendi, bu eserinde ideal olanı yansıtırken temel zemine İslam epistemolojisinin mutlaklığını ve geleneğe bağlılığı oturtmuştur. Bir terkip arayışından ziyade var olan epistemolojik değerlerin kesin biçimde muhafaza edilmesiyle ideal olana kavuşulacağını göstermeye çalışan yazar, bu durumun Batı karşısında da olumlu bir sonuç doğuracağı fikrini okuyucusuna sunar. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi'nin, Batı'yı temsilen romana Ziklas ailesi ile Josephino'yu ve hatta Batı'nın madde çukuruna saplanmış yönünü temsilen de Polini'yi yerleştirdiğini söylemek mümkündür. Yazar, bu kurgu neticesinde geleneğe ve İslâm epistemolojisine bağlılık ile yanlış Batılılaşmanın doğurduğu sonuçları Batılı kişilerce de değerlendirir ve bu durum romanda farklı perspektif üzerinden şekillenen bir Batı algısı da oluşturur. Bu çalışmada Ahmet Mithat Efendi'nin, ideal tip Râkım Efendi ve Ötekileşen tip Felâatun Bey'i İslam epistemolojisine bağlılık üzerinden kullanım şekli ve bu bağlılığın Batılılarca değerlendiriliş biçimi gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İslam, Epistemoloji, Doğu Batı, Ahmet Mithat Efendi.

**ABSOLUTE COMMITMENT TO ISLAMIC
EPISTEMOLOGY AND PERCEPTION OF THE WEST IN
AHMET MİTHAT EFENDİ'S NOVEL FELÂTUN BEY WITH
RÂKİM EFENDİ**

Abstract

* Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi. ORCID: 0000-0002-8127-661X

e-posta: Blgnc.eyn@gmail.com

Geliş / Received: 3 Şubat / February 2021

Kabul / Accepted: 17 Mart / March 2021

The novel Felâtun Bey and Râkım Efendi is one of the works written by Ahmet Mithat Efendi to reflect his ideas in line with the East-West problem, which was one of the main problems of the Turkish novel in his time. While Ahmet Mithat Efendi reflects the ideal in this work, he has placed the absoluteness of Islamic epistemology and devotion to tradition on the basic ground. The author, who tries to show that the ideal can be attained by preserving the existing epistemological values, rather than searching for a composition, presents the idea that this situation will have a positive result in the face of the West. Accordingly, it is possible to say that Ahmet Mithat Efendi placed Ziklas family and Josephino in the novel representing the West, and even Polini representing the West's side stuck in the matter pit. As a result of this fiction, the writer evaluates the consequences of devotion to tradition and Islamic epistemology and the consequences of false Westernization by Western people, and this situation also creates a Western perception shaped through a different perspective in the novel. In this study, the way of using Ahmet Mithat Efendi's ideal type Râkım Efendi and the marginalizing type Felâtun Bey through devotion to Islamic epistemology and the way this devotion was evaluated by Westerners was tried to be shown.

Keywords: Islam, Epistemology, East West, Ahmet Mithat Efendi.

Giriş

Tanzimat romanı ana hatlarıyla düşünüldüğünde, tematik anlamda Doğu ve Batı medeniyetleri üzerinden şekillenmiş iki farklı yaşam biçiminin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Söz konusu iki yaşam biçiminin yansıtımında ise Tanzimat yazarlarının bir sentez arayışından ziyade geleneğe mutlak bağlılık çerçevesinde tavır aldığı gözlemlenebilir. Tanzimat romanlarında sıklıkla görülen söz konusu karşıtlıklar ise genel anlamda Doğu'nun kültürel değerleri ve Batı'nın ilim ve tekniğinin birleşimi düşüncesinin, salt Batılı yaşayış tarzının doğuracağı yozlaşmalar ile çarpışımı çerçevesinde ortaya çıkar. Batı'nın ilim ve tekniğini kabul etmek isteğinin yanında geleneksel ve kültürel değerlerden asla taviz vermeyiş net bir gelenek bağlılığını gösterirken, bu isteğin gerçekleşmesinin ihtimalleri oldukça fazla soru işareti barındırdığı halde, Tanzimat sanatçıları için bu düşük olasılık çok büyük bir kaygıya dönüşmez. Öte yandan yazarlar oluşturmak istedikleri tabloyu anlatırken, genel olarak bu iki farklı yaşam tarzının içine birbirine zıt iki tip koyarak ikisi arasında bir karşılaştırma yapmış ve kendi fikirlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Ahmet Mithat Efendi, bu noktada en önemli yazarlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserlerinde Batılılaşma olgusunun doğru ve yanlış bağlamlarda sınırlarını belirtmeye çalışan yazar, her iki durumun da örneklerini teşkil eden tipleri oluştururken arka plana da gayrimüslimleri yerleştirir ve yanlış Batılılaşma ile gelenekten kopuş olguları doğrultusunda taşımakta olduğu endişeleri genel bir çerçeve ile okuyucusuna yansıtır. Sahip olduğu Osmanlıcı görüşlerini

romanlarına da oldukça belirgin biçimde kullanan Ahmet Mithat Efendi, savunduğu değerleri zedeleyen unsurları, Osmanlı Devleti'ne bağlı bulunan bütün milletler için tehlikeli bulmaktadır. Bu durum ise onun romanlarına oldukça çeşitli tiplerin varlığıyla yansımıştır. “Ahmet Mithat Efendi'nin yanlış Batılılaşma veya Alafrangalığı Türk/Müslüman Osmanlılar için olduğu kadar gayrimüslim Osmanlılar için de tehlikeli gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim onun birçok romanında, Râkım Efendi, Resmi Efendi, Nasuh vb. gibi yerli değerlerine bağlı doğru Batılılaşmış tiplerin mukabili Gayrimüslim kişilerin yanında Felâton Bey, Sururi Efendi, Senai gibi tiplerin mukabili sayılabilecek olan gayrimüslim alafranga kişiler de vardır” (Aktaş, 2010: 61). Osmanlıcı görüşleri dolayısıyla gayrimüslimleri dışarıda bırakmayan Ahmet Mithat Efendi, temelinde İslâm epistemolojisinin var olduğu gelenek bağlılığını onlar içinde faydalı görmüş ve romanlarında “öteki” olarak gayrimüslimleri değil daha çok alafranga yerli tipleri kullanmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin ilk basımı 1876 yılında yapılan *Felâton Bey ile Râkım Efendi* adlı romanı bu konularda iyi bir örnek sayılabilir. Roman hem Râkım Efendi'nin ve Felâton Bey'in mukabili sayılabilecek gayrimüslim tipleri barındırmakta ve bu neticede İdeal Osmanlı tipi ile yerli öteki tipin mukayesesi hem yerliler hem de gayrimüslimler etrafında şekillenmektedir. Alt zemininde İslam epistemolojisine mutlak bir bağlılığın var olduğu bu roman, yazarın fikirleri bağlamında oldukça net göstergeler barındırmaktadır.

Felâton Bey ile Râkım Efendi Romanının ana ekseni, zengin ve alafranga bir mirasyedi olan Felâton Bey'in yaşamaya çalıştığı Batı tarzı hayat karşısında geleneksel ve kültürel değerlerinin yitimi neticesinde bocalayışı ve tükenişi ile yoksulluktan gelen ve sahip olduğu kültürel değerlerden asla ödün vermeyen Râkım Efendi'nin ideal yaşamının karşılaştırılması üzerinden şekillenmektedir. Bu noktada Râkım Efendi ideal bir tip olarak kurgulanmasına karşın Doğu ile Batı'nın oluşturacağı bir terkinin savunuculuğundan farklı olarak Doğu'nun değerlerine mutlak bağlılığın simgesi halini almaktadır. “Râkım Efendi'nin eğitiminin de, dünya görüşünün de temelini İslami ilimlerin oluşturarak müspet ilimlerin sınırlarını belirlediğini görüyoruz. Batıcı bir eğitimin ancak ve ancak böyle mutlak bir metnin ya da mutlak İslami ilimler gölgesinde ve denetiminde edinildiğinde zararsız kalabileceği, mutlak bir metne eklenebileceği, bu hâliyle de bir gencin eğitiminin ikincil bir parçası olabileceği söyleniyor” (Parla, 2018: 32). Böylelikle fikirsiz anlamda romanın bir İslami bağlılık içerdiği açıktır. Fakat Ahmet Mithat Efendi bununla da yetinmez. İslami değerler üzerine oturtulmuş geleneksel bağlılıkların korunması durumunda oluşacak tablonun Batılı insanların gözünden de ideal bir biçim oluşturacağını belirtmek ister. Bunu yaparken de yine ideal tip olarak kurguladığı Râkım Efendi'yi kullanarak, Batı'yı temsilen romana yerleştirdiği

düşünülebilecek kişilerde Râkım'a karşı hayranlık ve saygı gibi durumlar oluşturur. "Râkım Efendi'de muvaffak olmak için gerekeni yapmaya hazır akıllı insanın zaferleri birbirini takip eder. Ders verdiği İngiliz kızları ona âşıktır. Beyoğlu'nda bir Frenk metresi vardır" (Tanpınar, 2017: 450). İngiliz kızlar ona âşık olmakla birlikte anne ve babalarında da yine Râkım'a karşı büyük bir sevgi ve saygı görülmektedir. Bahsi geçen Frenk metresi yani İngiliz Ziklas ailesinin piyano hocaları Fransız kadın Madam Josephino'nun da Râkım'a karşı aşk ve hayranlığı da söz konusudur. Romanın diğer yüzü olan Felâton Bey'e bakıldığında ise Râkım Efendi'ye karşı oldukça olumlu ve samimi duygular barındıran roman kişilerinde Râkım'a duyulan olumlu hislerin tam tersi olarak büyük bir nefret ve aşağılamaya dönüştüğü görülmektedir. Bu noktada ise söz konusu iki karakterin yaslandığı değerlerin önemi kendini gösterir. Söz konusu değerler, bir tarafta geleneksel değerleriyle bağını yitirerek yozlaşmaya sürüklenmiş Felâton Bey'in, romandaki Batılı insanların gözünde de nefret uyandırması, diğer tarafta ise yer yer oportünist tavırları ve karda yürüyüp izini belli ettirmeyen bir tip olmasına rağmen Râkım Efendi'nin geleneksel değerlerine ve buna dayalı olarak İslam epistemolojisine bağlılıktan vazgeçmemesinden dolayı aynı insanların hayranlığını kazanması ile şekillendirilerek romana yön vermektedir.

Kültürel Dejenerasyon Karşısında Koruyucu Kalkan Olarak "Geleneğe Bağlılık" ve "İslam Epistemolojisi"

"Batılılaşma" kavramı Tanzimat ile birlikte toplum üzerinde etkisini oldukça güçlü bir şekilde hissettiren bir hareket olarak göze çarpar. Osmanlı Devleti'nin, Batı'nın üstünlüğü karşısındaki gerilemesi ile ordu merkezli olarak başlayan bu karmaşık süreç, Tanzimat ile birlikte resmiyet kazanarak hemen her alanda etkisini hissettirmeye başlamıştır. Bu noktada toplumun asırlar boyu süregelen geleneksel değerleri ile Batılılaşma unsurunun getirileri arasında bir ikilem kendini gösterir.

Türk Batılılaşma hareketleri görünüşte, kültür alanlarında bile pratik ve teknik bir takım yenilikler ihtiva ederse de bu, aslında, mevcut kıymet hükümleriyle Batı'nın bize göre yeni olan değerlerinin karşı karşıya gelmesi demektir. İster iddia edildiği şekilde sadece bir takım aydınlar ve idareciler, ister halk kesimi tarafından olsun, birbirinden ayrı iki değer, iki değerler sisteminin karşılaştırılması ve sonucunda tercih ve kabullerde bulunulmasıdır (Okay, 2015: 12). Bu bağlamda söz konusu değerler karşılaştırmasının bir noktadan sonra değerler çatışmasına dönüştüğünü söylemek mümkündür. Bu çatışma ise, daha çok Batı'dan neyin alınıp neyin alınmaması yönünde gelişmiş ve geleneksel değerler üzerinde birçok karşıt unsur barındıran salt Batılılaşmanın getireceği kültürel yozlaşmanın yol açacağı

olumsuzluklarla karşılaşmama açısından Tanzimat yazarlarını ortak bir paydada birleştirmiştir. Sahip olunan Doğu değerleri ile alınmaya çalışılan Batı değerlerinin taban tabana zıt altyapılarla oluşmasının Tanzimat sanatçıları tarafından yeterince kavranamamış olmasının da sebebiyet verdiği üzere yazarlar, bu noktada ortak bir çözüm yolu tercih eder. Bu çözüm ise kendisini Batı'nın yalnızca ilim ve tekniğinin alınmak istenmesi ile Batılılaşma olgusunun getireceği her unsur karşısında geleneksel değerlere ve İslam epistemolojisine sıkı sıkıya bağlılık şeklinde gösterir. Batılılaşmanın getireceği kültürel dejenerasyon karşısında yazarlar, Doğu medeniyetlerinin genelini temel anlamda beslediği İslam epistemolojisine dayalı olan bir gelenek bağlılığını adeta koruyucu kalkan olarak kullanmışlardır.

İslam epistemolojisi; İslam bilgi kuramı ya da İslâmî bilgi anlayışı anlamlarına gelmektedir. Bu tanımlama da bilginin doğası, kaynağı, özneliği, nesneliği, sınıflanması, faydalı ve faydasız bilgi dalları, bilmenin imkânı ve bilginin kazanılması gibi çalışmalarını kapsamaktadır. Bu anlamda İslam epistemolojisi sadece kuramsal bir çalışma zeminini olmasının yanı sıra bireyin düşünce ve davranışı ile toplumsal etkileşimi arasındaki ilişkiyi de içine alan bir disiplin olmaktadır. Çünkü epistemoloji en genel anlamıyla toplumsal bir dünya görüşünü yansıtan entelektüel bir üründür. Bu ürün bilginin farklı dallara ayrılmasında ve eğitim kurumlarında bireyin ve toplumun kültürel inşası konusunda anahtar bir rol üstlenmektedir (Tağman, 2014: 72). Bu noktada İslam epistemolojisi Tanzimat romanı açısından önemli bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu dönemde toplumun ve kimliğin inşa süreçlerinde beslenen temel kaynak olan bu unsur, yine dönemin esas meselelerinden olan Doğu–Batı ikileminde ki ideal kanadın alt zeminini de oluşturmuştur. Topluma ve bireye varoluşsal anlamda yön verecek olan İslami epistemoloji, *Felâton Bey İle Rakım Efendi* romanında ideal olanın yansıtımı noktasında Ahmet Mithat Efendi'nin bağlı olmak istediği temel kaynaktır. Nitekim İslam epistemolojisinde “bilginin sınıflandırılması zihinsel bağlamda (Allah merkezli gerçekçilik, evrenin bütünlüğü ve hiyerarşisi, bilginin bütünlüğü) ve toplumsal bağlamda (ilahi yasaya göre yönetilen toplum) olmak üzere iki temel dayanak üzerinden yapılmaya çalışılmıştır” (Tağman, 2014: 73). Romana daha çok bir eğitim aracı olarak yaklaşan Ahmet Mithat Efendi için romanda söz konusu sınıflandırmanın ilkelerine bağlı bir yaklaşım sergilemiştir demek mümkündür. Romanda geleneğe ve İslami epistemolojiye bağlılığın en belirgin taraflarından birisi, Râkım Efendi'nin her hangi bir inanç kaygısından dolayı gerilimlere ve buhranlara kapılmayan bir tip olarak resmedilmesiyle belitilebilir. Modern ve çağdaş bir Müslüman imajı ile oluşturulan Râkım Efendi için romanı felsefi açıdan zayıf bulan Tanpınar, “uykusuz tek bir gecesi yoktur” (Tanpınar, 2017: 450) demektedir. Bu durumun nedenlerinden biri gelenek ve İslami epistemolojiye bağlılık olarak

gösterilebilir. “Modernleşmiş Müslümanın ruhundaki gerilimin kaynağı modernizmin İslâm dünyasında boydan boya yayılmasına izin veren tarihsel sürecin sonunda geleneğe bağlılığı ve geleneğin derinliklerindeki kökleri zayıflamış bulunan İslâm Ümmeti’nin bir bölümü üzerinde modern dünyanın yaptığı güçlü etkidir” (Nasr, 1984: 47). Râkım Efendi ve yazarın romanda idealize ettiği toplum bu doğrultuda her türlü sıkıntıdan gelenek bağlılıkları sayesinde arındırılmış bir biçimde okuyucuya sunulmuştur. İslam epistemolojisinin kaynaklık ettiği geleneğe bağlılığın bu güçlü etkisi roman boyunca kendini göstermektedir.

Bahsi geçen bütün hususların yansıtımı çerçevesinde *Felâton Bey ile Rakım Efendi* oldukça net çizgilere sahip olan bir romandır. Romanda Ahmet Mithat Efendi iki karşıt karakteri Batılılaşma çerçevesinde mukayese ederken Türk romanında ilk kez züppe tipini kurgulamakla birlikte ideal tipin sahip olduğu yaşamın zeminine tamamen İslami terbiyeyi oturtmuştur. Yenileşme fikrinin odağında asla geleneksel değerlerden taviz vermemek düşüncesini romana temel unsur olarak yerleştiren yazar, bu değerlerin korunması ve yitimi bağlamında iki farklı biçim ortaya koyar. “Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ve Rakım Efendi*’si yanlış batılılaşmayı “züppe” tipinde temsil eden ilk romandır. Yerli kalarak yenileşmeyi bilen Rakım Efendi, cahilce taklit eden, Batılı hayat biçimlerinin görüntülerinde kalan Felâton Bey’in alternatifidir. Rakım Efendi yeni, neşeli ve kendine yeten bir şehir hayatı kurmayı başarır” (Narlı, 2019: 21). Bu noktada yazar, Râkım Efendi’yi adeta gelenek bağlılığı sayesinde İslami bir terbiye ile Batılılaşma probleminin olumsuz ışığından kurtuluşun sembolü haline getirmiştir. Nitekim romanda da sıklıkla bunun vurgusunun yapıldığını görmek mümkündür. Yazar Râkım Efendi’yi, Batı’yı bilmesine rağmen değerlerinin kaynağını esasen Doğu’nun mistik kökenlerinden alan bir kahraman boyutuna ulaştırır. Bu çerçevede Romanda Mr. Ziklas’a karşı Râkım Efendi’nin söylemiş olduğu:

Estağfurullah Mr. Ziklas. Menfaati bu kadar ayrıntısına kadar düşünmek belki Avrupalılarda varsa bile Osmanlılarda yoktur. Baş üstüne yarın gelirim (Ahmet Mithat Efendi, 2019: 135).

ifâdesinde de değerlendirilebileceği üzere Râkım Efendi aslında romanda Doğu ve Batı arasında vücut bulmuş bir sentezin değil, tamamen Doğu’ya bağlılığın göstergesi hâlini almaktadır. Râkım Efendi, Avrupa’yı ve insanlarını “menfaat” kavramı üzerinden suçlayıp Osmanlı ve Doğu toplumlarında bunun olmadığını belirterek Osmanlı kimliğine olan bağlılığını kesin bir çizgi ile ortaya koyar. Fakat bu durum kendisinin bunu ne kadar başarabildiği konusunda tartışmalara yol açar. Nitekim Râkım Efendi’nin kapitalist unsurlar taşıdığını ve yer yer oportünist tavır alabildiğini görmek mümkün olsa da bu durum, Doğu ve Osmanlı kimliğinden sapmak amacının değil,

Ahmet Mithat Efendi'nin pragmatist ve konjonktürel düşüncelerinin birer ürünüdür. Yazar Râkım Efendi'yi kurgularken Doğu ve İslami kimliğinin yaratımı hususunda bu düşüncelerinden sıyrılmamış olsa da Râkım Efendi için yazar tarafından geleneğe bağlı bir tip olarak çizilmiştir demek yerinde olacaktır. Râkım Efendi, Batı'yı iyi sayılabilecek bir derecede bilmesine rağmen roman boyunca karşısında konumlandırılan Felâatun Bey ile karşılaştırıldığında da görüleceği gibi; Felâatun Bey'in kültürel değerlerinden saparak alafrangalığın yarattığı boşlukta son derece düzensizliklerle savrulmak üzere olan yaşantısına karşı onun hep Doğulu yönünün ön planda olduğu görülür.

Felâatun Bey'de Râkım Efendi'de birer kalem efendisidir. Ama Felâatun Bey'in tersine Râkım Efendi "bonvivor" geliriyle yaşayan biri değil, emeğiyle geçinen adam, kalemiyle çalışan işçidir. Hünerli ve çalışkan, tokgözlü ve üretkendir. İşin etkilenme boyutuna gelince: Râkım Efendi, Batı eğitimi almasına rağmen Felâatun bey gibi yozlaşmamış, Osmanlı kimliğini yitirmemiş, kısacası fazla etkilenmemiştir. Fizik ve kimya, coğrafya ve tarih, devletler hukuku ve Fransız edebiyatının yanı sıra sarf ve nahif, hadis ve tefsir, mantık ve fıkha da vakıftır. Romanda vurgu bu iki nokta üzerinedir (Gürbilek, 2020: 61). Râkım Efendi'nin ideal yaşamının alt zemininde her zaman İslami epistemoloji ve buna dayalı olarak gelenek bağlılığı ön plana çıkarken Felâatun Bey'in de esas problemi söz konusu geleneksel değerleri taşıyor oluşudur. Nitekim Felâatun'un oldukça kötü sonuçlar doğuracak olan alafranga ve züppe yaşayış tarzını benimsemesindeki esas etken de İslami terbiyeyi yeterince almamış olmasıdır. Söz konusu unsurlar bütün olarak ele alındığında, Ahmet Mithat Efendi'nin yanlış Batılılaşma olgusu karşısında oluşacak dejenerasyonu önleyebilmek adına İslami epistemolojiyi bir kurtuluş aracı olarak kullanmaya çalıştığı söylenebilir.

Batı Algısı Çerçevesinde Alegorik Figürler "Ziklas Ailesi" ve "Josephino" karşısında İslami Terbiye Yansıtmı "Râkım Efendi"

Tanzimat Dönemi'nde Batı'dan alınan ya da alınmak istenen hususlar, romanlarda yazarlar tarafından oldukça fazla ele alınan ve sınırları çizilen durumlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahmet Mithat Efendi bu noktada önemli bir isim olarak düşünülebilir. "Ahmet Mithat Efendi Batı'dan alınan pek çok fikre bir oto kontrol uygulamış ve İslami değerler ile Osmanlı hayatının örfi yaşayışına aykırı olan hususları ayıklayarak okuruna sunmuştur. Bu bakımdan ahlakçı ve maneviyatçı yönü ile karşımıza çıkan yazar, roman türünün, milli karakter taşımasını ve yerli hayatımızın renklerini yansıtması gerektiğini savunarak eserlerini oluşturmuştur" (Bayrak, 2016: 35).

Bu durum aynı zamanda onun eserlerinde dikkat çekici bir Batı algısı oluşmasına da dolaylı yollardan etki eder. Özellikle *Felâton Bey İle Râkım Efendi* romanında oldukça belirgin olan bu husus, okuyucunun Batı'ya farklı bir gözle bakmasını sağlamaktadır. Bu bakış açısı ise Doğu'nun Batı'ya üstünlüğü düşüncesinin kaynaklık etmiş olduğu gelenek bağlılığının, Batı üzerinde de bir hayranlık oluşturacağı görüşü ile şekillenmektedir. Böylelikle hem Batı'nın Doğu'ya karşı olan olumsuz ve küçümseyici bakışının önyargılar ile oluştuğunu göstermek hem de Doğu'nun Batı karşısında ki üstünlüğünün Batılılar tarafından da kabul edileceğini anlatmak isteyen bir üslup kendi gösterir. Nitekim romanda Batı, ideal Osmanlı kişisinin yaşamını “öteki” olarak konumlayan bir medeniyet değil, ona hayranlık duymaktan kendini alıkoyamayan bir durum arz etmektedir. Aynı romanda “öteki” olan züppe Felâton Bey'in hem Batı'yı temsilen romana yerleştirilen kişilerin, hem de Osmanlı ve Doğu'nun ideal kanadını simgeleyenlerin ötekisi olması da, her iki tarafı öteki karşısında kısmen de olsa ortak bir payda da buluşturduğundan dolayı bu durumu güçlendirir. Bu doğrultuda Ahmet Mithat Efendi'nin, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanını bu görüşler çerçevesinde oluşturmakla beraber söz konusu yerli unsurları da Batılı gözlerin önyargısına antitez oluşturacak biçimde bir yaklaşım sergilediği düşünülebilir. “İstanbul'da yaşayan ve kendi taklitleri olan alafrangadan çok, alaturka yaşayışı merak eden yabancılara da Mithat Efendi eserlerinde yer vermiştir. İngiliz Ziklas ailesini ve Josephino'yu kendi evinde ağırlaması, onların bilmedikleri Türk evine girmelerini ve âdetlerini görmelerini de sağlamıştır” (Enginün, 2014: 202). Romanda İngiliz bir aile olan “Ziklas Ailesi” ve onların kızlarının Fransız Piyano hocaları “Josephino” isimli kahramanlar, Batı medeniyetini alegorik bir biçimde anlatmak için kullanılmış roman kişileridir. Onların İslam ve Doğulu fikirlerle kendini donatan Râkım'a olan sevgisi ve hatta hayranlığı yazar tarafından Batı karşısında ideal Osmanlı tipinin nasıl görüneceğini vurgulamak için oluşturulmakla birlikte, yine onların tutumu üzerinden Batı'nın Doğu'ya karşı olan önyargısının da Doğu'yu yakından görme ve tanıma neticesinde kırılacağı algısı hissettirmeye çalışılmıştır. Nitekim söz konusu kişilerin alaturka yaşam biçimini tanıdıkça kendi yaşantılarına ait unsurlara göre daha çok beğendiklerini ve hatta bu vesile ile Batılı olan bir takım şeylerden vazgeçmeye başladıklarını söylemek mümkündür. Bu duruma bir örnek olarak romanda Can, Margaret ve Râkım Efendi arasında diyalog şeklinde geçmekte olan:

Can – İngilizce şiirler insana hiçbir ateş vermez. Ben Fransız şiirlerini daha çok severdim, ama artık Türkçe öğrendikten sonra Fransız şiirinden de vazgeçtim.

Margaret – Ben de öyle. Şiir insanın içini yakmadıktan sonra neye yarar. (Ahmet Mithat Efendi, 2019: 69).

şeklindeki ifadeleri ile birlikte yine romanda geçen ve bu defa Fransız kadın Josephino'nun Rakım Efendi'ye söylemiş olduğu:

Vallahi pek hoşuma gidiyor. Râkım sana doğrusunu söyleyeyim mi? Türklerin her hali Avrupa'nın her halinden iyi! (Ahmet Mithat Efendi, 2019: 104).

ifadelerini değerlendirmek mümkündür. Ziklas ailesinin kızları ve Josephino'nun Doğu ve İslam değerlerinin yansıtıcısı Râkım Efendi dolayısıyla alaturka yaşamı yakından tanımaları sonucu sahip olduğu Batılı unsurları bir anda terk ettikleri görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin savunduğu yerlilik görüşünün temelinde bulunan İslami epistemoloji çerçevesinde varlık gösteren Doğu ve Osmanlı geleneği, Batı karşısında kültürel açıdan oldukça ileri seviyede düşünülerek okuyucuya yansıtılmıştır. Böylelikle tekrardan İslami değerlerin adeta Batı'nın maddeci yönü karşısında bir sağaltım figürü hâlini aldığı söylenebilir. Öte yandan Ziklas ailesinin kızlarının ikisinin birden Râkım'a olan aşkı, bütün ailenin hayranlığı ve Josephino'nun yoğun sevgisi Ahmet Mithat Efendi'nin İslami terbiye yansıtımının sadece ideale ulaştırmakla kalmayacağı aynı zamanda her daim özenilen Batı'nın gözünde de olumlu bir çerçeve oluşturacağı düşüncesini göstermektedir. Batı medeniyetini alegorik biçimde temsil eden bu kişiler, Râkım'a böylesine hayran olup, İslami değerleri ve yerlilik özelliklerinden yoksun Felâatun Bey'e nefret duymakla beraber onun gülünç durumlarından da eğlenmektedirler. Bu bağlamda Râkım'ın ideal kişiliği de onlara yansıtılırken, yazar tarafından Râkım'ın yukarıda da bahsedildiği gibi “karda yürüyüp izini belli ettirmeyen” tarafı da olduğu halde onun bu yönünden ziyade sürekli olarak Doğulu ve yerli kimliği ile şekillenen yönleri kullanılmaktadır. Öte yandan yazarın, Râkım Efendi'ye Hafız'ın beyitlerini kullandırması da dikkat çekicidir. Râkım Efendi, Ziklas'ların kızlarına Hafız'ın beyitlerini okuduktan sonra Can ve Margaret'te yoğun bir Doğu ilgisi görülür ve şiirin büyüme kapılan kızlar, şiirde geçtiği gibi Râkım'a karşı olan aşk duygularını büyütmeye başlarlar. Ahmet Mithat Efendi dönemindeki diğer romancıların ele aldığı yerli kişideki “Bovarist” izleri tam tersine çevirerek bu etkiyi İngiliz kızları üzerinden yapar. Bu noktada yazarın, Batı karşısında Doğu ve İslami epistemoloji mutlaklığının üstünlüğünü vurgulamak istediği açıktır. “Okuduğu kitaptan etkilenip gerçekle bağını yitiren bir Türk kızı değil, bir İngiliz kızıdır. Üstelik kapılma Doğu'dan Batı'ya değil Batı'dan Doğu'ya doğrudur. İstanbul'da yaşayan İngiliz ailenin kızları Can ile Margaret, Türkçe öğretmenleri Râkım Efendi'nin etkisiyle Doğu edebiyatına, özellikle de Hafız'ın eserlerine merak sarmışlardır. Bu etki yüzünden tiyatroya ya da baloya gitmek yerine evde kalıp Türkçe ve Fransızca kitap okumayı tercih ederler. Dahası, kızlardan Can Hafız'ın dizeleri yüzünden kara sevdaya düşmüş, Râkım Efendi'ye karşılıksız aşkla bağlanmıştır. Kuşkusuz burada Doğudan Batıya doğru olan sürükleniş tersine çevirme, Doğu'yu bir etkin kaynağı, cazibe

merkezi kılma gayreti vardır” (Gürbilek, 2020: 40,41). Bu bağlamda söz konusu bu unsurlar, yazarın İslami değerleri korumak neticesinde Doğu’yu Batı’ya üstün kılma gayretinin ürünleridir. Roman kişileri alegorik bir şekilde değerlendirildiğinde, İslami epistemolojiye bağlılık ile donatılmış olan Râkım Efendi’ye karşı Batılı kişilerin duymuş olduğu hayranlık ve onun peşinden sürükleniş, Ahmet Mithat Efendi’nin geleneksel değerleri koruma gayretini ve Doğu’nun mistik ve kültürel özelliklerinin Batılıların hayranlığını kazanabilecek kadar Batı’dan üstün olduğu düşüncesini okuyucuya yansıtmaktadır.

Felâton Bey’in İslami Epistemoloji Yoksunluğu Önünde “Batı Medeniyeti”

Felâton Bey ile Rakım Efendi romanı, Ahmet Mithat Efendi’nin diğer birçok anlatısında da olduğu gibi temelde iki olay örgüsü üzerine kurulmuştur. “Ahmet Mithat Efendi’nin hikâye ve romanlarında olay örgüsü, sadece bir maceranın üzerine kurulmaz. Birden çok kahramanın macerası, birbirinin içine geçecek şekilde düzenlenir. Birden çok metin halkası, bazen tek başına bir hikâye teşkil edecek metin halkaları, çekirdek bir hikâye veya olay etrafında birleşir. Realist ve natüralistlerden gelen bir dikkatle kahramanların yetiştiği ve bulunduğu çevre ile karakterleri arasında ilgi kurulur” (Gariper, 2015: 64). Bu kurgu dolayısıyla yapmak istediği karşılaştırmayı daha rahat bir şekilde veren yazar, *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında da Doğu geleneklerini temsil eden Râkım Efendi çerçevesinde gelişim gösteren olay örgüsünün yanına epistemolojik açıdan eksiklikleri bulunan Felâton Bey etrafında gelişen olaylar silsilesini de eklemiştir. Felâton, romanda tam anlamıyla İslami terbiyeden yoksun kalmış ve Doğu kültüründen uzaklaşarak Batı özentiliğinin yozlaştırdığı bir tip olarak okuyucuya sunulmuş ve adeta epistemolojik yitimi sembolize eden bir ifade tarzına dönüşmüştür.

Yunanca bilgi anlamına gelen “episteme” ve söz, akıl, bilim, açıklama, teori anlamlarına gelen “logos” sözcüklerinin birleşiminden oluşan ve bilgi kavramının doğrudan doğruya kendisiyle meşgul olan epistemoloji, birçok felsefi disiplinin temelinde yer alır. Çünkü çoğu felsefe disiplininin sistematik kavrayışlarla dayandıkları ilke ve kabuller, ancak epistemolojik olarak oluşturulup temellendirilebilirler (Cevizci, 2017: 125, 126). İslam dini ve felsefesinin sahip olduğu ilke ve koşullar ile temellenen İslam Epistemolojisi, romanın ötekisi olan Felâton Bey’in hiçbir düşüncesi, fikri ve davranışına yansımamaktadır. Üstelik Felâton Bey’in romanın sonuna doğru iyice belirginleşen acizliklerinin temelinde de bu yansımama durumu vardır. Yazar bu sayede İslami epistemolojiden yoksunluğun doğuracağı olumsuzluklardan duyduğu endişenin kurgusunu oluşturmuştur. Nitekim romanın sonunda hüsrarla karşılaşan Felâton

Bey'in yaşamı genel bir çerçeve ile değerlendirildiğinde hiçbir eyleminin Ahmet Mithat Efendi'nin gözündeki Doğu ve İslami yaşayış tarzı ile örtüşmediği gözlemlenebilmektedir. "Felâton Bey tembel biridir; çalıştığı kaleme haftada sadece üç saat uğramaktadır; o da çene çalmak, serüvenlerini anlatmak için. Babasının ayda yirmi bin kuruşu bulan iradına güvenmektedir. Gösteriş meraklısıdır: yeni kitaplar alınır, ciltlenir, kitaplığa konur ve orada kalır. Bilmediği konularda ukalalık eder. Alabildiğine müsriftir: lüks oteller, kumar, Kâğıthane sefaları..." (Naci, 2017: XVIII). Bu bağlamda Felâton Bey'in olumsuz yaşam biçimi, yazarın epistemolojik yitim neticesinde varlık bulacağını düşündüğü yozlaşmayı somutlaştırma çabasıdır. Öte yandan yazar, Felâton Bey'i kalitesiz yaşam tarzı üzerinden verirken onun karşısına bir de Polini gibi her türlü ahlaki değerden yoksun ve servet avcısı bir Fransız kadını çıkarır. Polini, bu özellikleri ile romanda adeta Batı'nın madde bataklığına saplanmış ve her türlü maneviyattan uzak tarafını sembolize etmektedir. Nitekim Ahmet Mithat Efendi, Felâton Bey'in İslami terbiye yoksunluğu dolayısıyla Polini'ye yoğun derecede ilgi göstererek iyiden iyiye bataklığa sürükleniş vurgusu ile salt Batılı değerler karşısında bütün maneviyatı kökten yok saymanın doğuracağı olumsuzlukları dile getirmek ister. Romanda geçmekte olan:

Bir gece nasılsa, Felâton Bey'in oyunda zarı müsaade etmez. Zira beş on gündür zarı hep uygunsuz geliyordu. Sevgilisi Matmazel Polini üstüne düşüp ısrar etmemiş olsaydı belki birkaç gün için oyuna ara verirdi. Ama Matmazel Polini mutlaka oyun salonunda bulunup –ağızdan çıktığı şekliyle– Felâton Bey'in metresi olmak övüncünü herkese göstermek istediğinden onun ısrarı üzerine devam mecbur oluyordu.
(Ahmet Mithat Efendi, 2019: 113.)

şeklindeki ifadelerde görüleceği üzere bir bataklığa sürükleniş söz konusudur. Felâton Bey her ne kadar geri çekilmek istese de metresi Polini buna müsaade etmemektedir. Bu durum Batı'nın madde bataklığı doğrultusunda oluşan yozlaşmaların da aynı şekilde değer ve terbiye yoksunluğu sonrası insanı içine çekişinin ve engel olamayıp ısrarla sürüklenişin yansımasıdır. Yazarın görüşünde Batılılaşmanın yanlışlığından dolayı içine düşülen durum, gülünçlük ve yok oluşa sürüklenmekten öteye gitmeyecektir. Bu felaketten kurtuluşun tek yolu ise İslami epistemolojiye sıkı sıkıya yaslanmaktan geçer. Değer yargılarından ödün vermedikçe Batı'nın madde çukuru asla kişiyi içerisine çekemeyecek ve hatta Batı karşısında da kişi daha üstün bir konuma erişecektir. Nitekim yazar, Râkım Efendi özelinde oldukça somut bir çerçevede bu hususu okuyucuya sunmaktadır. Felâton Bey ise yine Râkım'ın tam karşıtı biçimini almakta olduğundan, hem Batılı unsurların oyuncağı haline gelerek kendi yerliliğini tamamıyla yitirmiş hem de çevresindeki bütün kişilerin nefretini kazanarak ötekileşmiştir. Esas dikkati çeken nokta ise bu ötekileşmenin hem

Doğu hem de Batı karşısında yaşanmasıdır. Nitekim Felâton Bey, bu alafranga özentiliği neticesinde sadece Doğulu insanlar önünde değil aynı zamanda Batılı kişiler içinde istenmeyen bir hal almıştır. Hem Râkım Efendi hem de alafranga yaşamın romandaki gerçek temsilcileri olan Ziklaslar ve Josephino, Felâton Bey'den haz etmemektedir. Hatta özellikle romandaki Avrupalı gayrimüslim insanlar Felâton Bey'in gülünç durumlarından yer yer istifade ederek kendilerine eğlenceler çıkarabilmektedirler.

Yukarıda da bahsedildiği üzere Batı'nın maddeci yönünün açacağı telafisi zor olan durumlara karşı tek kurtuluş yolunun İslam epistemolojisine mutlak bağlılık ve gelenekten taviz vermemek olması, romanın temelini oluşturmaktadır. Söz konusu durum yazar tarafından yanlış Batılılaşma bağlamında sağaltım nesnesi olarak kullanılırken, olması gereken ya da olması beklenen durum da Râkım Efendi üzerinden okuyucuya sunulmuştur. Yine bu noktada bir karşılaştırma yapıldığında görülecektir ki Batılı unsurlar Felâton Bey'e verdiği zararı Râkım Efendi'ye verememektedir. "Felâton'un da Râkım'ın da birer Fransız metresi var. Felâton'un ki şarkıcı bir aktris, Râkım'ınki bir piyano hocası. Birincisi gözü parada, Felâton'a hiçbir bağlılığı olmayan, hileli kumarda onu yoldurmaya çalışan profesyonel bir erkek avcısı. İkincisi Râkım'ı seven, ondan para beklemeyen (zaten Râkım'da para yedirecek göz nerede?), gerçek bir dost" (Moran, 2015: 50). Bu durum sadece verilebilecek örneklerden birini oluştururken ortaya çıkan tablonun altında yatan zeminin geleneksel bağlılıktan meydana geldiğini söylemek mümkündür. Bir tarafta yerlilik ve millilik unsurlarında asla taviz vermeyen Râkım Efendi'nin ideal yaşamı ve Batılıların dahi ona olan hayranlığı anlatılırken diğer tarafta hiçbir gelenek kaygısı taşımayan Felâton Bey'in aynı medeniyet karşısında düştüğü türlü sıkıntılar baş göstermektedir.

Sonuç

Tanzimat Dönemi romanlarının ana temasını oluşturan yanlış Batılılaşma olgusu, Ahmet Mithat Efendi'nin de eserlerinde sıklıkla işlediği bir konudur. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı da bu bağlamda önemli bir örnek teşkil etmektedir. Yazar söz konusu eserde iki olay örgüsü ve roman başkişisi üzerinden hareket ederek ideal olan ve olumsuz olan iki unsur ortaya koymuştur. Ayrıca söz konusu durumu sadece okuyucuya anlatmakla kalmaz, aynı zamanda roman içinde her iki kişinin de Batı gözünde nasıl görüneceğini de vurgulamak ister. İdeal olanın fikir ve düşünce zeminine İslam epistemolojisini oturtmakla beraber öteki olarak ele aldığı züppe ve alafranganın alt zeminine de epistemolojik bağlılıktan yoksunluğu koyar. Söz konusu her iki unsuru da değerlendirirken ele aldığı ideal tip olan Râkım Efendi üzerinden İslam epistemolojisi ve Doğu

geleneklerine mutlak bağlılığın Batı nazarında da etkili olacağı ve onların hayranlığını kazandıracağını ortaya koymaya çalışır. Diğer tarafta ise Felâton Bey üzerinden söz konusu değerlerin yitirilişi neticesinde Batı maddeciliğinin oluşturduğu felaket uçurumuna yaklaşımı göstermekten de geri kalmaz. Bu doğrultuda yanlış Batılılaşma karşısında bir koruyucu kalkan hâlini alan İslami epistemolojinin temellerine bağlılık ve buna dayalı olarak Doğu'nun Batı'ya karşı kültürel ve manevi üstünlüğü roman düşüncesinin ana dayanağı haline gelmiştir. Nitekim romanda yazar tarafından oluşturulan alafranga ve Batı yaşamının temel temsilcilerinin görüşleri de bu durumu desteklemektedir. Öte yandan Batı'yı temsilin sembolü olan roman kişilerine yine ideal tip olan Râkım Efendi üzerinden İslami epistemolojinin temelinde olduğu Doğu gelenekleri ile alaturka yaşam tanıtılır ve yazar onları bu unsurlara hayran bırakır. Bu noktada da Batı'nın Doğu'ya karşı olan önyargısının gereksiz olduğunu belirtmekle beraber her ne kadar sistemli bir şekilde olmasa da Batı'nın oryantalist bakış açılarına cevap niteliğinde bir durum oluşturur.

Kaynakça

Ahmet Mithat Efendi (2019). *Felâton Bey ile Râkım Efendi*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

AKTAŞ, Şerif (2010). "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Yerli Gayrimüslimlerin Alafrangalığı Meselesi". *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, 1: 59 - 67.

BAYRAK, Özcan (2016). *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kesit Yayınları.

CEVİZCİ, Ahmet (2017). *Felsefeye Giriş*. İstanbul: Say Yayınları.

ENGİNÜN, İnci (2014). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839 – 1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

GARİPER, Cafer (2015), "Yenileşmenin Başlangıcı ve Öncüleri". *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839 – 2000* (Ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yayınları.

GÜRBİLEK, Nurdan (2020). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

MORAN, Berna (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınevi.

NACİ, Fethi (2017). *Yüz Yılın Türk Romanı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

NARLI, Mehmet (2019). *Roman Ne Anlatır*. İstanbul: İz Yayıncılık.

NASR, Seyyid Hüseyin (1984). *İslam Ve Modern İnsanın Çıkmazı* (Çev. Ali Ünal). İstanbul: İnsan Yayınları.

OKAY, Orhan (2015). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

PARLA, Jale (2018). *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınevi.

TAĞMAN, S. Ertan (2014). “İslam Epistemolojisi Üzerine Bir İnceleme”. *Dört Öge Dergisi*, 6: 71 – 86.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2017). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÇAĞDAŞ ÖZBEK ŞAİRİ TAHİR KAHHAR SANATININ ÖZELLİKLERİ

Terane HEŞİMOVA*

Öz

“Özbek şairi Tahir Kahhar sanatının sanatsal özellikleri” makalesinde çağdaş dönemde Türk dünyasının ünlü ismi, bilim insanı, çevirmen, Özbek şairi Tahir Kahhar sanatının sanatsal özellikleri, Azerbaycan edebiyatından yaptığı çeviriler araştırma objesinde dönüşmüştür. Araştırma sonucu genel olarak şairin sanatı ve faaliyeti Türk dünyasına eşsiz hizmetleri açısından değerlendirilir. Belli olur ki, Özbek halkının özgür bilinçli şairi, ulusal geleneklere sadık kalmış, Özbek ulusal şiir geleneklerini konu, biçim ve içerik bakımından koruyarak gelecek kuşaklara aktarmıştır. Yazar ayrıca, Azerbaycan dilinden çevirilerin seçiminde ulusal meselelere de değinmiş, bununla da sanatsal ilişkilere yeni mazmun aşlamıştır. Makalenin kaleme alınmasında çoğunlukla şairin sanatı hakkında belgeler şairin kişisel arşivinden alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özbek, Azerbaycan, Çağdaş, Sanatsal, Şiir, Ulusal, Bağımsız

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ УЗБЕКСКОГО ПОЭТА ТАХИРА КАХХАРА

Резюме

В статье “Художественные особенности работы узбекского поэта Тахира Каххара” изучаются художественные особенности творчества современного узбекского поэта Тахира Каххара, его переводы из азербайджанской поэзии. Поэт со свободным мышлением узбекского народа в своем творчестве всегда оставался верным национальным традициям, сохранил традиции с точки зрения узбекской национальной поэзии мотивы и содержания, стиля и формы. Автор также использовал

* Doç. Dr., Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Z. M. Bünyadov adına Doğubilimcilik Enstitüsü, Merkezi Asya Halkları Bölümü, ORCID: 0000-0002-1417-8497

e-posta: tarana_nur@yahoo.com.tr

Geliş / Received: 31 Ekim / October 2019

Kabul / Accepted: 9 Ocak / January 2021

национальные темы при выборе произведений, переведенных с азербайджанского языка. При написании статьи были взяты материалы также из личного архива поэта.

Ключевые слова; Узбекский, азербайджанский, современный, литературный, поэтический, национальный, независимый

ARTISTIC FEATURES OF UZBEK POET TAHİR GAHHAR'S WORKS

Abstract

The article "The artistic features of the uzbek poet Tahir Gahhar's works" examines the artistic features, translations from Azerbaijani poetry of modern uzbek poet Tahir Gahhar's works. Throughout his activity, the free thinking poet of the uzbek people remained loyal to national traditions, preserved the traditions of uzbek national poetry in terms of subject and content, style and form. The author also appealed to the national subjects in the selection of translations from Azerbaijani. The materials from the poet's personal archive were included to the article too

Keywords; Uzbek, Azerbaijani, modern, literary, poetry, national, independent

Giriş

Bağımsızlık döneminde Azerbaycan ve Özbekistan arasındaki sanatsal ilişkilerin yeni aşamasında Türk halklarının kültürel entegrasyonunda özel hizmetleri olan, sanatını Türk halklarının ulusal kimlik, özgürlük haklarının savunma ansiklopedisi gibi değerlendirebileceğimiz Özbek şairi Tahir Kahhar'ın sanatı toplumsal ve sanatsal faaliyeti özel değer arz etmektedir.

Tahir Kahhar 1953 yılında Özbekistan Cumhuriyetinin Nemangan ilinin Törekörgan ilçesinde doğmuş, 1975 yılında Daşkent Üniversitesinden mezun olmuştur (Kahhar; 2001). Bilimsel faaliyetinde Özbek ve Türkiye ilişkilerini araştırma objesine dönüştüren Tahir Kahhar doktorasını Türkiye edebiyatı üzerine savunmuştur. 1980 yılında onun ilk kitabı olan "Оқ Ўрик" (Ağ Erik), 1982'de seçkin şiirlerinden oluşmuş «Оқаётган Дарё» (Akan Çay), 1984'de «Осмон Кимники?» (Gökler Kimin?), aynı «Эшик тақиллаётми» (Карі Çalınıyor), 1987'de «Кун Кўзи» (Gün Gözü), 1989'da «Юлдузлар Менинг Боғим» (Yıldızlar Benim Bahçem), 1990'da «Тоғнинг Парвози» (Dağların Pervazı), 1992'de «Оташгуёҳ» kitablari basılmıştır (Kahhar; 2018 s, 2). Tahir Kahhar

1994 yılında “*Ҳар Туркистон Учун*” (Türküstan`ın Özgürlüğü Adına), “*Özbek Çocuk Edebiyatı ve Yayıncılığı*” başlıklı sosyopolitik yazıları ve 1995 yılında Ankara`da basılmış “*Бугунги Ўзбек Шоурлапу*” (Çağdaş Özbek Şairleri) kitabı, 1996 yılında basılmış İsmayıl Akan`ın “*Амур Темур Даври Тапуху*” (Amir Timur`un Devri ve Tarihi), 2000`de “*Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi. Özbek Edebiyatı III (Cilt16)*” (Kahhar; 2001) ve diğer çevirileriyle Türk halklarının dünü, bu günü ve geleceği arasında bağların sağlamlaşmasına, özgürlüğe kavuşmasına, Türk halklarının kaynaşmasına hizmet ediyor.

1. Tahir Kahhar Sanatında İstiklal Düşüncesi

60-80` yıllarda Özbek halkının özgür bilinçli ulusal şairleri selefleri Çolpan ve Aybey`in sanatsal yolunu devam ettirerek milli haklarının şiirde savunan kuvvete dönüştüler. Özbek bilim adamı Prof.Dr Bahtiyar Nazarov yazıyor:-“*Tahir Kahhar edebiyata 80`li yıllardan sonra hakikat ve adalet kaynağından su içen bir dalgayla gelmiş ve sıradaşlarından daha cesaretli, mantıksal duygusuyla seçildi. Tahir Kahhar şiiri konu ne olursa olsun, herşeyden önce cesur fikirler açısından zengindir*” (Nazarov; 2013 s.2). Dönemin öncü şairleri, sanat insanları gibi Tahir Kahhar`da Sovet Sömürgesi altında özgür ruhunu sıkıntıda hisederek şiirinin cesaret diliyle Sovet sömürgesine meydan okudu”. Şair 1984`de 60`lı yılların istiklal düşüncesini 90`lara taşıyarak bağımsızlık devrine ulaştıran “Bitiktaştaki Yazı” şiirini kaleme aldı:

*Bahar geçer, geleceğe,
Çiçekler kalır bu dünyada.
Alovu sönmüş ocaklarda
Küller kalır du dünyada.
Hamısına dözmek mümkün,
En kötüsü - bazı ülkelerin
Başkanları köledir, ondan
Kullar kalır bu dünyada (Kahhar; 2018; s.1)*

Şairin bu şiiriyle herhangi bir ekleme yapılmadan, her mısrası atasözü kadar değerli, durumun sonuçlarını kısa tümcelerle ifade ederek insan evladının nefesine, ruhunun tutkusuna kurban gitmesini şiirimselleştirir. Esaretlerin, zulümlerin barışçıl insanların yaşamını işkenceye dönüştürmesi, köleleştirilmesi, vatan sevgisinden uzak olan devlet başkanlarının halkı kendileriyle yanı sıra köleye dönüştürmeleri anlamlı şekilde şiirin ana konusuna dönüştürür.

Tahir Kahhar Sovetler döneminde cesaret dolu fikirlerini şiir diliyle söylemesi niteliğine sahip kalarak, istiklal aşkını, istiklal sevdasını doğanın dilinde ifade ederek bağımsızlığın imgesini oluşturur. Dağın dilinden: "*Lale, hey lalem! Bahar geldi açıldın, yüreğimden sızan kan gibi yere saçıldın!*"(Nazarov; 2013) bahar gelsede özgürlüğüne kavuşamayan halkının kanlı çığlıklarını sembolize eder. Diğer "Dağların Pervazı" menzumesinde Sovetler Birliği'nin olaylarını ormandaki, hayvanlardaki, yaşamdaki olayların diliyle göstermektedir. Menzumeni okuyan okuyucu asanlıkla ormandaki olayların Sovyetler'in yaptıklarına, sömürmesine, takiplerine işaret olduğunu fark eder.

Ulusal haklarını savunmak, istiklal, kelepçeleri sökmek hayellerini üstü kapalı ifade etmekle yanı sıra şairin farklı bir sanat özelliği de dikkat çekiyor. Özbek halkının ulusal şairi diğer halkların dertlerini anlatmakla ulusal dertlerinden bahsediyordu. Daha geçen asrın 20'li yıllarda Özbek şairi Batu (Çolpan'ın öğrencisi, çağdaşı) Bulgaristan'ın yaşamını betimlendererek yazdığı "*Yağının gücü artıb, yağya yağı gerek,* *Ov izleyen yağya başka bir yağı gerek*"(Kaxxar; 1994) mısralarıyla aslında Sovetler'in sömürmesine itiraz ediyordu. 20 yüzyılda yaşamış, Azerbaycan halkının değerli şairleri Bahtiyar Vahabzade "Latin Dili", Halil Rza Ulutürk de "Afrika'nın Sesi", Erkin Vahidov "Kanada Turkumu", Tahir Kahhar ise "Zindanname" şiirinde diğer halkların dertlerini anlatmakla ulusal dertlerini sergileyerek milli kimliğini, ana dilini hedef alan esaret zincirlerine itiraz ediyordu. Örneğin, Tahir Kahhar Çankayşi'lerden zulüm gören Vietnam Başçısı Ho Şi Min'in adına "Zindanname", "Serdabeler" şiirlerinde istiklal duygularını böyle ifade eder:

*Ne yapım, neyim dilsiz,
Gözlerim çekmekte naleler!
Titretir dünyanı feğanım
Sözlerim çekmekte naleler!
Bana zindan zulmeti de
Yalnızlık, gam çok yakın.
Ama umut, durmadan söyler:
"Hürlük" demleri çok yakın (Kahhar;2018, s.1).*

Şiirden görüldüğü gibi, şairin kalbi sıkıntıda, endişe ve gam içinde. Kocaman dertleri, kaygı ve kederi ruhunu, vücudunu paramparça eder, kalbinin sesi dünyaya ulaşmakta, fakat esaretlerin sona ereceğine, özgürlüğün yakında olduğuna inanıyor şair. "Serdabeler" şiirinde Tahir Kahhar esarete olan Türk halklarının savaş alanlarına gireceğine, köleliğin sona ereceğine inanıyor:

*Feryatımız zulmet içinde
Yanmaktadır meşale gibi
Sesledik biz intigama
Yanıgtır bu feryatımız! (Şerif;2013, s.1)*

Tahir Kahhar sanatında istiklal, özgürlük ruhlu şiirlerin sayısı çok olmakla yanı sıra özel ifade tarzı vardır. “Beş Yıl”, “Altbaşlıklı Şiirler”, “Bu Dünyada”, “Pişman” gibi yüksek sanatkarlıkla kaleme alınmış şiirlerinde şair halkın özgürlüğünü istemesini, özgürlüğün ulusun tüm sorunları için çare olabileceği gerçeğini betimler. “Ulusal kimliğini idrak eden insanların ikbalı güneş gibi parlar” felsefesi Tahir Kahhar`ın özgürlük konulu şiirlerinin başlıca gayesidir. Şiirlerinin çoğunda Tahir Kahhar`ın felsefesi sanatsal bilinç ve heyecan dolu ruhunun birlikteliğinde hayel gücünün haritasını oluşturmakla açılıyor. Düşünerekten düşündürmeği başaran şair okuyucusuna görüşlerini kendini ifade etmek yöntemiyle ulaştırır. Duygu ve düşüncelerindeki samimiyetle, abartılı kelimelerden uzak olmakla, halkın dilinde ruhundaki konuşmalarını okuyucusuna iletir. Sosyal ve siyasal olaylara bakış açısı ve ya da insanlık kavramına farklı, kendine özgü düzlemde bakış açısında şair oldukça samimidir, arzu ve düşüncelerini akan bir dilde, halkın dilinde ustalıkla ifade eder:

*Sıkar yüreğimi karışık hatıralar,
Yokluğu düşünmek, ölümlere ağlamak,
Hayranım-nerde o umut ve hayret
Ruhların kirini yıkayan gamler.
Yabancı rüzgarları engelleyen gayret,
Halkları büyüten büyük adamlar?... (“Kayb olan Yıllar”
şiiri), (Kahhar;2018 s.1)*

2. Türk Halklarının Kültürel Kaynaşmasında Tahir Kahhar Sanatı

Tahir Kahhar`ın sanatsal ve bilimsel çalışmalarının asıl amacı Türk halklarının edebiyatının, ilminin, sanatsal çeviri meselelerinin tarihi kökler üzerinde çağdaş tarihini oluşturmaktır. Çok yönlü edebi-sosyal aktivitesinin temel özü, Türk halklarının kültürel kaynaşmasına hizmet etmektir. Çağdaş dönemde Türkiye ve Azerbaycan edebiyatlarından Özbek Türkçesi`ne aktardığı çeviri örnekleri ve bu bağlamda araştırmalarıyla en başarılı aydın Tahir Kahhar`dır desek, yanılmayız. Türk halklarının çağdaş dönemde edebi ilişkilerinde büyük hizmetleri olan Tahir Kahhar Azerbaycan ve Özbek dillerinden karşılıklı çevirileri, özellikle, Azerbaycan şiirinin, ister klasik, isterse de çeşitli dönem ve aşamalarda yaşamış Azerbaycan şairlerinin eserlerini Özbek Türkçesi`ne uygunlaştırması

büyük değer arzetmektedir. Son otuz yılda onun Türkiye Türkçesi, Azerbaycan Türkçesi, Karakalpak, Rus ve Farsca'dan çevirdiği pek çok kitab var. Azerbaycan edebiyatı klasik ve çağdaş şairleri Nizami Gencevi, Mirza Alekper Sabir, Muhammed Hadi, Halil Rza Ulutürk, Bahtiyar Vahabzade, Osman Sarıvelli, Famil Mehdi, Kabil, Sabir Rüstemhanlı, Elçin İsgenderzade, Ramiz Asker, Kaçay Göçerli'nin şiirlerini Özbek Türkçesi'ne aktaran Tahir Kahhar genel sanatsal özelliğine, milletinin, halkının çıkarlarını korumanın şiirde ifadesi özelliğine sadık kalıyor. Bu bağlamda Tahir Kahhar'ın ve ünlü Azerbaycan şairi Bahtiyar Vahabzade'nin sanatı eşleşir. Onlar ulusal konuda kaleme aldıkları şiirlerde aynı sorunları ve duyguları ifade ediyorlar. Her iki şairin sanatında ana dili konusu büyük önem arzetmektedir. 1954'de diktatör Stalin'in ölümünden hemen sonra Bahtiyar Vahabzade "Ana dili" şiirini kaleme aldı. Milli ruhun, ana dilinin şiirde imgesi olan bu şiir Türk halklarının edebiyatına etkisiz kalmadı. "Altbaşlıklı Şiirler"inde ana dili konusuna değinen Tahir Kahhar, dilini unutan milletlerin yer yüzündün silinerek kaybolacağını şiirlerinin ana konusuna dönüştürür. Ana dili konusuna şair çeviri çalışmalarında da büyük sorumlulukla yaklaşıyor. Tahir Kahhar çevrilecek eserlerin seçiminde, özellikle, şiir çevirilerinde orjinale sadık kalan ve sanatsal çevirinin diğer meselelerini idrak eden ve bu perenseplerle çeviri yapan çevirmendir. Türk halklarının edebiyat tarihiyle ilgili araştırılan meselelerde, çeviri eseri seçiminde Tahir Kahhar tarihini, ana dilini, edebiyatını savunur. *İsmayıl Akan'ın "Büyük Timur Devleti" başlıklı tarihsel araştırması, Hüseyin Nihal Atsız'ın "Bozkurtların Ölümü", "Bozkurtların Dirilişi" başlıklı tarihi romanları, Yunis İmre'nin şiirleri, Mehmet Emin Yurdakul'un "Ey Türk Uyan" başlıklı şiir kitaplarını (Kahhar; 2001)* Özbek Türkçesi'ne aktaran Tahir Kahhar'ın çevirmenlik başarısıyla çevirdiği eserlerin sanatsal diline, üslup ve biçimine, içerik ve kafiyesine sadık kalıyor. Tahir Kahhar sanatına kapsamlı yaklaşımda, sanat faaliyetinin ayrı-ayrı kollarını ulusallık, milletseverlik bakımından karakterize ettiğimizde onun sanatının aynı amaca dayandığı belirlenir. Her mısradaki, her çeviri de şairin koruyucu, kollayıcı milli ruhu öndedir. Milletinin, halkının ulusal kimliğini, maneviyatını, gelenek ve göreneklerini yabancı etkilerden korumak mantığı, tahrif olunmasına karşı mücadele dolu ruhuyla eşleşen sanatsal bilinç tüm sanatını ihtiva ediyor. Çevirisi yapılacak eser seçiminde de şair aynı amaca hizmet ediyor. Çevirilerinin konusu ve içeriği Türk halklarının kimliğini hedef alan politikalara mücadeleyle dolu. Milletinin yüksek manevi değerlerinden, hümanizminden, hoşgörüsünden bahsetmekle tahrif olmuş gerçekleri aydınlatır. Çevirisi yapılan örneklerde insanlık kavramını, ulusal kimliğin tarihini, bu günü ve yarınların hayel ve düşünce haritasını, özgürlüğün motiflerini amacına dönüştürür.

Özgürlük aşığı Tahir Kahhar Azerbaycan edebiyatından yaptığı çevirilerinin yazarını ve konusunu genel amacına göre seçiyor.

Şairlerin azmı, şairlerin ulusal mücadelesi, ulusal kimlik, özgürlük, ulusal ve ahlaki semboller Tahir Kahharın şair ve şiir seçiminde önemli faktörlerdir. Tahir Kahhar Azerbaycan halkının 20 yüzyılda ulusal bilinçinin şekillenmesinde, gelişiminde eşsiz hizmetleri olan mücadeleciler şairlerin aynı amaca dayanan eserlerini 2011 yılında “İnson minq yil yaşardı...” (XX asr Ozarboyjon Şiiriyatından) başlığı altında Özbek Türkçesi'ne aktarmış ve “Jahon edebiyatı” dergisinde yayınlamıştır. Ahmet Cevat'ın “Ozarbayjon bayroği”, “Şiirim”, “Kelma”, ömrünün büyük bir kısmını Buhara ve Samerkant'te yaşamış, sanatsal kişiliğinin şekillenmesinde bu şehirlerin ve sanat ortamının eşsiz rolü olmuş *Ali Nazmi'nin (1878-1946) “Bulacakmi”, “Adolat”, “Hurriyatdan kim kaday uliş oldi”, Muhemmed Hadi'nin “Umut”, “İnsonlarning tarixiy fojealari yexud uyfonış lahgalari”, Halil Rza Ulutürk'ün “Nizamiy Qanjaviy, avf ayla meni”, Kasım Kazımzade'nin “İnson Minq Yil Yaşardı” (Ozarbaydjon Şeriyati; 2011 s.30) şiirlerini Özbek Türkçesi'nde okuyucuya önerir. Bu şairler Azerbaycan edebiyatının, şiirinin en mücadeleciler şairleridir.*

Ali Nazmi (Bülajakmı?)

Faxminça seninç, millatimiz şod bülajakmı?

Vayrona şu yurt, mulkimiz obod bülajakmı?

Barbodu talon hakkımız, insonliqimizdek,

Kul bülqan oti kul yana, barbod bülajakmı?

Kurbon bülayin, menqa şu jumbokni tuşuntur:

Şul eski papaxlar yana ujud bülajakmı?(Ozarbaydjon şeriyati; 2011 s. 31).

Ve yahut Ahmet Cevat'ın “Gelme” (Kelma) şiirinde Sovyetler'i kuzey rüzgarlarına benzeten mücadeleciler şairin ruhundan, sanatsal düşüncesinden akan mısraları Özbek Türkçesi'ne aktaran Tahir Kahhar halkımızın ulusal ruhunun Özbekçe'de imgesini oluşturur.

Bu toğlar-meniki, yangi kun kun kürdi

Yekar toğlar seni oxim, ey tuman kelma!

Inonma falakka, burmişdir yuzin,

Endi bu yuz burmas xar zamon, kelma (Ozarbaydjon şeriyati; 2011, s. 31)

Tahir Kahhar 2013 yılında yayınlanan “20 Yüzyıl Azerbaycan Şiirinin Antolojisi” nde klasik Azerbaycan şairleri yanı sıra Elçin İsgenderzade, Ramiz Asker, Gaçay Köçerli gibi modern Azerbaycan şairlerinin ve edebiyat adamlarının şiirlerini aktardığı zaman aynı ananeyi ve prensibi kullanıyor. Her zaman olduğu gibi özgürlük motifleri, mücadele tarihi, ulusal kimlik ve insan kavramı ön plandadır. Özgürlük motifleri, milli konulu şiirleri Özbek Türkçeci'ne aktaran şairin düşüncesinde şiir arayışında insan faktörü önemli ve

düşünceyi teşvik edendir. Tahir Kahhar aktardığı şiirlerde çevirmen başarısıyla, şiirsel ruhunun yardımıyla dünyanın, evrenin, insanın, zamanın oluşturduğu sorulara cevap bulmaya çalışır, şiirin mahiyetini anlamakla bu sorulara cevap bulur.

Şairin kişisel arşivinden aldığımız çevirileri Özbek medyasında 1970'lerde ve 1980'lerde yayınlanmıştır. Ünlü Azerbaycan şairleri Famil Mehdi'nin, Osman Sarıvelli ve Kabilin bu şiirleri, insanın doğaya bağlanması ve zamanın insanın kaderindeki rolü üzerinedir. Famil Mehdi'nin "Diyorlar Dünyada Çok İnsan Vardır", Osman Sarıvelli'nin "Bana Ömür Verin" ve diğer şiirlerinde insan kavramı zaman ve yaşam bağlamında önerilir. Tahir Kahhar kendi çevirisinde biçim ve üslubu koruyarak, anlam ve görüşlere sadık kalarak kendi ruhunun titreşimlerini de yansıta biliyor:

*Kurkinq, bokkanida jonni yendirqan,
Işonçni parçalab, dilni sindirqan
Badküzning, badsüzning küpayışidan,
Joxil, şarafsizning küpayışidan,
Yaşayversin inson!
Yaşosin inson! (Ozarbaydjon şeriyati; 2011; s.3)*

Sonuç

Tahir Kahhar'ın sanatsal düşüncesi, hassas ruhunun hissettikleri ister kaleme aldığı, isterse de çevirisini yaptığı şiirlerde yansıyor. Çünkü şair kendi şiirlerinde konu ve içeriğe göre üslup ve biçimi seçebiliyorsa, çevirdiği şiirlerde şunu çevirisini yapacağı sanat örneğini hassasiyetle seçiyor. Ruhu ile bilinçini, hayel gücüyle gerçekleri özetlemeyi başaran şairin, bu genelleştirmesi dünya ve evren, millet ve vatan, toplum ve insan kavramını kapsıyor. Bu yönden şairin genel olarak sanatı evrensel ve ulusal niteliktedir. Bu da şairin edebiyat estetiğinin yansımasıdır.

Kaynakça

XX ASR OZARBAYJON ŞERİYATI ANTOLOQİYASI (2013), Tuplovçi ve loyixa muallifi: Babahan Şerif, Toşkent, Turon-İqbol -216 b

XX ASR OZARBAYJON ŞERİYATI (2011), İnson minq yıl yaşardı, Jaxon adabiyatı, adabiy-badiiy, ijtimoiy-publişistik jurnal, 6 (169) s 30-105

BABAHAN, MUHAMMED ŞERİF, Şahine İbrahimova (2013), “20. Yüzyıl Özbek Şiirinde Bahar”, *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl:7, Sayı:75.

BABAHAN, MUHAMMED ŞERİF (2013), “Bir Özbek Aydını Tahir Kahhar”, *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl:7, Sayı: 79.

NAZAROV, BAHTİYAR (2013), “Tahir Kahhar, şair ve âlim”, *Kardeş Kalemler Dergisi*, Yıl:7, Sayı:79.

TAXIIP KAXXAP (1994) *Hür Türkistan Üçün – (Hür Türkistan İçin –Muhaciretdaki Türkistan Basını: 1920-1990) Makaleler*, Taşkent: Çolpan Devlet Yay.

TAHİR KAHHOR (2017), “Özbek çocuk edebiyati ve yayıncılığı”-
<http://www.cocukvegenc.net/ozbek-cocuk-edebiyati-ve-yayinciligi-27.07.2017>

TAHİR KAHHAR`ın kişisel arşivi, (2018) 10.s

TAHİR KAHHAR, (2001), “Ko`kbo`rilarning O`limi”(Bozkurtların Ölümü), Taşkent.

FAZLÎ VE MANZUM KASÎDE-İ BÜRDE TERCÜMESİ

Yunus KAPLAN*

Öz

Çok zengin bir tercüme geleneğine sahip olan klasik Türk edebiyatında özellikle Arapça ve Farsça kaleme alınmış olan sayısız eserin yüzyıllar boyunca Türkçeye tercümesi yapılmıştır. Bu eserler içerisinde bazıları, sahip oldukları muhtevalarıyla mütercimlerin ilgisine daha fazla mazhar olmuş ve farklı mütercimler tarafından defalarca Türkçeye tercüme edilmiştir. Bunlardan biri de Mısırlı süfi şair İmam Bûsîrî'nin on üçüncü yüzyılda Arapça tanzim ettiği ve temelini Hz. Peygamber'e duyulan derin muhabbetin teşkil ettiği Kasîde-i Bürde'dir. Edebiyatımızda Kemal Paşazâde, Leâlî, Ahmed-i Rıdvan, Şemseddin Sivâsî ve Nahîfî gibi onlarca şair tarafından manzum tercümesi yapılan bu esere rağbet göstererek Türkçeye nazmen tercüme edenlerden biri de Paşa Sarayı Hocası sanyıla bilinen Fazlî'dir. Bu çalışmada önce Kasîde-i Bürde hakkında bilgi verilmiş, ardından özellikle emsali olan tercümelere nazaran daha edebî bir hüviyete sahip oluşuyla dikkatleri çeken Fazlî'nin bu kasideye yazdığı 161 beyitten müteşekkil olan manzum tercümesinin şekil ve muhteva özellikleri üzerinde durulmuş ve tespit edilen beş nüshasından hareketle çeviri yazılı metnine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Bûsîrî, Kasîde-i Bürde, Fazlî, manzum tercüme.

FAZLI AND HIS POETIC TRANSLATION OF QASIDAH AL-BURDAH

Abstract

In classical Turkish literature, which has a very rich translation tradition, countless works written especially in Arabic and Persian have been translated into Turkish for centuries. Some of these works have attracted more attention of translators with their content and have been translated into Turkish many times by different translators. One of these is Qasidah Al-Burdah the Egyptian Sufi poet Imam Bûsîrî arranged in Arabic in the thirteen century and was based on the deep love for Prophet. It is

* Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-2421-253X

e-posta: yunuskaplan80@gmail.com

Geliş / Received: 28 Mayıs / May 2021

Kabul / Accepted: 6 Haziran / June 2021

Kaside-i Bürde that is formed by the deep love felt for the Prophet. In our literature, one of those who translated this work into Turkish by showing the translation of poems by dozens of poets such as Kemal Pashazade, Leâlî, Ahmed-i Rıdvan, Şemseddin Sivâsî and Nahîfî is Fazlî, known as the Pasha Palace teacher. In this study, firstly, information about Kaside-i Bürde was given, then written text of the translation is included based on the five copies determined after focusing on the form and content features of the translation, which consists of 161 couplets written by Fazlî, who attracted attention with its more literary identity compared to the translations that are preceded.

Keywords: Bûsîrî, Qasidah Al-Burdah, Fazlî, poetic translation.

Giriş

Klasik Türk edebiyatı içinde teşekkül ettiği Osmanlı toplumunun sahip olduğu maddi ve manevi hemen hemen her unsuru merkezine alarak zenginleşmiş bir edebî gelenektir. Bu edebî gelenek içinde bu toplumun inanç temelini oluşturan İslamiyet'in ideal bir kul olmayı hedefleyen öğretileri, dünyevi ve uhrevi hayata müteallik hükümlerinin yanı sıra bu dinin tebliğcisi olan Hz. Peygamber ve onun sahip olduğu özellikler her dönemde divan şairlerine ilham kaynağı olmuştur. Hatta zamanla Hz. Peygamber'in nübüvveti, göstermiş olduğu mucizeleri, sahip olduğu fiziki ve ahlaki özellikleri ile Müslümanlara rehberlik eden örnek hayat tarzı gibi özelliklerini mihver edinen birçok edebî tür teşekkül etmiştir.

Bu meyanda siyer-i Nebî, mevlid, na't, bi'set-nâme, mu'cizâtü'n-Nebî, evsâfû'n-Nebî, gazavât-ı Nebî, vefatü'n-Nebî, hicret-nâme/hicretü'n-Nebî, esmâ-yı Nebî, mi'râciyye/mi'râc-nâme, hilye, kısas-ı enbiyâ, gazavât-ı Resûlullâh, kırk hadis, yüz hadis ve kısas-ı enbiya (Yılmaz 2012: 145-312; Alıcı 2004: 129) gibi edebî türlerin teşkilinde divan şairlerinin Hz. Peygamber'e karşı hissettikleri derin muhabbetlerin tezahürleri önemli rol oynamıştır.

İster mürettep divanlarda veya mesnevilerde görülsünler ister küçük hacimli müstakil eserler şeklinde olsunlar tahmin edildiğinden daha bol ve zengin bir malzemeye sahip olan küçük veya büyük hacimli bu eserler, istisnasız Hz. Peygamber'e olduğu kadar çeşitli şekil ve türlerde asırlar boyunca başka biri için teşekkül etmemiştir (Çelebioğlu 1988: 357).

Hz. Peygamber'e olan muhabbetin bir tezahürü olarak divan şairleri tarafından çokça rağbet gören eser türlerinden biri de kasîde-i bürdelerdir.

1. Kasîde-i Bürde Hakkında

Bir terim olarak kasîde-i Bürde ifadesi, Arap kökenli iki şairin yazdığı şiirler için kullanılmıştır.

Bunlardan ilki Ka'b b. Züheyr'e (öl. 24/645) aittir. Câhiliye döneminin tanınmış Arap şairlerinden Züheyr b. Ebû Sülmâ ölmeden önce oğulları Kâ'b ile Büceyr'e, gördüğü bir rüya üzerine gelmesinin yakın olduğunu anladığı Hz. Peygamber'e tabi olmalarını tavsiye eder. İki kardeş

Medine'ye doğru yola çıkar. Kâ'b, Medine yakınında kalır. Büceyr ise Medine'ye gider ve Resûl-i Ekrem ile görüşerek Müslüman olur. Bunu öğrenen Kâ'b, kardeşini ve Resulullah'ı hicveden bir şiir nazmeder. Bunun üzerine Hz. Peygamber'in Kâ'b'ın kanının helal olduğunu söylediği rivayet edilir. Büceyr kardeşine mektup göndererek bazı şairler hakkında ölüm kararı verildiğini, ancak Resûl-i Ekrem'in pişman olup huzura gelenleri affettiğini bildirir ve Hz. Peygamber'e gelip af dilemesini tavsiye eder. Medine'ye gidip sabah namazında Mescid-i Nebvî'ye giren Kâ'b, Resulullah'ın huzuruna yüzü örtülü olarak çıkar ve kendisine Kâ'b'ın tövbe edip İslam'ı kabul etmek amacıyla geldiğini, af talebinin kabul edilip edilmeyeceğini sorar. Resûl-i Ekrem talebinin kabul edileceğini belirtince yüzündeki örtüyü açar ve kendisinin Kâ'b olduğunu söyler. Kâ'b ünlü kasidesini bu sırada okumuş, kasideyi çok beğenen Hz. Peygamber de "Bürde" adı verilen hırkasını onun omuzlarına koymuş, bundan dolayı kasideye "Kasîdetü'l-bürde" veya başlangıç ifadesine göre "Bânet Sü'âd" adı verilmiştir (Demirayak 2001: 566-67).

Kasîde-i bürdelerden ikincisi ise Mısırlı sûfi ve şair, Muhammed b. Saîd el-Bûsîrî'ye (öl. 696/1297?) aittir. Bûsîrî'nin Hz. Peygamber için yazdığı ve *el-Kevâkibü'd-dürriye fî Medhi Hayri'l-Beriyye* adını verdiği bu manzume, kafiye (revî) harfî mîm olduğu için el-Kasîdetü'l-Mîmiyye, şairin tutulduğu hastalıktan kurtulmasına vesile olduğu için de *Kasîdetü'l-Bürde* diye meşhur olmuştur. Ancak Kâ'b b. Züheyr'in kasidesi de aynı adla anıldığından karışıklığa meydan vermemek için Bûsîrî'ninki daha çok Osmanlı kültür muhitinde *Kasîdetü'l-Bür'e* şeklinde anılmışsa da literatürde *Kasîdetü'l-Bürde* diye tanınmaktadır (Kaya 2001: 568).

Bu kaside, şöhretini taşıdığı sanat değerinden ziyade şairin hayatının bir döneminde geçirdiği felçten kurtulmasına vesile olduğuna dair rivayete borçludur. Söz konusu rivayete göre felç geçirdiğinde bir akşam kendisine şifa vermesi için Allah'a dua eden şair, rüyasında Hz. Peygamber'i görür. Resûl-i Ekrem ondan kendisi için yazdığı kasideyi okumasını ister. Bûsîrî, "Yâ Resûlallah! Ben senin için birçok kaside yazdım, hangisini istersin?" deyince Hz. Peygamber kasidenin ilk beytini söyler. Bunun üzerine şair kasidesini okumaya başlar, Hz. Peygamber de onu sonuna kadar dinler. Bitince de hırkasını (bürde) çıkarıp şairin üstüne örter ve eliyle vücudunun felçli kısmını sıvazlar. Bûsîrî, uykudan uyanınca vücudunda felçten eser kalmadığını fark eder. Bu rüya hadisesinin halk arasında yayılmasından sonra kaside, *Kasîdetü'l-Bürde* olarak üne kavuşmuştur (Kaya 2001: 568).

Aruzun "*müstef'ilün fâ'ilün müstef'ilün fe'ilün*" kalıbıyla yazılan bu kaside, en eski nüshalarında 160 beyit iken daha sonraki nüshalarda 165 beyte kadar çıkmaktadır. Klasik Arap kaside tarzında olduğu gibi şiir, sevgiliye özlem temasının işlendiği nesib bölümüyle başlar. Daha sonra nefisten şikâyet, Hz. Peygamber'e övgü, onun doğumu, mucizeleri, Kur'ân'ın fazileti, mi'rac mucizesi, cihadın önemi, nedamet ve ümit, dua ve niyaz bölümüyle sona erer. Yapı ve üslup bakımından son derece sağlam ve lirik olan kaside, bu sebeple asırlardır İslam coğrafyasının her bölgesinde büyük bir ilgi görmüş, dinî toplantılarda, mübarek gün ve gecelerde, sünnet, düğün, bayram ve cenaze merasimlerinde okuna gelmiştir. Haftalık evrad olarak da okunan kaside, 140. beytinden itibaren felçlilere şifa maksadıyla yedi gün süreyle okunmaktadır (Kaya 2001: 568-69).

Farsça, Malayca, Peştuca, Pencapça ve Urduca gibi doğu lisanları yanında Almanca, Fransızca, Grekçe, İngilizce, İspanyolca, İtalyanca, Latince gibi dillere de aktarılan (Kaya 2001: 569) *Kasîdetü'l-Bürde*; birçok Müslüman milletlerde olduğu gibi Türk şair ve nasirleri tarafından da çok büyük bir rağbet görmüştür. Eserin manzum ve mensur olmak üzere yirmi civarında Türkçe şerhi ve otuz civarında Türkçe tercümesi bulunmaktadır (Şahin 1997; Yazar 2011). Bu manzume üzerine ayrıca çok sayıda hâşiye, tahmîs, tesdîs, tesbî' ve taştîr de kaleme alınmıştır (Yazar 2011: 587).¹

Bu çalışmanın mihrini de onlarca şair tarafından tercüme, şerh, tahmîs veya tazmini yapılan İmam Bûsîrî'nin kasidesine Paşa Sarayı Hocası Fazlî'nin Türkçeye manzum tercümesi teşkil etmektedir.

2. Fazlî ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi

Fazlî'nin *Kasîde-i Bürde Tercümesi*'nin dördü Millî Kütüphane (06 Mil Yz A 149, 06 Mil Yz A 4639/1, 06 Mil Yz A 3963/2, 60 Zile 444/1), ikisi Süleymaniye Kütüphanesi (Reşid Efendi 826, İbrahim Efendi 878) ve biri de Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesinde (EY 0747) olmak üzere şimdilik tespit edilen yedi nüshası bulunmaktadır.

2.1. Eserin Mütercimi ve Tercüme Tarihi

Üzerinde çalıştığımız manzum *Kasîde-i Bürde Tercümesi*'nin mütercimi olan Fazlî hakkında eldeki bilgiler yok denecek kadar azdır. Mütercimim ismi veya mahlası olan Fazlî ve Paşa Sarayı hocası olduğu dışında elde herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak eserin Millî Kütüphanede "06 Mil Yz A 3963/2" arşiv numaralı nüshasının başında müstensih, *Kasîde-i Bürde*'nin faziletlerinden bahsettikten sonra bu eserin Paşa Sarayı Hocası Fazlî Efendi tarafından 1036/1626-27 tarihinde nazmen tercüme edildiği bilgisini vermiş ve kendisinin de asıl nüshadan istinsahta bulunduğunu ifade etmiştir. Bu ifade, Fazlî'nin bu eserini hem 1036/1626-27 yılında kaleme aldığını hem de bu tarihte hayatta olduğunu göstermektedir.

Biyografik kaynaklarda mezkûr tarihte hayatta olduğu bildirilen Fazlî mahlaslı herhangi bir şaire rastlanmamaktadır. Fakat hayatı hakkında tezkirelerde ve biyografik kaynaklarda bir bilgi bulunmasa da 1040/1636-37 yılında kaleme almış olduğu *Mahzenü'l-Esrâr* adındaki eseri vesilesiyle haberdar olunan Vardarlı Fazlî'nin varlığı bilinmektedir (Aksoyak 2013). Ne var ki Vardarlı Fazlî'nin *Kasîde-i Bürde*'yi nazmen tercüme ettiğine dair herhangi bir kayda rastlanmaması, üzerinde çalıştığımız eserin müterciminin kim olduğuna dair soruları da cevapsız bırakmaktadır.

2.2. Şekil ve Muhteva Özellikleri

Bazı *Kasîde-i Bürde* tercümelerinde karşımıza çıkan ve mütercimlerin eserlerini kaleme alma sebeplerini bir vesileyle dile getirdikleri hamdele-salvele, tevhit, na't veya sebab-i telif gibi mukaddime

¹ Türk edebiyatında oldukça fazla rağbet gören İmam Bûsîrî ve *Kasîde-i Bürde*'sine yazılan şerh, tercüme ve diğer eserler hakkında şimdiye kadar birçok çalışma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarla ilgili daha ayrıntılı ve derli toplu bilgi için bak. (Sezer 1985), (Şahin 1997), (Kaya 2001), (Yazar 2011), (Yücel 2016).

kabilinden bölümler²; Fazlî'nin *Kasîde-i Bürde Tercümesi*'nin şimdilik tespit edilebilen nüshalarında bulunmamaktadır.

Fazlî, Arapça 161 beyit olan kaynak metnin doğrudan tercümesine geçmiş ve eseri, yine 161 beyit hâlinde Türkçeye tercüme etmiştir. Şair, aruzun “*müstef'ilün fâ'ilün müstef'ilün fe'ilün*” veznine sahip olan kaynak metinden farklı olarak “*mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün*” kalıbını tercih etmiş³ ve metnin tanziminde aruzu başarıyla tatbik etmesini bilmiştir. Bunu yaparken birçok şair gibi zaman zaman çeşitli aruz tasarruflarına başvurmak zorunda kalsa da bu tasarruflar metnin ahengine hâlel getirecek mahiyette değildir.

Kasîde-i Bürde'nin bilinen manzum tercümelerinin çoğunda şairler, kafiye olarak kaynak metinle aynı kafiyeyi tercih etmişlerdir.⁴ Fazlî'nin tercümesi vezin hususunda olduğu gibi kafiye bakımından da kaynak eserden farklılık arz etmektedir. Kaynak metin sadece revî harfinden (م) oluşan mücerred kafiyeye sahip iken; Fazlî'nin tercümesi revî ve ridf harflerinden (ل + ن) oluşan mürdef kafiyeye sahiptir. Eser, bu hâliyle kafiye bakımından Zâtî ve Şemseddin Sivâsî'nin manzum tercümesiyle aynı özelliğe sahiptir.

Her ne kadar İmam Bûsîrî, kasidesini tanzim ederken belirli bölümlere ayırmamış olsa da şarihler ve mütercimler beyitlerde dile getirilenlerden hareketle bu kasideyi on bölüm hâlinde ele almışlardır. Bûsîrî'nin kasidesinde olduğu gibi Fazlî'nin manzum tercümesi de beyitlerde işlenen konular göz önünde bulundurulduğunda 10 bölümden meydana gelmektedir. Muhteva bakımından bu bölümlerde işlenen konular şunlardır:

1. Hz. Peygamber'e olan hasret ve ona duyulan sevgi (1-12. beyitler)
2. Nefsin tuzakları ve nefisten şikâyet (13-28. beyitler)
3. Hz. Peygamber'in medhi ve sahip olduğu güzel vasıflar (29-58. beyitler)
4. Hz. Peygamber'in doğumu ve bu esnada gerçekleşen olağanüstü hadiseler (59-71. beyitler)
5. Hz. Peygamber'in göstermiş olduğu mucizeler (72-87. beyitler)
6. Kur'ân-ı Kerîm'in sahip olduğu özellikler (88-106. beyitler)
7. Mi'rac mucizesi ve bu esnada yaşanan bazı hadiseler (107-117. beyitler)
8. Hz. Peygamber'in cihadı, şecaati ve sahabenin göstermiş olduğu kahramanlıklar (118-139. beyitler)

² Örneğin Amasyalı Seyyid Hüseyin Efendi ve Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa'nın *Kasîde-i Bürde* tercümeleri, bu tarz bölümlere sahiptir.

³ Eser, yazılmış olduğu vezin itibarıyla bu türdeki Zâtî ve Kemâlâtî Mehmed'in manzum tercümeleriyle ortak özelliğe sahiptir.

⁴ Ahmed-i Rıdvân, Sayrafi, Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa, Esâsî, Kemalpaşazâde, Nahîfi, Hulvî ve Selahaddin Uşşâkî'nin manzum tercümeleri Bûsîrî'nin kasidesiyle aynı kafiyeye sahiptir.

9. İşlenen günahlardan nedamet ve bunların af talebi (140-151. beyitler)

10. Allah'a münacat (152-161. beyitler).

Fazlî'nin manzum tercümesi, bu bölümlerde zikredilen muhteva itibarıyla her ne kadar kaynak metnin muhtevasıyla mütenasip olsa da birebir tercüme değildir. Şair, kaynak metnin beyitlerinde serdedilen manayı zihninde meczetmiş, bir şair olarak bunları gönlündeki ve ruhundaki coşkunlukla birleştirerek tekrar nazım kalıbında şekillendirmede oldukça başarılı olmuştur.

Klasik Türk edebiyatında kaynak metinlerdeki özel isimler, kültürel özellikleri bulunan kelimeler, deyimsele ifadeler, dilde sapmalar, belagat özellikleri yanında; nazım biçimi, vezin ve kafiye gibi biçimsel özellikler gibi birçok zorluğu bünyesinde barındırmış olmasına rağmen özellikle Arapça veya Farsça manzum metinler yine manzum olarak Türkçeye tercüme edilmiştir (Yazar 2018: 155). Hâl böyle olunca yapılan bu tercümelerde gerek ifade gerekse de bazı kelime ve ibarelere Türkçe karşılık bulmada mütercimler zaman zaman çeşitli müşküllerle karşılaşmışlardır. Bu müşküller, kaynak eserdeki kelimelerin karşılığı verilmeden aynen tekrar edilerek veya bu kelimelere karşılık Arapça veya Farsça kökenli kelimeler kullanılarak aşılıma çalışılmıştır.

Bu şekilde kaynak eserde kullanılan kelimelerden bir kısmının karşılığının verilmeden aynen tekrar edilmesi, birçok tercüme eserde olduğu gibi *Kasîde-i Bürde* tercümelerinde görülen yaygın olan ortak özelliklerden biridir. Fazlî de tercümesinde “muhârim, garf, ‘izam, hereb, hasyâ, ebtâl, mültakim, lems, eşheb, tetâvul, muhdes, sekam, nebt, karm” gibi İmam Bûsîrî'nin kasidesinde kullandığı bazı kelimeleri Türkçeye tercüme etmeden aynen kullanmıştır. Şairin böyle bir tercihte bulunmasını, lafızdan ziyade anlamı çevirmeye çalışması ve aslına uygun bir tercüme yapma gayretiyle bu kelime ve kavramlara Türkçe karşılık bulmada zorlanmış olmasıyla da açıklamak mümkündür.

Yukarıda da zikredildiği üzere *Kasîde-i Bürde* tercümelerinde şairler, kaynak dil olan Arapçadan hedef dil olan Türkçeye tercüme yaparken Arapça kelimelere Türkçe karşılık bulmada karşılaştıkları zorlukları aşmak ve mevzun-mukaffa edebî hüviyeti haiz bir metin tanzim etmek için genellikle Arapça ve Farsça kelimeler kullanma yoluna gitmişlerdir. Mütercimlerin yerine göre mecbur kaldıkları bu duruma Fazlî'nin tercümesinde de şahit olunmaktadır. Aşağıdaki beyit, özellikle ihtiva ettiği Arapça kelimeler bakımından bu duruma güzel bir örnek teşkil etmektedir:

Nevâfilden ne i' dād eyledüm ben mevtden evvel

Ferâ 'izden şalât u şavma haşr idüp dil ü cāmı b. 28

Ebubekir Sıddık Şahin, *Kasîde-i Bürde*'ye yazılan 23 manzum tercümenin şekil ve muhteva özelliklerinden hareketle bu tarzda tanzim edilen tercümeleri “asıl metne harfiyen bağlı kalanlar” ve “çeşitli yönlerden asıl metinden ayrılanlar” olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Birinci gruptaki tercümelerin şairlik kudreti zayıf kişiler veya metni harfiyen tercüme etmeyi taassup derecesinde benimseyenlerce yazıldığını söyleyerek Kemalpaşazâde, Ahmed Rıdvan, Abdulhay Efendi, Nahîfî ile Salâhi Uşşâkî'yi bu gruba;

Kemâlâtî Mehmed, Fazlî, Kudsîzâde Kadrî ve Abdulhalim Kenan'ı ise metne bağlılıktan çok şîve-i şî'riyyenin ön planda tutulduğu ikinci gruba dâhil etmiştir (1997: 131-32).

Şahin'in de belirttiği gibi Fazlî, tercümesinde anlam itibarıyla kaynak metne sadık kalmaktan ziyade; şairlik kudretinin verdiği ilham ve sahip olduğu istidatla birlikte zihninde oluşan anlam katmanlarını vezin, kafiye ve kaside nazım şeklinin kalıplarına başarılı bir şekilde uydurarak edebî değeri haiz yeni ve özgün bir metin ortaya koymasını bilmiştir.

Klasik Türk edebiyatında bir eserin çokça istinsah edilmiş olması, bu eserin çok beğenilip okunduğunu gösteren önemli kıstaslardan biridir. *Kasîde-i Bürde* üzerine tanzim edilen manzum tercümelerin de hem sayıca fazla oluşu hem de bunlar içinde bazılarının bolca istinsah edilmiş olması bu türün okur kitlesi nezdinde mazhar olduğu ilgiyi göstermektedir. Bu meyanda manzum tercüme kaleme alan otuz civarındaki şair içinden sırasıyla Hulvî, Leâlî, Şemseddin Sivâsî ve KemalPaşazâde'nin eserleri en fazla istinsah edilen eserlerdir. Fazlî'nin *Kasîde-i Bürde Tercümesi*'nin de şimdilik tespit edilebilen yedi adet nüshasının bulunması, eserin bu tür içinde belli bir şöhreti yakaladığını göstermesi bakımından önemlidir. Daha ayrıntılı araştırma, inceleme ve taramalar neticesinde bu sayının daha da artabileceğini de göz ardı etmemek gerekir.

3. Çeviri Yazılı Metin

Fazîletli Paşa Serây Hâce[si] Olan Fazlî Efendinün Terceme İtdüğü Kaşîdenün Vezni Baħr-ı Basîṭ Maħbûndur Tercemesinün Hezec-i Sâlimdür⁵

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. Dilâ añduñ mı ol âhû baķışlu yâr-i Ken'ânı
Ki ħalt itdüñ dem-i 'unnâbuña eşk-i firāvânı
2. Yaħod bād-ı şabâ mı esdi iķlîm-i dil-ārâdan
Ya ol zülf-i siyehden şu'leler mi urdı raħşânî
3. Ne geldi 'aynuña nuşum olur tuğyânına bâ'is
Ne oldı⁶ ħalbüne kim yine efzün itdi heymânı
4. 'Aceb derd-i derünün münketim mi zann ider 'aşık

⁵ Başlık: -M2, M3, S1, S2, İ.

Metinde nüsha farkları gösterilirken Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, "06 Mil Yz FB 149" için M1, "06 Mil Yz A 4639/1" için M2, "06 Mil Yz A 3963/2" için M3; Süleymaniye Kütüphanesi "İbrahim Efendi 878/3" için S1, "Reşid Efendi 826" için S2, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi "EY 0747" için ise İ kısaltmaları kullanılmıştır. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu "60 Zile 444/1" numaralı nüsha ise hem baştan eksik oluşu hem de rutubetten dolayı mürekkep dağılımlarının bazı yerlerde metnin okunmasına imkân tanımadığı için karşılaştırmalı metne dâhil edilmemiştir.

⁶ Ne oldı: Ya n'oldı M1; Ne geldi M2.

- Nümâyân eylemişken çeşm-i terle alb-i s z n 
5. D ker miyd n alel  stine yaşuñ  ışkuñ olmasa
Uyanık mı alurdun y d id p ol  met-i b n 
6. Pes ey   şık niçe ink r idersin h let-i  ışkı
 Ad l-i dem    samuñ eyled kden sonra i  l n 
7. Ya işb t eylemişken rularuñ iki g l-i aşfer
Yaħod eş -i rev nuñ iki ha-ı aħmer-i anı
8. Bel  geldi hay li d de-i c na vel  ıldı
Ben m bu cism-i z rum mahar-ı  l m u az n 
9. Mel met itme ey l 'im beni sevd -y    zride
Eger inş f ideyd n   şıa eyler m'id n anı
10. Şu derd-i b -dev ya⁷ ben ki d şd m sen de meft n ol
 Ad dan salamadan aldum ol h l-i periş n 
11. Baña lu u keremler eyley p bir nuş-ı ş f itd n
Vel   ışk ehlin n b -fer olur   lemde  zn n 
12. Mel met eyled ke t hmet itd m n şih-i Őeybe
Cih nda yoğ iken anuñ gibi bir n şih-i ş n 
13. Őab vetler id p emm re nefs m t tmadı nuşm
Aña pend   naşihatler iderken Őeyb-i n r n 
14. Ne i  d d eyledi   lemde bir k r-ı pesend de
Ne i   m eyledi başındaki ol zayf-ı Yezd n 
15. Eger bilseyd m ol Őeybe kem l-i nefy-i ikr mum
Ketemle ketm iderd m Ő yle b d  ormidum anı
16.  Aceb kim redd ider emm re nefs n far-ı tuğyanın
Lic m ile Őu⁸ esb- s  kim olur Ő hib-i ş n 

⁷ b -dev ya: b -dev  kim M2;  .

17. Şafā-yı ma^ç şiyetle umma kesr-i şehvet-i nefsi
Kim i^ç âm eyledükçe turmaz artar hırş-ı hayvānī
18. Şu tıfla beñzer ol kim ger konulsa terk-i şīr itmez
Konulmasa eger ol aḥz ider emr-i nighbānı
19. Pes anı zabt idüp kendüñe vālī eyleme yoḥsa
Helāk ider⁹ yaḥod īrāş ider bir vaşma-i cānı
20. Şalāḥ içinde oldukça mürā^ç āt eyle aḥvālin
Koyıvirme eger mer^ç āsına eyleser cevlanı¹⁰
21. Niçe lezzetleri tezyīn idüp min-ḥayşü lā-yedri¹¹
Helāk itdi niçe merdāne-i şāh-ı cihānbānı
22. Fesād u fitne-i cū^ç u şeb^ç adan ictināb it kim
Niçe cū^ç uñ şiba^ç dan artuḡ olur rüy-ı ḥüsrānı
23. Aḡıt yaşuñ şu gözden kim pür olmışdur maḥārimle
Gerekse kendüñe mu^ç tād idin ḥüy-ı peşimānı
24. Ḥilāf-ı ma^ç şiyet eyle hevā-yı nefis ü şeytāna
Eger bir nuşh-ı şāf eyleser göster farḡ-ı tuḡyānı
25. İḡā^ç at eyleme a^ç dā-yı dīne her ne olursa
Ki saña bunlaruñ maḥfī degüldür ḥālet ü şānı
26. Şu ḡavl-i bī^{-ç} amel kim itdüm aña tevbeler olsun
Ki nisbet eyledüm ben bir ^ç akīme nesl-i sultānı
27. Saña ḡayr ile emr itdüm velī ben tutmadum emri
Pes ol ḡavluñ nedür ma^ç nīsi göster rüy-ı tibyanı
28. Nevāfilden ne i^ç dād eyledüm ben mevtden evvel

⁸ şu: çü M1.

⁹ ider: eyler M2, İ.

¹⁰ Bu beyit, S2'de yok.

¹¹ lā-yedri: lā-tedri M2, İ.

- Ferâ 'izden şalât u şavma haşr idüp dil ü cânı
29. ' Aceb zulm eyledüm rāhına ol şāhuñ kim ihyāda
Tevrürler iderdi tırmadan ol pāy-ı raḥşānı¹²
30. Şarardı ol ḥaşā-yı bī-miṣāli def' için cū' in
Tutardı bir iki seng ile cāy-ı pāre-i nānı
31. Cibāl-i Şüm aña altun olup ' arz-ı cemāl itdi
Velī meyl itmeyüp gösterdi bir enf-i Süleymānı
32. O fakır ile bu istiğnāsı te'kīd eyledi zūhdin
Zarūret niçe ĩrāş eyleye ma' şūma noḳşānı
33. Yaḥod dünyāya anı niçe da' vet eyleye ol kim
Dilenmezdi eger ol olmasa bu kān-ı imkānı¹³
34. Muḥammed muḳtedā-yı ' ālem-i dünyā vü ' uḳbādur
Kim oldur mübtedā-yı cümle-i efrād-ı insānı
35. Bize şol āmir ü nāhidür ol kim ḳavl-i pākinde
Kemāl-i şıdḳ u birinde bulunmaz anuñ aḳrānı
36. Şu maḥbūb-ı Ḥudādur ol kim ehvāl-i ḳiyāmetde
Günehkār-ı cihān andan umarlar derde dermānı
37. Cenāb-ı Ḥāzret-i Bārīye ḥalkı eyledi da' vet
Tutan anı tutar bir ' urve-i vüṣḳā-yı Raḥmānı
38. Nebiyyīne tefavvūḳ eyledi ḥalk ile ḥulḳında
Müdānī olmadı ' ilm ü keremde aña bir dānī
39. Şifā-yı şadr için bunlar o şehden iltimās eyler
Ya bir ğarf-ı yem-i bī-ḥadd ü ya bir reşf-i bārānı
40. Cemī' enbiyānuñ müntehā-yı ḥikmet ü ' ilmi

¹² raḥşānı: dıraḥşānı İ.

¹³ İ. Nüshasında müstensih, 33 ile 60. beyitler arasında Fazlî'nin yerine Şemseddin Sivāsî'nin manzum tercümesindeki beyitleri kaydetmiştir.

- O şāh-ı ser-firāzuñ mübtedā-yı ʿilm ü ʿirfānı
41. Pes anuñ şūret ü maʿnisi bunlardan etem oldı
Anuñçün Hālıkı kendüye maḥbūb eyledi anı
42. Meḥāsinde o şāh-ı bī-naẓīre bir şerīk olmaz
Bulunmaz cevher-i pākīze-i ḥüsn-i dıraḥşānı
43. Naşārānuñ o ḳavl-i bātılından ictināb eyle
Velī andan öte her neyse olsun ol nümāyānı
44. Şerefden zātına her ne dilerseñ eyle nisbetler
ʿİzamdan ḳadrine her ne dilerseñ ol süḥandāmı
45. Kim anuñ fazlına ḥadd ü nihāyet yoḳ ki bir nātıḳ
Zebān ile nümāyān eyleye ol ḥadd ü pāyānı
46. Eger āyāti ḳadrince olaydı ruḳbe-i ismi
Tıbāʿ -ı rimmiye işrāb ideydi āb-ı ḥayvānı
47. Bize şol imtiḥāmı itmedi kim ḥadş ider ʿaḳlı
Anuñçün çekmedük biz de belā-yı rüy-ı heymānı
48. Verāyı eyledi iʿyā o şāhuñ fehm-i maʿnāsı
Beyānı nice iʿcāz itmesün Ḥassān u Sehbānı
49. Şu şemse beñzer ol kim buʿdı ile gösterür küçük
Velī ḳurbı ile¹⁴ iʿyā ider erbāb-ı imʿānı
50. Niçe idrāk ider dünyāda künh-i zātını anuñ
Şu nāʾim kim tesellīler bulur rüʾyā ile cāmı
51. O şehde meblaḡ-ı ʿilmi budur kim bir beşerdür ol
Kim anı ḥayr-ı ḥalḳ eylemişdür luḡf-ı Yezdānı
52. Her āyet kim getürdi ḳavmine Rūsl-i kirām-ı Ḥaḳ
Anuñ nūrından aldı bunlar ol şemʿ-i firūzānı

¹⁴ ḳurbı ile: ḳurb eylese S2.

53. O bir şems-i fazîletdür ki bunlar encüm-âsâdur
Yağarlar halk için zulmetde bir şem'-i şebistânî
54. Nedür ol halk-ı zîbâ kim müzeyyen eyleyüp hulķı
İhâta eylemiş gülzâr-ı hüsni verd-i handânı
55. Terefde bir gül-âsâdur şerefde 'ayn-ı bedr olmuş
Himemde pest ider dehri keremde keff-i 'ummânı
56. Mülâkât eyledükde ferd iken farķ-ı celâletden
Şu leşkerde şanurduñ kim bulunmaz hadd ü pâyânı
57. Şadef gibi dehân-ı pākini açsaydı etrâfa
Le'âli neşr iderdi ma' den-i nuţķı vü dendânı
58. Bu dehrüñ tıybı olmaz tıyb-ı hāk-i kabrinüñ 'adli
Sa' âdet aña kim koķdı o hāk-i 'anber-efşânı
59. İbâne eyledi cāy-ı vilâdı tıyb-ı aşlından
Gel ey tıyb-ı murād cān-ı pāk-i evvel ü şânî
60. O bir gündür ki ol günde tefaţţun eyleyüp Fâris
Yine uğradıķını bildiler erbâb-ı tuġyânı
61. Tekessür eyleyüp Kistrānuñ eyvânı o sâ' atde
O havf ile tefarruķ eyledi enşâr u a' vâni
62. Söyindi âteş-i Kistrā bu hâle farķ-ı hüzninden
Yañıldı yolını nehri bu kârūñ oldu hayrânı
63. Yem-i Sâve zemîne geçdi ehli ġamlara batdı
Girüye döndiler ġayz u ġazabla cümle 'atşânı
64. Bükâlar eyledi ġüyâ bu kâra âteş-i Kistrā
Harâretler tutup ol mâ'-i sermâ oldu süzânı
65. Taħarrük eyleyüp envârı cinnîler nidâ itdi
O gice lafz u ma' nîden nümâyân oldu bürhânı

66. Bu kavme kūr u kerlikden ne mesmū⁶ oldu tebşīri
Ve ne manzūr¹⁵ oldu tīg-i inzār-ı kemākānı
67. Dimişken bunlara kāhinleri şimdengirü tırmaz
Yıķıldı millet-i ʿavcānizūn eṭrāf u erkānı
68. Yaḥod ufķ-ı semāda görmiş iken remye-i şühbi
Ya aķṭār-ı zemīne sıkṭa-i aṣnām u evşānı
69. Şu deñlü oldu kim ṭarf-ı semāda farṭ-ı zaḥmından
Biribirinūn ardınca kaçurdu cümle şeyṭānı
70. Herebde¹⁶ döndiler¹⁷ bunlar ya ebtāl-i Necāşīye
Yaḥod şol cem⁶ a kim ḥaşbā ile remy eyledi anı
71. Atıldı zıkr idüp keff-i şerīfinden şunuñ gibi
Kim eylerdi ḥaşā-yı mültakimde zıkr-i Raḥmānı
72. Du⁶ āsına icābet eyledi eṣcār secdeyle
Çıķup bir sāk-ı bī-pā ile tıtdı emr ü fermānı
73. O sāk ile yine yirine ʿavd¹⁸ itdi o sā⁶ atde¹⁹
Fürū⁶ ile kitābet eyleyüp bir ḥaṭṭ-ı reyḥānī
74. Şunuñ gibi ki her qanda giderse tāb-ı mihrinden
Seḥāb ile viķāyetler iderdi luṭf-ı Yezdānī
75. Yemīn itdüm meh-i münşakķa kim bir intisāb itdi
O ḳalb-i şāfa kim şakķ itdi anı dest-i²⁰ Raḥmānī
76. Ya şol ḥayr u kerem gibi kim ol maḥviyy-i ğār oldu
Velī ehl-i zālāluñ ğāra döndi gitdi ʿaynānı

¹⁵ manzūr: manzūrı S2.

¹⁶ Herebde: ʿArabda M1.

¹⁷ döndiler: tıtdılar İ.

¹⁸ ʿavd: ʿavdet M1, İ.

¹⁹ o sā⁶ atde: ol demde İ.

²⁰ dest-i: yed-i M2.

77. Pes ol ğāruñ içindeydi Hudānuñ şıdk u Şiddîki
Velî dirlerdi kim yoğdur burada ferd-i insānı
78. Hamām u ‘ ankebūtuñ nesc ü devri şābit olmış iken
Yine bunlar şanurlardı ki yoğdur nesc ü devrānı²¹
79. Hudā-yı bī-naẓīr ü bī-şebihūñ hıfz-ı bī-mişli
Hıfāz-ı ƙal‘ a vü cevşenden itdi bunları ğānı²²
80. Bu dehr-i bī-vefā cevr ü cefā itdükçe ben aña
Şıgınmağ ile buldum dürlü dürlü luğf u ihsānı
81. Baña her ne murād itdümse viridi keff-i cūdından
O şeh göstermedi mir‘āt-i dilde rüy-ı hırmānı²³
82. Şağın rü‘yādaki vağyini inkār eyleme anuñ
Ki ƙalb-i şāfı uymazdı eger uysaydı ‘ aynānı
83. Bu i‘ lāmı nübüvvetde bülüğü demlerindeydi
O demlerdeyse nefy olmaz Nebinūñ rü‘yet-i cānı
84. Te‘ ālā eyledi Allāh degüldür mükteseb vağyi
Getürmez töhmeti ğayba nebiyy-i şāhib-i ĩzānı
85. Şifā viridi niçe ehl-i belāya luğf-ı lemsinden
Halāş itdi cünümından niçe bī-‘ ağl u iz‘ ānı
86. Dirildi sāl-i eşhebler du‘ ā-yı müstecāb ile
Şu ğurre gibi oldı kim ihāta itdi sūdānı
87. Şu ‘ ārıızla ki cūd itdi biğāha toldı şanınca²⁴
Ya bir seyl-i ‘ Arim yağod bir āb-ı seyb-i ‘ ummānı
88. Ƙoñuz vaşf ideyin şol āyetin kim zāhir olmışdur
O şol nār-ı ƙırā gibi ki şalmış nūr-ı a‘ lāmı

²¹ 78 ile 92. beyitler arası M2’de eksiktir.

²² itdi bunları ğānı: a‘ lā şağladı anı İ.

²³ hırmānı: rağşāmı M1.

²⁴ şanınca: zann ile İ.

89. Ki lü 'lü' ḥüsnini efzûn ider ger muntazam olsa
Eger olmasa virmez²⁵ meblağ-ı ḥüsnine noḡşānı
90. Teṭāvul eylemez âmāl-i vaşşāfı şu ahlāka
Kim anı āna iḥsān eylemişdür luṭf-ı Rabbānī²⁶
91. Şol āyāt-ı Hudādur ol kim anuñ lafzı muḥdeşdür
Velī ma' nīsi ber-vaşf-ı ḡadīm-i zāt-ı Raḡmānī
92. Zamāna muḡterin olmaz velī ḡālī budur ṭurmaz
Bize iḡbār ider ' Ād u İremle ḡaşr-i cismānī²⁷
93. Tefavvuḡ eyledi i' cāzı i' cāz-ı Nebiyyīne
Bu geldükde te' aṭṭul itdüğ' iḡün ḡükm-i burhānı
94. Ne²⁸ muḡkemdür o kim ehl-i şikāka şübheler ḡor mı²⁹
Yaḡod naşb-ı ḡakem mi ister anuñ rıf' at-ı şānı
95. ' Adül itdi ḡarabdan her kim anuñla cidāl itdi
Maḡarr oldı kemāl-i ḡuvvet-i bāzū-yı ḡur'ānı³⁰
96. Çıḡardı ḡaşmını ḡarb ile meydān-ı belāḡatdan
ḡaremlerden sürüldi ḡüyiyā dest-i çep-i cānı
97. Me' ānīsi mededde aşāḡı ḡor mevc-i deryāyı
Le' ālīsi ḡıyemde ḡaṭṭ ider lü 'lü' -i ' ummānı
98. Mecāl olmaz anuñ ḡāl-i ' acībın ' add u iḡşāya
Se' āmet virmez erbāb-ı dile ikşār-ı ḡur'ānı³¹
99. Münevver olduḡ' iḡün ḡāri' inüñ gözleri didüm
İrişdüḡ ḡabl-i Bārīye ḡoyıvirme şaḡın anı

²⁵ virmez: virimez M1.

²⁶ 90 ile 99. beyitler arası M1'de eksiktir.

²⁷ cismānī: mizānı İ.

²⁸ Ne: Şu M3, S2.

²⁹ ḡor mı: mi ḡor M2; ḡomaz İ.

³⁰ ḡur'ānı: burhānı S2.

³¹ ḡur'ānı: ḡüftānı S2.

100. Tilâvet eyledünse havf-i nîrân-ı cehennemden
O vird-i pür-şebemle³² eyledün itfâ o nîrânı
101. Şu havza beñzer ol kim anuñ ile nûrlar bağlar³³
Çararmışken uşātuñ cümle-i etrâf u ebdânı
102. Ya şol mîzân u rehdür kim ‘ adâlet anda qalmışdur
Anuñçün ğayrınıñ şâbit degüldür ‘ adl u ihsâmı
103. Ta‘ accüb eyleme inkârını rûy-ı tecâhülden
Yirindeyken hasûd-ı münkirüñ iz‘ ân u im‘ ânı
104. Remedden dîde gâhî³⁴ nûr-ı şemsi nefy ider tırmaz
Seğamdan ta‘ m-ı âbı selb ider âlât-ı iz‘ ânı
105. Eyâ³⁵ şol kimsenüñ hayrı kim anuñ sâha-i ‘ izzin
Dilerler tâlib-i ‘ örf olanuñ riclân u rûkbânı
106. Veyâ zî-i‘ tibâra âyet-i kübrâ-yı bî-şübhe
Veyâ zî-iğtinâma ni‘ met-i ‘ uzmâ-yı Sübhânî
107. ‘ Aceb isrâ olunduñ bir haremnden ol birisine
Şu bedr-âsâ kim eyler leyle-i zûlmâda seyrânı
108. Mağâm-ı qurb-ı Bârîden şuraya nâ ‘ il olduñ kim³⁶
Orada kimse³⁷ qâdir olmadı urmağa cevânı
109. O rütbeyle seni kendülere taqđım itdiler³⁸
Şu taqđım ile kim eyler hadem mağdümına anı
110. O gice hark idüp seb‘ -i tıbâkı bunları geçdüñ
Şu cem‘ iyyetde kim olmuşduñ ol cem‘ iyyetüñ hânı

³² pür-şebemle: pür-şiyemle M1.

³³ bağlar: bağışlar İ.

³⁴ dîde gâhî: gâhî dîde M2, İ.

³⁵ Eyâ: Veyâ S2.

³⁶ şuraya nâ ‘ il olduñ kim: irişdüñ bir mağalle kim S2.

³⁷ Orada kimse: kimesne anda S2.

³⁸ taqđım itdiler: itdiler taqđım İ.

111. Kaçan zî-istibâka komaduñsa hiçbir gâyet³⁹
Ve bir zî-istinâma pây-e-i ‘ulyâ-yı sulţâmı
112. Çıķup hafz eyledüñ her yiri yirüñe izâfetle
Şu dem kim tutduñ aña ref ile bir râh-ı ferdâmı
113. Şu zâta vaşl için kim muhtefidür halk çeşminden
Şu ma‘nî ile kim Haķķuñ odur bir sırr-ı pinhânı
114. Tedârük eyledüñ her mefharı bî-şirket-i ğayrı
Tecâvüz eyledüñ her menzil-i bî-zahmet-i cânı
115. Şu rütbet kim irişdüñ aña ğâyet kadr-i ‘âlidür
Şu ni‘met kim virüldük kimse idrâk eylemez anı
116. Beşâret ehl-i İslâma ki yapıldı ‘inâyetden
Bir özge hâne kim aşlâ yıķılmaz anuñ erkânı
117. Rüsülde ekrem itdiyse cenâb-ı ‘izzetin Allâh
Ümemde ekrem itdi ümmetini luţf u ihsânı
118. ‘Idânuñ kalbine enbâ’-ı ba‘set korkular şaldı
Şu şavt-ı zî-hafâ gibi ki tefriķ itdi mişânı
119. Me‘ârikde ‘idâya şöyle urdı rumhı ol şeh kim
O rumh ile hikâyet eylediler lahm-ı dükkânı
120. Firâra şöyle tâlîb oldılar kim ğıbta itdiler⁴⁰
Şu lahmuñ pâresine kim tutardı pây-i ‘ıķbânı
121. Geçerdi rûz u şeb tâ gelmeyince ‘add olunmaz idi
Leyâl-i eşhür-i hurmuñ ser-i evķât u ezmânı
122. Bu dîn-i Haķ şu⁴¹ konuķdur ki konmuş cây-ı küffâra
Şu karm ile ki bulsa yirdi lahm-ı ehl-i buţlânı

³⁹ hiçbir gâyet: hiç gâyet S2.

⁴⁰ itdiler: eylerdi İ.

⁴¹ şu: şol S2.

123. Çeküp baħr-ı ħamîs-i bî-ħisâbın ol sebûħ üzre
Hemân olmışdı merdân-ı cihân emvâc-ı ‘ummânı
124. Şu her zî-iħtisâb-ı pür-icâbetden ki ħal‘ eyler
Ser-i şemşîr-i bürrân ile aşl-ı⁴² küfr ü tuğyânı
125. Şuraya nâ’îl oldı bunlaruñ imdâd-ı dîni kim
Belâ-yı ğurbetinden şoñra buldı vaşl-ı cânânı
126. Kefâlet eyledi ħayr-ı âb u ba‘l ile ol Bârî
Anuñ-çün görmedi milletde rûy-ı yütm ü ħizlânı
127. Cebel gibi idi her biri ħaşmından su’âl eyle
Kim aña n’eylemiştür ta‘ ne-i şemşîr-i bürrânı
128. Su’âl eyle meğâzîden saña bir bir beyân itsün
Şu envâ‘-ı helâki kim veħamda görmedüñ anı
129. O şemşîr-i beyâzı kırmuzı ħana boyarlardı
Ser-i a‘ dâyı itdükke çıķup gerdân-ı meydânı
130. Yazarlardı ħať-ı Yâķütü aķlâm-ı rimâħ ile
Ķomazdı ħarf-i cismi bunlaruñ bî-noķta mürrânı
131. Silâħı kâmil idi bunlaruñ sîmâ ise her dem
Selemden farķ iderdi ğüyyâ gül-berg-i ħandânı
132. Saña nuşret yeli ihdâ iderdi neşr-i ħoş-büyün
Dürü‘ında gül-i ğonçe şanurduñ sen o merdânı
133. Zuhûr-ı ħaylde nebt-i rübâ gibi idi bunlar
Velî bâ‘ iş degüldi farť-ı şedd-i ħabl-i fursânı
134. ‘Idânuñ farť-ı şeddinden ħulûbı şöyle Ķopdı kim
‘Uyûnı farķdan Ķaldı ser-i insân u ħayvânı

⁴² aşl-ı: ehl-i M1.

135. Resûl-i Hâk ile manşûr olanı dâr-ı dünyâda
Olurdu bişesinde görse idi şîr-i tersânî⁴³
136. Velî senden görünmez şol ki manşûr olmamış ola
‘Adûsından bulunmaz şol ki görmez rûy-ı hüsranî
137. Çeküp etbâ‘ını hırz-ı emân-ı dîne kındurdu
Şu şîr-âsâ kim eşbâline tıtdı bir neyistânî⁴⁴
138. Kelâmu’llâh niçe ehl-i cidâli yirlere urdu
Yağod niçe lecûcuñ burnın⁴⁵ urdu dest-i burhânî
139. Zamân-ı câhiliyyetde olan ‘ilmi ile mu‘ciz
Yiter saña dem-i yütmindeki te’dîb-i Rabbânî
140. Bu medh ile o şehden istikâle eylerin her dem
Şu ‘ömri kim geçürdi nazm u neşr-i dünye-i fânî
141. Kim anlar boynuma tağdı şunu kim korkulur soñı
Şu hedy-âsâ kim âhîr yirlere münşab olur çanı
142. Bu iki hâlde uydum şabâ-yı bî ser ü pâyâ
İhâta eyledi etrâfumı zenb ü peşimânî
143. Hâsâret şol dil-i dîvâneye kim vakt-i bey‘inde
Virüp dünyâ-yı dünü almadı maşşûd-ı cânânî
144. Şu kim bey‘ eyleye dînini dünyâyâ olur zâhir
Aña bir ğabn-ı fâhiş kim getirmez fesh⁴⁶ ü buflânî
145. Gönül ‘işyân iderse hamdü-li’llâh kim şımaz ‘ahdin
O şehden pâre pâre olsa kesmez ğabl-i îmânî
146. Ki ben aña semiyy olmağ ile bir zimmetin aldum
O ise cümleden⁴⁷ a‘lâ ider ibkâ-yı⁴⁸ peymânî

⁴³ tersânî: hersânî S2; İ.

⁴⁴ bir neyistânî: cây-ı sükkâmî İ.

⁴⁵ burnın: boynın S2.

⁴⁶ fesh: fetş S2.

147. Me'ādümde eger tutmazsa destüm maḥz-ı luḥfindan
Ṭayanmaz mı⁴⁹ şırāṭ üstinde cānuñ pāy-ı 'iṣyānı
148. Münezzehdür o kim maḥrūm ide rāci-i elṭāfın
Yaḥod bi-iḥtirām andan döne ḥalfına⁵⁰ cırānı
149. Şenāsın fikrūme ilzām idelden ol ŧehi buldum
Şunuñ ḥayrı kim eyler iltizām-ı luḥf u iḥsānı
150. Yed-i muḥtācını anuñ ğınāsı fevt ü terk itmez
Ḥayā inbāt ider rüy-ı ekemde verd-i ḥandānı
151. Bu medḥ ile şunuñ kaşd itmedüm ben ki o zehrāyı
Züheyrüñ elleriyle düşürürdi medḥ-i sulṭānı
152. Benüm ey ekrem-i 'ālem melāz u melce 'üm sensin
Ḥulūl itdükte dehr-i pür-cefānuñ ḥaṭb u ḥidṣānı
153. Benümle manşıb u cāhuñ ḥabībā hiç teng olmaz
Şu dem kim ol kerīm aḥz eylese⁵¹ bu 'abd-i giryānı
154. Şehā bir kaṭredür dünyā vü 'uḳbā baḥr-ı cūduñdan
'Ulūmuñdan ḥaṭ-ı levḥ ü ḳalem bir reşḥ-i bārānı
155. Dilā kesme ümīdüñ zelle-i 'uzmā ile Ḥaḳdan
Kim anı bir şağīre gibi örter baḥr-ı ğufrānı
156. Ḥudānuñ raḥmetin şöyle umarın vaḳt-i ḳısmetde
Kim ol atı ola efkendesinüñ ḳadr-i 'iṣyānı
157. Cenābuñdan⁵² ümīd-i cānumı 'aks itme yā Rabb
Müyesser eyle baña bir ḥisāb-ı sehl ü āsānı

⁴⁷ cümleden: cümle M2.

⁴⁸ ibḳā-yı: ifā-yı S2.

⁴⁹ mı: hiç S2.

⁵⁰ ḥalfına: halkına S2.

⁵¹ eylese: eyleye M2, İ.

⁵² Cenābuñdan: Cenābuñda S1, S2, M3.

158. Bu ‘abd-i pür-kušûra luṭf u iḥsân eyle her yirde
Ki câm-ı şabrını kesr itmesün seng-i perişânı
159. Seḫâb-ı luṭfuñı her demde irsâl eyle yağdursun
Resûl-i müstedâmuñ üstine bârân-ı iḥsânî
160. Daḫı şol âl ü şaḫb u tâbi‘îne kim o serverler
Şıfât-ı bi-bedelle aldılar mizmâr u meydânı
161. Şabâ gülşende taḫrîk eyledükçe ‘azbe-i bânın
Ya ıtrâb eyledükçe ‘îsi ḫâdî-i⁵³ ḫoş-elḫânı

Sonuç

Hz. Peygamber’e duyulan derin muhabbetin tezahürü olarak kaside nazım şekliyle kaleme alınan *Kasîde-i Bürde*, terim olarak Ka‘b b. Züheyr ve Muhammed b. Saîd el-Bûsîrî adında Arap kökenli iki şairin yazdığı şiirler için kullanılmıştır. İslam coğrafyalarında olduğu gibi klasik Türk edebiyatında da çok rağbet gören bu iki kasideden İmam Bûsîrî’nin kasidesi divan şairleri tarafından daha fazla ilgiye mazhar olmuştur. Bu kaside, 15. yüzyıldan itibaren birçok şair veya mütercim tarafından defalarca şerh, tahmîs, tesdîs, tesbî‘, taştîr ve tercüme edilmiştir. Bunlar içinde onlarca şair tarafından nazmen Türkçeye yapılan tercüme hem sayıca fazla oluşları hem de edebî hüviyete sahip olmaları bakımından ayrı bir önemi haizdirler. Belli bir şöhreti yakalamış olan şairler dışında hayatı hakkında kaynaklarda oldukça sınırlı bilgi bulunan veya bu türde yazmış oldukları eserler sayesinde haberdar olduğumuz şairler de bulunmaktadır. Bunlardan biri de Paşa Sarayı Hocası sanıyla tanınan Fazlî’dir.

İmam Bûsîrî’nin kasidesini nazmen Türkçeye tercüme eden Fazlî’nin hayatı hakkında eldeki bilgiler yok denecek kadar azdır. Ancak eserin Millî Kütüphanede “06 Mil Yz A 3963/2” arşiv numaralı nüshasında müstensihî bu eserin Paşa Sarayı Hocası Fazlî Efendi tarafından 1036/1626-27 tarihinde nazmen tercüme edildiğini ve kendisinin de asıl nüshadan istinsahta bulunduğunu ifade etmiştir. Bu ifade hem eserin bu tarihte kaleme alındığını hem de mütercimin bu tarihte hayatta olduğunu göstermektedir.

Fazlî’nin 161 beyitten müteşekkil olan manzum tercümesi, Arapça 161 beyit olan kaynak metinle aynı beyit sayısına sahip olsa da yazılmış olduğu vezin kalıbı ve kafiye itibarıyla kaynak metinden farklılık arz etmektedir. Şairin hem aruz hem de kafiye tatbikinde belirgin hatalara düştüğünü söylemek mümkün değildir.

Muhteva bakımından Bûsîrî’nin kasidesinde olduğu gibi 10 bölüme sahip olan eserde Fazlî, kaynak metindeki dile getirilenleri bir şair olarak tekrar nazım kalıbında şekillendirerek Türkçeye tercüme etmede oldukça başarılı olmuştur. Kaynak metnin muhtevasına uygun fakat birebir tercüme

⁵³ ḫâdî-i: ḫâdîñüñ M2.

yolunu tercih etmeyen şair, bazı kelime ve ibarelere Türkçe karşılık bulmada birçok mütercim gibi zorlanmış olsa da bu zorlukları kaynak eserdeki bazı kelimeleri aynen tekrar ederek veya bu kelimelere karşılık Arapça veya Farsça kökenli kelimeleri kullanarak aşmaya çalışmıştır.

Fazlî'nin akıcı bir üslupla İmam Bûsîrî'nin kasidesinde dile getirdiği düşüncelerin kendi ruhunda oluşturduğu vecd hâlini samimi bir edayla ifadeye çalıştığı bu manzum *Kasîde-i Bürde Tercümesi*, aynı türde kaleme alınan bazı eserlerle ortak özelliklere sahiptir. Bu meyanda eser, vezin itibarıyla Zâtî ve Kemâlâtî Mehmed'in; kafiye bakımından da Zâtî ve Şemseddin Sivâsî'nin manzum tercümeleriyle ortak özelliklere sahiptir.

Kaynakça

- AKSOYAK, İsmail Hakkı (2013). “Fazlî, Vardarlı Fazlî”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/fazli-vardarli-fazli>, [Erişim Tarihi: 15.03.2021].
- ALBAYRAK SAK, Vesile (2014). “Şemseddin Sivâsî'nin Kasîde-i Bürde Tercümesi”. *Turkish Studies*, 9/3, 91-110.
- ALBAYRAK SAK, Vesile (2019). “Esâsî'nin Kasîde-i Bürde Tercümesi”. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 16, 343-363.
- ALICI, Lütfi (2004). “Arif Süleyman ve Hilye-i Nebî Adlı Eseri”. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 22, 129-48.
- AYÇİÇEĞİ, Bünyamin (2015). “Bûsîrî'nin Kasîdetü'l-Bürde'sinin Diyarbakırlı Mehmed Said Paşa Tarafından Yapılan Mensur ve Manzum Tercümesi”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15, 27-102.
- ÇELEBİOĞLU, Âmil (1988). “Türk Edebiyatında Manzum Dinî Eserler”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları*, İstanbul: MEB Yayınları.
- DEMİRAYAK, Kenan (2001). “Kasîdetü'l-Bürde”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, 24, 566-567.
- KAHRAMAN, Bahattin (1997). “Le'âlî ve Abdurrahim Karahisarî'nin Manzum Kasîde-i Bürde Tercümelei”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4, 57-107.
- Kasîdetü'l-Bürde ve Tercümesi*. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz FB 149.
- KAYA, Mahmut (2001). “Kasîdetü'l-Bürde”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, 24, 568-569.
- KOÇ, Hamza (2018). “Ahmed-i Rıdvan'ın Manzum Kaside-i Bürde Tercümesi”. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 5/12, 9-31.
- SEZER, İsmail Hakkı (1985). *İmam Bûsîrî ve Bürde'si*. Konya: Selçuk Üniversitesi, SBE Doktora Tezi.
- ŞAHİN, Ebubekir Sıddık (1997). *Kaside-i Bürde'nin Türkçe Şerh ve Tercümelei*. Ankara: Gazi Üniversitesi, SBE Yüksek Lisans Tezi.

Şerh-i Kasîdetü'l-Bürde. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz A 4639/1.

Terceme-i Kasîdetü'l-Bürde. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz A 3963/2.

Terceme-i Kasîdetü'l-Bürde. Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 60 Zile 444/1.

Terceme-i Kasîdetü'l-Bürde. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi, EY 0747.

Terceme-i Kasîdetü'l-Bürde. Süleymaniye Kütüphanesi, İbrahim Efendi 878/3.

Terceme-i Kasîdetü'l-Bürde. Süleymaniye Kütüphanesi, Reşid Efendi 826.

YAZAR, Sadık (2011). *Anadolu Sahası Klâsik Türk Edebiyatında Tercüme ve Şerh Geleneği*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, SBE Doktora Tezi.

YAZAR, Sadık (2018). “Amasyalı Seyyid Hüseyin Efendi ve Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi”, *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/3, 145-187.

YILMAZ, Ali (2012). *Türk İslam Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

YÜCEL, Yusuf İbrahim (2016). “Kaside-i Bürde Üzerine Son Dönemde Yapılan İlmi Çalışmalar”, *İslam Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 1, 86-106.

Ekler

Fazlı'nın Manzum Kasîde-i Bürde Tercümesi'nin Süleymaniye Kütüphanesi "Reşid Efendi 826" Numaralı Nüshasının İlk ve Son Varakları



KİRALIK KONAK'IN ALAFRANGA KARAKTERİ SENİHA

Gulzar MAMMADOVA YERİ*

Öz

Kıralık Konak, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun 1920'de yayımlanan ilk romanıdır. Yazar, bu eserinde, Naim Efendi konağını odağa alarak Tanzimat'tan sonra başlayan 'modernleşme' sürecinin Osmanlı toplumu ve ailesi üzerindeki etkilerini; gelenek- modern, kuşaklararası çatışma, kültürel yozlaşma vb. sorunları ele alır. Seniha, romanda bu sorunları ve kültürel kopuşu yansıtan en önemli figürlerden biridir. Bu makalede Kıralık Konak'ın söz konusu figürü, dış görünüşü, psikolojisi, tutkuları, özlemleri ve zihniyet değişimi açısından çözümlenmiş, yer yer kendinden önceki alafranga tiplerle karşılaştırılmıştır.

Anahtar kelimeler: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kıralık Konak, Seniha, Alafranga, Batılılaşma, Konak

SENİHA THE EUROPEAN STYLE CHARACTER OF KİRALIK KONAK

Abstract

Kıralık Konak is Yakup Kadri Karaosmanoğlu's first novel published in 1920. In this work, the author focuses on the Naim Efendi mansion and the effects of the "modernization" process, which started after the Tanzimat, on the Ottoman society and family; tradition-modern, intergenerational conflict, cultural degeneration, etc. Seniha is one of the most important figures in the novel reflecting these problems and cultural rupture. In this article, the aforementioned figure of Kıralık Konak has been analyzed in terms of its psychology, passions, aspirations and mentality change, and compared with the European types before it.

Keywords: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Kıralık Konak, Seniha, European Style, Westernization, Mansion.

* Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, Orcid: 0000-0003-3392-1984

e-posta: gulzar198906@gmail.com

Geliş / Received: 15 Şubat / February 2021

Kabul / Accepted: 17 Mayıs / May 2021

Giriş

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk romanı 1920'de basılan *Kiralık Konak*'tır. Niyazi Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup* adlı kitabında bu romanın köklerini yazarın *Miss Chalfrin'in Albümünden* adlı eserinde, "Küçük Zabit", "Rahmet" ve "Masum Katiller" adlı öykülerinde bulur (2001: 98-99). Romanda işleyeceği karakterlerin bir kısmı ve bazı konular önce söz konusu eserlerde ele alınmıştır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, romanlarında genellikle sosyal konuları işler. Eserlerinde ağırlıklı olarak Tanzimat'tan 1950'lere değin sosyal hayattaki değişimleri ele alır. *Kiralık Konak* (1920), yazarın bu doğrultuda kaleme aldığı ilk romandır. Nitekim Şerif Aktaş eserinde; "*XIX asır ortalarından itibaren toplumumuzun maruz kaldığı içtimai değişiklikler neticesi, konak hayatının çöküşü ve yerini apartmanda sürdürülen yaşayış tarzına bırakışı...*" (1987: 62) ele alınır der.

Alafranga Dejenere Kadın Seniha

Bu romanda işlenen ana tema, Batılılaşma etkileriyle birlikte Naim Efendi konağında yaşanan kuşaklar arası çatışma ve fikir ayrılıklarıdır. Böylece Karaosmanoğlu Tanzimat romanında sıkça işlenen Batılılaşmanın neden olduğu çözümlenme konusunu bir aile ve konağı merkeze alarak işler. Şerif Aktaş *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* adlı eserinde romanda şahıs kadrosu hakkında bilgi verirken, "Asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman"a, Etienne Souriau'nun *Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques (İkiyüz Bin Dramatik Vaziyet)* kitabında 'tematik güç' dediğini belirtir. Buna göre tematik güç, "*vakaya ilk dramatik hamleyi veren*" (Aktaş 1984: 135) ve eserin ana temasını yansıtmaya işlevini üstlenen "*oyun kurucu denilen*" (Bourneur vd. 1989:153) odak kişi, başkahramandır. Bu tanıma göre Seniha, *Kiralık Konak*'ta Batı hayranlığının bir Osmanlı ailesinde ve toplumda sebep olduğu çözülmeyi, kuşaklar arasındaki kopuşları yansıtan ve alafranga dejenere kadın tipini temsil eden tematik güçtür. Aynı kanaati Himmet Uç da *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu* eserinde "*Seniha, romandaki fonksiyonu itibarıyla en merkez, şahıstır.*" (2005: 117) cümlesiyle belirtir. Dolayısıyla Seniha, *Kiralık Konak*'ta ana temayı üstlenen ve kuşaklar arası çatışmayı en derinden yaşayan karakterlerden biridir ve tematik güçtür.

Seniha, anlatıcı tarafından temel fiziksel özellikleriyle ele alınır ve yaşı, saçları, gözleri, elleri, vücudu bakımından tasvir edilir. Seniha'nın yaşı olayların başında on sekiz (Karaosmanoğlu 2019: 18), daha sonraki süreçte ise yirmi birdir (Karaosmanoğlu 2019: 36). Ancak, anlatıcı bir yerde onun küçük yaştaki dış görünüşü üzerinde de durarak; yeşil gözlü, beyaz tenli ve tumbul bacaklı bir çocuk olduğunu söyler (Karaosmanoğlu 2019: 36).

Eser boyunca birkaç kez genç kızın saçları, gözleri ve elleri de tasvir edilir. Onun "*Kızıla bakan saçları, başörtüsünün altında bir alev gibi fışkur[ır]*" (Karaosmanoğlu 2019: 59), gözleri yeşildir ve "*insana ta*

derinden bir pars bakışıyla bak[ar]” (Karaosmanoğlu 2019: 59), kirpikleri “*uzun, kıvrıkcık ve sürmeli*”dir (Karaosmanoğlu 2019: 200), parmakları uzundur (Karaosmanoğlu 2019: 170) ve birer ince hançer uçlu “*parlak tırnakları*” (Karaosmanoğlu 2019: 41) vardır. Bedenle ilgili bu tasvirlerden özellikle “*alev gibi fişkırان kızıl saçlar, pars bakışı, hançer uçlu parlak tırnaklar*” ifadeleri genç kızın bedenleniş şuhluğunu ve çekiciliğini öne çıkarmaktadır. Nitekim eserin birkaç yerinde Seniha’nın “*pek şuh*” (Karaosmanoğlu 2019: 67-68) olduğu vurgulanır. Bu şuhluk ve çekicilik genç kızın bedence tasvir edildiği pasajlarda göze çarpar. Buna göre Seniha “*en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzer...*” (Karaosmanoğlu 2019: 17), körpe ve ince vücudu “*ipekböcekleri gibi daima bir istihale içindedir.*” (Karaosmanoğlu 2019: 17), kolları yuvarlak ve dolgundur, kızıl saçları altında “*örtülü duran ensesi ve omuzları*” (Karaosmanoğlu 2019: 203) zarif hatlarla kımıldar. Karaosmanoğlu romanda “*... penyuvardan sıyrılarak yatağa atlarken ta kalçalarına kadar açılan biçimli bacaklarına, ortası derin bir hatla ayrılmış sırtına ve omuz başlarının fildişi rengindeki yuvarlakları...*” (Karaosmanoğlu 2019: 21) cümlesinde olduğu gibi cinselliği çağrıştıran tasvirler de yapar:

Romanda bedenle ilgili bu vurgular, Seniha’nın şuh karakterinin işareti olarak okunabilir. Eserde Seniha’nın dış görünüşünün yanı sıra mizacıyla ilgili bilgiler de bulunmaktadır. Bir ipekböceği nasıl bedenleniş dönüşürse, Seniha’nın ruhu da “*ıpkı gözlerinin rengi gibi değişken[dir].*” (Karaosmanoğlu 2019: 17) ancak değişmeyen özelliklerinden biri “*alaycılığı ve şuhluğudur*” (Karaosmanoğlu 2019: 17). Bununla beraber genç kızın romanda öne çıkan en önemli özelliği hiçbir şeyden tatmin olamaması ve sürekli bir sıkıntı halinde bulunmasıdır. Bu sıkıntıyla konakta; “*...adeta duvarlar arasında dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş gibi çırpınıp durur*” (Karaosmanoğlu 2019: 17). Elde ettiği bir şeyden çabucak bıktırır, maymun iştahlıdır. Değişken ruhu burada da kendini gösterir. Yaşadığı çevreden, aşktan, eşyalardan bir anda sıkılması, başka heyecanlara yönelmesi bu sebeptir. İçinde daima bir boşluk ve memnuniyetsizlik vardır. Bu boşluğu genelde eşyalarla doldurmak ister; “*Sevdiği şeyler hep kumaş, taş, boya, rahat ve muntazam odalar, araba, kundura ve çoraptır.*” (Karaosmanoğlu 2019: 190) Ancak heveslenip aldığı birçok elbiseyi hiç giymeden dolapta bırakması, konaktan sıkılması ve Avrupa hayalleri hep ruhunda bir boşluk olduğunu gösterir. Nitekim eserde ondaki bu boşluk ve memnuniyetsizlik şöyle dile getirilir:

“...Zaten pek maymun iştahlıydı; birçok gürültü, birçok inat ve ısrar ile istediği şeyler olur olmaz, kalbine derhal bir bıkkınlık gelir ve biraz evvelki arzusu hemen bir isteksizliğe dönüşürdü. Seniha’nın dolabında hiç giyilmeden modası geçmiş, sararıp solmuş ne kadar elbise, senelerden beri kunduracıdan geldiği gibi duran kaç çift kundura vardı.” (Karaosmanoğlu 2019: 30)

Buna paralel olarak Seniha, lüksü, parayı ve eğlenceyi sever. Beyoğlu’nda lüks yerlere, örneğin; “*Labon, Mulatye, Tokatlıyan!*”a (Karaosmanoğlu 2019: 35) gitmekten hoşlanır ve evinde çay partileri düzenler. Eserde bu özelliği; “*Naim Efendi’nin torunu parayı para için*

seven kızlardandır; bu rezilet onda fazla süslenmek, fazla eğlenmek, geniş yaşamak, çok seyahat etmek arzularından doğmuş bir histen başka neydi?" (Karaosmanoğlu 2019: 45-46) cümleleriyle ifade edilir.

Onun bir başka özelliği ise sıkıntılı ve tatminsiz oluşudur. Faik Bey'in deyişiyle "... *daima kafasıyla hareket eden hesabi (...)* Fakat *daima yanlış düşünen ve bozuk hesaplar yapan bir kızdır*" (Karaosmanoğlu 2019: 209). Nitekim romanın sonunda bu medcezirli mizacı onu çöküşe sürükler.

Seniha'nın romandaki asıl özelliği çevresinden kopması ve bunalmasdır. Büyükbabası Naim Efendi'yle konuşurken "*siz hayat kadar bunaltıcısınız!...*" (Karaosmanoğlu 2019: 17) der. Gerçekten de öyledir; Naim Efendi'yle beraber konak, eski nesil ve aneler ona sıkıcı gelir. Tahsin Yücel'in deyişiyle konak eserde, "*esenliksiz bir uzam*"dır (2019: 151-154). Nitekim konağa ilişkin kullanılan "*dar*", "*adi*" (Karaosmanoğlu 2019: 28), "*kuytu ve çukur bahçe*" (Karaosmanoğlu 2019: 118), "*mezar*" (Karaosmanoğlu 2019: 18), "*hapishane*" (Karaosmanoğlu 2019: 110), "*alaca karanlık*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) gibi nitelemeler, romanda memleket ve konağın ölümü, hapishaneyi, darlığı ve karanlığı çağrıştırdığını göstermektedir. Bu esenliksiz uzam, insanı dolayısıyla Seniha'yı da içine alır; genç kız bu memleket ve konakta "*bu eşya ile beraber küflendiğini*" (Karaosmanoğlu 2019: 117) büyük bir "*iç sıkıntısı*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) içinde "*nefesi darlaşarak*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) "*yapayalnız*" (Karaosmanoğlu 2019: 28), "*mahsur*" ve "*mahpus*" (Karaosmanoğlu 2019: 43) kaldığını hisseder. Bu ruh haliyle memleketi ve konaktaki her şeyi "*dar*" ve "*adi*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) görür. İstanbul'daki hayat ona "*bulandırıcı*" ve "*yavan...*" (Karaosmanoğlu 2019: 43) gelir. Bu konağın, "*çivisinden, tahta budağından kapılarına ve damına varıncaya kadar her noktasından ayrı ayrı nefret...*" (Karaosmanoğlu 2019: 118) eder.

Sıkıntı ve bunaltı onda değişmez bir ruh halidir. Bu ruh haliyle "*Nefesi darlaşır ve sokağa fırlamak, koşmak, haykırmak*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) ister, "*on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) vardır. "*Fransızca, 'Nereye kaçmalı?'*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) sözünü sürekli tekrarlar. Seniha'ya göre içinde yaşanan memleket ve konak esenliksiz ve bunaltıcı bir mekân olmasına karşılık, dışarıya yani Avrupa'nın şehirleri "*şenlik[li] ve aydınlık*", çölde "*serap*" (Karaosmanoğlu 2019: 43) gibidir. Dolayısıyla İbrahim Tüzer'in belirttiği gibi Seniha'nın en büyük problemlerinden biri içeri ile dışarı arasında kalmak ve konak/memleket içinde bunalmaktır (2007: 228). İşte bu nedenle Naim Efendi'nin torunu, bu sıkıcı, bunaltıcı mekândan kaçıp kurtulmak, Avrupa'nın "*şenlik[li] ve aydınlık*" şehirlerine gitmek ister. Hatta bunu Naim Efendi'ye söylediği "*Siz zannediyor musunuz ki ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla?*" (Karaosmanoğlu 2019: 110) sözleriyle dile getirir. Çevresinden bunalmak ve kaçmak ondaki en kuvvetli histir. Bu his eserde, "... *bu evden, doğduğu gündən beri daima aynı havayı yuta yuta adeta bunaldığını hissettiği bu memlekette kaçmak, uzaklara, görülmemiş, işitilmemiş şeylere doğru gitmek istiyordu(...)* Ne yapsa, ne işlese hep oraya gitmek içindi." (Karaosmanoğlu 2019: 43) şeklinde dile getirilir.

Niyazı Akı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup* adlı eserinde Seniha'nın Bovarizme yakalanan bir karakter olduğunu söyler (2011: 170). Yukarıda verilen örnekler Akı'nın tespitini doğrulamaktadır. Çünkü Naim Efendi'nin torunu Bovarizme uygun olarak hayatından hiç memnun değildir, daima ileriye bakar, çevresinden ve yaşadığı hayattan kurtulmak ister.

Seniha'nın kaçmak istediği yer Avrupa'dır. Genç kızda Batı özlemi çoğu alafranga tiplerde olduğu gibi önce okuduğu kitap ve dergilerle başlar. Seniha'yı etkileyen ilk kitaplar Gyp'in romanlarıdır. Bu romanlardaki, özellikle yarı oğlan yarı kız karakterlerini örnek alır (Karaosmanoğlu 2019: 17). Onu Batılı hayata teşvik edenlerden biri de mürebbiyesi Madam Kronski'dir. Bazı Türk romanlarında ve özellikle Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*'sinde olduğu gibi bu kadın, anlattığı hikâyelerle Naim Efendi'nin torununun "*hayalindeki âleme can*" (Karaosmanoğlu 2019: 28) verir, Seniha'nın ilgisini Avrupa'ya çeker ve onun üzerinde olumsuz etkiler bırakır. Naim Efendi daha başta mürebbiyeden kaygı duyar ve bunu kızı Sekine Hanım'a; "*Bu Lehli kadın zannederim ki, bunlara yanlış bir terbiye verdi.*" (Karaosmanoğlu 2019: 18) sözleriyle dile getirir. Seniha Kronski'nin telkinleriyle sık sık "*Madam söyleyin, bu hayata karışmak için ne lazım?*" (Karaosmanoğlu 2019: 29) diye sormaya başlar. Madam Kronski'nin dışında onun üzerinde etkili olan bir başka yabancı kadın Madam Kraft'tır (Karaosmanoğlu 2019: 119). Geçkin ve dul biri olan bu Avusturyalı (Karaosmanoğlu 2019: 119-120) karanlık kadının, Seniha'nın Avrupa'ya kaçmasında ve kötü yola düşmesinde rolü vardır. Bunlar dışında Avrupa görmüş Faik Bey ve Belkıs Hanım'ın da Naim Efendi'nin torununun Batılı hayata özlem duymasında etkisi bulunmaktadır.

Bütün bunlar, genç kızı Faik Bey'le oldukça serbest bir ilişki yaşamaya iter. Seniha böylece Avrupa görmüş çapkın Faik Bey'le bir aşk yaşar. Mizaç olarak zaten aşka düşkün bir kızdır. "*Mütemadiyen kaçmak, kovalanmak ister.*" (Karaosmanoğlu 2019: 45) Fakat Faik Bey "*bu mütemadi kovalamaya hiç gelemez*" (Karaosmanoğlu 2019: 45), hatta başlarda Seniha'ya karşı ilgisiz davrandığı bile söylenebilir. Ancak bir süre sonra genç kızla Faik Bey arasında, Ada'da bir ilişki yaşanır, bu ilişki herkes tarafından duyulur; Ada halkının diline düşerler, çevrede "*Naim Efendi'nin torunu Seniha ile Kasım Paşa'nın oğlu Faik Bey seviyorlar.*" (Karaosmanoğlu 2019: 67) şeklinde dedikodular döner. Bu ilişkiyi Naim Efendi duyar ve Faik Bey'in babasıyla görüşür. Seniha bunu öğrenince şiddetle tepki gösterir. Büyükbabasına, kadın erkek ilişkileri ve evlilik hakkındaki düşüncelerini beyan eder. Naim Efendi'ye açıkça "*Zira evlenme hakkındaki fikirlerimiz sizinkilere hiç benzemiyor. Bizim için evlenme bir kalp meselesi değildir. Ne de bir uzvî zarurettir.*" (Karaosmanoğlu 2019: 109) demesi, onun evlilik konusunda bir önceki nesilden farkı düşündüğünü göstermektedir. Belli ki bu "asır sonu" kadın tipi evliliğe inanmamakta, Batıdan etkilenerek flörtü meşru görmektedir. Seniha'daki bu flört düşüncesi Faik Bey'le bir gece beraber olmaya kadar gider. Ancak Faik Bey'in, kumarda borçlanması ve ondan para istemesiyle bu ilişki sona erer. İlişkinin sona ermesinde kumar borcu kadar Seniha'nın değişken ve bir türlü tatmin olamayan mizacının da rol oynadığı söylenebilir.

Romanda ele alınan konulardan biri de kuşaklar arası çatışmadır. Bu çatışma, esas itibarıyla Naim Efendi, damadı Servet Bey ve torunu Seniha olmak üzere üç kuşak arasında cereyan eder. Ancak en şiddetlisi Naim Efendi ile torunu arasındadır. “asır sonu” diye tabir edilen bu yeni kadın tipi yaşadığı memleketten, konaktan ve geleneklerden sıkılmıştır. Öyle ki genç kız, konakta hiç kimseyle konuşmaz, büyükbabası, annesi ve hatta babası ona “*hareketlerinden ürktüğü başka cinsten birtakım mahlûk gibi gel[ir]*” (Karaosmanoğlu 2019: 28) Zihniyet ve hayat tarzı olarak kendinden önceki kuşaklardan kopmuştur. Bunu en bariz biçimde, “*Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız!...*” (Karaosmanoğlu 2019: 17) cümlesiyle dile getirir. Romanda “İstanbulin” kuşağı olarak adlandırılan ve geleneği temsil eden Naim Efendi ile Seniha arasına seneler, yanlış fikirler ve ananeler girmiş, artık dedeyle torun birbirlerinin ruhunu göremez ve anlayamaz olmuşlardır. Eserde kuşaklar arasındaki bu kopukluk şöyle ifade edilir:

“... Aramızda senelerin yığını ve bir sürü yanlış fikirlerin, batıl akidelerin, manasız anelerin perdeleri vardı; bu yığınin arkasından benim ruhumu görebilmesi ve bana karşı ona göre hareket etmesi kabil değildi; ben onun için halledilmez bir muammaydım.” (Karaosmanoğlu 2019: 132)

Yaşadığı hayat ve çevreden iyice bunalan ve Avrupa rüyası gören Seniha, Madam Kraft'la beraber kaçarak, Trieste, Viyana, Berlin ve Paris'te dolaşır. Memleketini ve yaşadığı konağı ‘esenliksiz bir uzam’ olarak görmesine karşın, Avrupa’yı aydınlık, neşeli bir uzam olarak niteler. Şu cümleler Seniha'nın hem memleketinden kopuk olduğunu hem de Avrupa hayranlığını göstermektedir:

“Burada hayat su gibi akıyor; diyordu. “Saatlerin nasıl geçtiğini bilmiyorum. Sabahları Luxembourg bahçesinde dolaşmaya gidiyorum. Tenha bir yere gidip elimde bir kitap kanepenin üzerine oturuyorum ve beyaz heykellerin omuzlarına düşen yaprakları seyrediyorum. Akşamları gelişigüzel herhangi bir caddede birkaç adım yürümek bana dünyanın bütün neşvelerine denk gibi geliyor. Buranın taşını toprağını kendi memleketimden ziyade seviyorum. Ahalisi ne kadar nazik, ne kadar zinde, ne kadar iyi insanlar!” (Karaosmanoğlu 2019:138)

Ancak bir süre sonra parasızlık baş gösterir. Seniha, ailesine yazdığı mektuplarda “*aç kalmak*” (Karaosmanoğlu 2019: 138) üzere olduğunu bildirir. Yaşadığı parasızlık üzerine mecburen İstanbul'a döner. Avrupa'da, açıkça söylenmese de Faik Bey'le ve başka erkeklerle düşüp kalktığı dedikodusu Naim Efendi'nin konağına kadar ulaşmıştır (Karaosmanoğlu 2019: 155). Hakkı Celis'in dediği gibi Avrupa'dan başında “*bir acayip sarhoşluk ve gözlerinde safiyane bir hayretle avdet*” (Karaosmanoğlu 2019: 150) etmiştir. Döndüğünde artık “*vücudu eski kımıldanışlarını, eski ahengini, eski manasını kaybetmişti[r]; (...)* çevik ve kıvrak bir kızıdan ziyade olgun ve yorgun bir kadına benz[er]” (Karaosmanoğlu 2019: 150). Bununla beraber yaşadıklarından bir ders aldığı söylenemez, serbest ve lüks hayat

tarzını döndükten sonra da sürdürür. Birinci Dünya Savaşı başlamıştır. Şişli'deki apartman dairesinde “*Alman zabıtları, ellerinde bir tambur veya bir gitara ile yan yatmış Viyana’lı kadınlar; duvardan indirilmiş bir uzun çubuğu tüttürmeye uğraşan Beyoğlulu gençler*”le (Karaosmanoğlu 2019: 171) eğlenceler düzenler. Necip Bey adında bir mebusla evlenmek ister ancak bu evlilik gerçekleşmez. Ardından bir “*erkânı harp kaymakamı*” (Karaosmanoğlu 2019: 211) olan Azmi Bey’le ilişki kurar. Babası Servet Bey ise savaş vurgunculuğu yapmakta ve yabancı iş adamlarıyla ticaret peşinde koşmaktadır (Karaosmanoğlu 2019: 212). Romanın sonunda Hüsnü Bey, Hakkı Celis’in cephede şehit olduğu anı anlatır. Yakup Kadri’nin, Hakkı Celis’in şehadetinin anlatıldığı bölümde Seniha için kullandığı “*Seniha sadece güzel ve süslüydü*” (Karaosmanoğlu 2019: 217) şeklindeki son ifade oldukça anlamlıdır. Yazar burada sanki bu milletinden kopmuş kızın ruhsuzluğuna ve sadece süsten, güzellikten ibaret bir madde olduğuna vurgu yapmaktadır. Hakkı Celis’in vatanı için ölmesi okurda, milli bir heyecan uyandırırken salonda bulunan kozmopolit zümrenin ticari kaygılar içinde olması ve Seniha’nın hissizliği bir nefret uyandırır. Belli ki yazarın amacı da budur. Özellikle eserin son kısımlarında Servet Bey’in Şişli’deki evi ve çevresi, Seniha’nın eğlenceleri, Birinci Dünya Savaşı sırasındaki İstanbul’un diğer yüzünü göstermesi bakımından önemlidir. Yakup Kadri bu temayı daha sonra *Sodom ve Gomora*’da daha geniş bir biçimde işleyecektir.

Sonuç

Görüldüğü üzere Seniha, kimi yönlerden Tanzimat romanındaki alafranga tiplerin devamıdır. Ancak Berna Moran’ın da belirttiği gibi Tanzimat edebiyatındaki alafranga tipler, -örneğin *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*’deki Felâatun, *Araba Sevda*’sındaki Bihruz Bey, *Şık*’taki Şatırzade Şöhret Bey- zararları yine kendilerine olan saf ve komik kişilerdir (2015: 259-268). Oysa Seniha, bir karikatür değildir, akıllıdır ve hatta kurnazdır. Kendine zarar verdiği gibi çevresine de zarar verir. Nitekim Naim Efendi’nin konağını “*hafif bir ökçe darbesiyle ta temellerinden yıkıveren mahlûk(lardan)*” (Karaosmanoğlu 2019: 167) biri de odur. Başlarda Madam Bovary gibi ruhen sıkıntılı, çevresinden bunalan, kaçmak isteyen ve ihtiraslarıyla öne çıkan bir karakter ise de daha sonra gelenekle ve memleketiyle çatışan bir ‘gayr-i milli’ toplumsal yozlaşma simgesine dönüşür. Yakup Kadri özellikle Birinci Dünya Savaşından sonraki evreyi anlatırken Seniha ve benzerlerine yönelik eleştirilerinin şiddetini daha da artırır. Bir yerde bu tipler için “*milletin çürüyen ve dökülen tarafıydı.*” (Karaosmanoğlu 2019: 175) der. Hakkı Celis bu evrede vatanseverliği simgelerken, Servet Bey ve Seniha yabancılarla düşüp kalkan, sadece eğlenmeyi veya savaş vurgunculuğunu düşünen “vatan hainliği”ne doğru evrilmeye başlamıştır.

Yazar, romanın son bölümünde yer yer mesajını da açıkça verir. Naim Efendi ailesinin hikâyesinin sonunda Tanzimat’la başlayan “modernleşme” hareketinin “*İstanbul’un ortasına Seniha gibi bir kadınla, Faik Bey gibi bir erkek örneği bırakıp...*” (Karaosmanoğlu 2019: 167) gittiğini söyler. Sonuçta konağı, yani Osmanlı toplumunu darmadağın eden

yine Naim Efendi'nin eseri olan Servet Bey, Seniha ve Faik Bey gibi kendi kültüründen kopan yozlaşmış kişilerdir. Seniha romanda kendi kültürüne yabancılaşan genç kuşağı, Hakkı Celis ise milliyetçi tavırlarıyla onun karşısında yer alan ideal gençliği temsil eder.

Tanzimat döneminde alafranga kahramanlar genellikle 'tipik' özellikler gösterirler. Roman yazarları tarafından sadece Batı hayranlığını ve bunun ortaya çıkardığı çözülmeyi, kültürden kopuşu temsil etmek üzere yaratılmışlardır; çoğu bu işleve uygun olarak ortak davranış kalıpları içindedir. Buna karşılık Servet-i Fünûn döneminde, özellikle Halit Ziya'nın romanlarında bireysel özellikleri; şahsî tutkuları, özlemleri, kısaca psikolojik derinlikleri olan karakterler göze çarpar. Örneğin *Aşk-ı Memnu*'daki Bihter'in romandaki işlevi alafrangalığı temsil etmek değildir; okurun karşısına, annesi Firdevs Hanım'ın yazgısını yaşama korkusu, kendinden yaşlı bir erkekle evlenmenin yarattığı boşluk, daha hareketli bir hayata, aşka duyduğu özlem ve yasak aşkın doğurduğu ruhsal bunalımları ile çıkar. Seniha ise Bihter'den farklı olarak alafrangalığı temsil etme işlevi yüklenmiş, dolayısıyla 'tipik' özellikleri ağır basan bir kahramandır. Bununla beraber Yakup Kadri, içinde yaşadığı çevreden sıkılması, kaçma arzusu, memnuniyetsizlik ve tatmin olamama duygusu bağlamında Seniha'nın ruh dünyasını da yansıtır.

Kiralık Konak'taki alafranga Seniha'yı Tanzimat dönemindeki alafranga züppelerden ayıran bir başka özellik de Nurdan Gürbilek'in ifade ettiği üzere; *Felâatun Bey ile Rakım Efendi*'de Mihriban, *Şıpsırdı*'de Lebibe, *Jön Türk*'te Ceylan gibi tek tük dışı züppeler varsa da "*Tanzimat romanı[nın] esas olarak yoldan çıkmış züppe erkeklerin etrafında dön[mesidir] ...*" (2020: 67). Bu düşünceye paralel olarak *Kiralık Konak*'ın alafranga züppesi bu kez yoldan çıkmış bir kız olan Seniha'dır. Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak*'ından sonra *Sodom ve Gomore*'sinde, Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ında Gürbilek'in deyişiyle "sözde", "dejenere", "mütereddi kızlar"dan geçilmez (2020: 67).

Seniha'yı Faik Bey'le başlayan ve sonra başkalarıyla devam eden kadın-erkek ilişkileri bağlamında değerlendirecek, Yakup Kadri'nin bu ilişkiler dairesinde Naim Efendi'nin torununun 'iffetsizlik'ine, dolayısıyla ahlâkî açıdan 'düşüş'üne vurgu yapmak istediği söylenebilir. Seniha'nın "*geçerli değer yargularıyla çatışan*" (Özkırımlı,1994: 27) bu ilişkileri, kuşkusuz Naim Efendi konağını ve aile kurumunu derinden sarsar. Dolayısıyla Batılı hayata özenme, Seniha vasıtasıyla -tıpkı *Jön Türk*'teki Ceylan gibi- iffetsizlikle ya da kirlenmeyle sonuçlanmıştır. Bu sorunu Karaosmanoğlu, *Sodom ve Gomore*'de daha da öne çıkaracak, Peyami Safa *Sözde Kızlar*'da ileriye taşıyacaktır. Dolayısıyla *Kiralık Konak*'ta alafranga kadının (Seniha) iffetini yitirmesi önemli bir temadır ve Batı, iffetin yitirildiği bir sembol olarak görülmektedir.

Sonuçta Seniha'yı Himmet Uç'un yaptığı gibi psikolojisindeki değişimleri göz önünde bulundurarak dört evrede değerlendirebiliriz. Birinci evrede genç kızlık dönemindeki Seniha vardır. Bu, onun canlı, şuh, şımarık,

hırçın ve çevresinden bunaldığı evredir. İkinci evre bir kriz geçirdikten sonra tedavi amacıyla gittiği Ada'da başlar. Üçüncü evrede Ada dönüşünde Avrupa'ya gitme arzuları iyice depreşir ve kaçır. Dördüncü evre, Avrupa'dan dönüş ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında yaşanan düşüştür (Uç 2005: 118).

Bütün bu evreler dikkate alındığında Seniha'nın psiko-sosyal bir bunalım, değişme geçirdiği ve bu bunalım sonucunda bir çöküş, düşüş yaşadığı söylenebilir. Yakup Kadri onunla Batı özentisinin neden olduğu bir 'düşen kadın' tipi örneği vermiş, dolayısıyla Türk romanındaki alafranga kadın tipine genelde uymuştur.

Sonuç olarak Seniha'yı Türk romanında yoldan çıkmış, kirlenmiş alafranga dejenere; hatta 'milliyetsiz' kadın tipinin ilk örneklerinden biri olarak değerlendirmek mümkündür.

Kaynakça

- AKI, Niyazi (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu İnsan-Eser-Fikir-Üslup*. İstanbul: İletişim.
- AKTAŞ, Şerif (1984). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Ankara: Birlik.
- AKTAŞ, Şerif (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- BOURNEUR, Roland, QUELLET, Réal (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2020). *Kör Ayna, Kayıp Şark*, İstanbul: Metis.
- KARAOŞMANOĞLU, Yakup Kadri (2019). *Kiralık Konak*. İstanbul: İletişim.
- MORAN, Berna (2015). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim.
- ÖZKIRIMLI, Atilla (1994). *Romanların Dünyasında*, Ankara: Ümit.
- TÜZER, İbrahim (2007). "Kimliklerin Çatıştığı Mekân: "Kiralık Konak ve Evini/Evrenini Arayan Nesiller", *Bilig*, 41: 226-237
- UÇ, Himmet (2005). *Hikâye ve Romancı Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi.
- YÜCEL, Tahsin (2019). *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

MAZMUNDAN İMGEYE CENAP ŞAHABETTİN ŞİİRİNİN SERÜVENİ

Hüseyin ÖZDEMİR*

Öz

Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın önde gelen isimlerinden biri olan Cenap Şahabettin dış dünyaya ait gerçekliği, kelimelere yeni ve çağrışımsal anlamlar yükleyerek kendi bakış açısı ile yeniden anlamlandırır. Oluşturduğu imgelerle şair kendisine bir şiir dili meydana getirir. Bu çalışmamızda Cenap Şahabettin'in, şiirlerinden hareketle duygu ve düşüncelerini ifade etmede bir araç olarak kullandığı mazmun ve imgeleri tespit edilmeye çalışılmıştır. İlk olarak mazmun ve imge kavramları açıklanmıştır. Bu tanımlamalar ışığında Cenap Şahabettin'in şiirlerinde mazmun ve imgelerin kullanım örnekleri ve bunların kullanıldığı şiir dönemlerini incelenmiştir. Cenap Şahabettin'de kelimelerin kullanım şekilleri ve kelimelere yüklediği ikincil anlamlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mazmun, İmge, Cenap Şahabettin, Şiir Dili

THE ADVENTURE OF THE CENAP ŞAHABETTİN'S POETRY FROM MAZMUN TO IMAGE

Abstract

Cenap Şahabettin, one of the prominent figures of Servet-i Fünûn Literature, re-makes reality belonging to the outside world with new and associative meanings to his own perspective. With the images he creates, the poet creates a language of poetry. In this study, it was tried to determine the mazmun and images that Cenap Şahabettin used as a tool to express his feelings and thoughts based on his poems. First, the concepts of mazmun and image are explained. In the light of these definitions, the usage examples of mazmun and images in the poems of Cenap Şahabettin and the poetry periods in which they were used were examined. In Cenap Şahabettin, it has been tried to determine the usage patterns of the words and the secondary meanings they attach to the words.

Keywords: Mazmun, Image, Cenap Şahabettin, Poetry Language

* Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni, Millî Eğitim Bakanlığı, Kırşehir.
Ahi Evran Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı A.B.D. Doktora Öğrencisi,
Orcid: 0000-0002-0773-6980

e-posta: ozdmrhsyn40@gmail.com

Geliş / Received: 27 Temmuz/ July 2020
Kabul / Accepted: 6 Haziran / June 2021

Giriş

Edebiyat içerisinde sözün anlamını edebi sanatlar aracılığıyla değiştiren ve duygu, düşünceleri heyecana bağlı olarak aktaran şiir, kelimelerin sahip olduğu manaları çeşitli söz oyunları yoluyla çoğaltarak kelimelere yeni anlamlar yükler. Sözün şiirde gerçek hayattaki kullanımından farklı anlamlar kazanması şiirin anlaşılabilirliğini, açıklığını yok eder. Şiir bu bakımdan düz yazıya göre kapalı bir yapıya sahiptir. Şiir, şairinin hayal gücü ile hayat bulur. İnsanın düş gücü, sınırsızdır. Şairin hayal dünyasını anlatan ve aktaran kelimelerdir. Kelimeler anlamları bakımından sınırlıdır. Şair hayal dünyasını anlatmak için bu kelimeleri kullanır. Bunları kullanırken sözcüğün anlamını dönüştürür ve değiştirir. Kelimeleri dilin sınırları içerisinde yeniden kurgular ve sözcükleri yeniden söz dizimine sokar. Buna şiir dili denir. Şiir dili şiirin şairine aittir ve biriciktir. Şairin meydana getirdiği bu şiir dili şairin imgesel anlatımıdır. Şair var olan gerçekliği kendi zihinsel dünyasında yeniden kurgulayarak öznel tasarımını ortaya koyar. Ortaya konan bu öznel gerçeklik ise imgedir.

Sözcüğün birincil anlamının dışında ikincil bir anlam ifade edecek şekilde kullanımı Klasik Türk şiirinde mazmunlar aracılığıyla olmuştur. Mazmun kavramı divan edebiyatında hem edebî bir terim olarak hem de kelime manasıyla karşımıza çıkmaktadır. Eski Türk edebiyatında kalıplaşmış herkesçe aynı anlama gelen söz grubuna mazmun denir. Bu kavramı İskender Pala şu şekilde açıklamıştır: “Mânâ, anlam, kavram. Edebiyatta bazı özel kavram ve düşüncelerin ifadesinde kullanılan klişeleşmiş söz ve anlatımlara denir. Kısaca bir şeyi, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içine gizlemektir.”(2007:298). Benzer bir açıklama ise şu şekildedir: “Kavram, mefhum, mânâ. Gerçek anlamının dışında, dolaylı olarak kalıplaşmış belli bir mânâyı çağrıştıran söz. Nükteli, sanatlı, anlamı erbabınca anlaşılan sözler diye de tanımlanabilen mazmunla, Divan şiirimizin anahtar kelimeleridir. Onların anlamları kavranmadan, bilinmeden şiire nüfuz edilmesi, şiirden tad alınması güçtür. Mazmunun güzelliği, şairin hayalinin genişliğini gösterir. Yeni, zengin çağrışımlı, kimsenin kolay kolay bulup söyleyemediği mazmunlara da bîkr-i mazmun denir. Yeni şiirimizde mazmunun yerini tutmak üzere, daha özgür ve geniş çağrışımlara sahip imge bulunmuştur.”(Karataş, 2001: 278). Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğünde ise mazmun kavramı hakkında şu açıklamalara yer verilmiştir: “1. Anlam, kavram. 2. Ed. Divan edebiyatında bazı kavramları dolaylı olarak anlatmak için kullanılan nükteli ve sanatlı söz.”(Akalın, 2011:1640).

Mazmun kelimesi “zımn” kelimesinden türetilmiştir (Sâmî,1978:1361). Zımn Arapça'da "bir nesnenin içi, iç kısmı" anlamına gelir. Sözlüklerde kelime anlamıyla; 1. Henüz babanın sulbünde olan zürriyet; 2. Hamile devenin karnında bulunan, henüz doğmamış yavru; 3. Ödenmemiş, ödenmesi lâzım gelen şey demek olan mazmûn, edebî terim olarak ise; 1. Mefhûm, mânâ, anlaşılan (mazmûn-ı beyt, mazmûn-ı şiir, mazmûn-ı kelâm); 2. Hakîkî mânâ, ana fikir; 3. Nükteli, cinâslı, sanatlı, ince söz; 4. Bir söz ve ibâreden çıkarılan gizli mânâ, zımnen söylenmiş misâl şeklinde mânâ üzerinde yoğunlaşarak tanımlanmıştır (Deniz, 2008:207-220).

Mazmun kavramı hakkında ilk bütüncül değerlendirmeyi Mine Mengi yapmıştır. Zamanın akışı içerisinde kavram olarak karşıladığı anlamların yanı sıra edebiyat terminolojisi içerisinde terim olarak yeni anlamlar kazandığını belirten yazar günümüzde daha çok terim anlamıyla kullanıldığını belirtmiştir. Mazmun kavramı hakkında da “Beyitler içerisindeki gizli olan sanatlı anlam”, “divan edebiyatının kendi dünyası içerisindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımı”, “anlam, öz, verilmek istenen düşünce, şiirde ustaca söylenmiş söz, ince, zarif anlatım”, “benzeri az olan hattâ bulunmayan söz”, “sanatçının hüner gösterme isteğinin sonucunda ortaya çıkan söz ustalığı” gibi tanımlamalar yapmıştır (1992:10-11).

Mine Mengi’den sonra birçok yazar ve eleştirmen kelimenin terimsel anlamından ziyade bir manayı çağrıştıran söz olarak mazmunların işlevi üzerinde duran açıklamalarda bulunmuşlardır. Atilla Özkırımlı mazmun kavramı hakkında şu değerlendirmede bulunur; “Bir bakıma sanatlı söz sayılabilecek mazmunlar, anlam olayları sonucu kalıplaşmış sözcüklerdir. Başka deyişle bir sözcüğe şairlerce değişik anlamlar yüklenmiş, o sözcük asıl anlamı dışında yan anlamları ile kalıplaşmıştır.”(1990:816). Benzer bir değerlendirme de İslam Ansiklopedisinde şu şekilde yer alır; “Esas itibarıyla daha çok bir objenin veya bir halin kendisini söylemek yerine, bağlı unsurlarda mevcut vasıflardan birini veya daha fazlasını belirtecek ipuçları verilmesi suretiyle dolaylı bir şekilde ifade olunması demektir.”(Akün, 1994:422).

Mazmunun işlevi hakkında benzer bir değerlendirmeyi Mehmet Kaplan şu şekilde yapar; “Onlar (divan şairleri) kelimelerin çeşitli manaları arasında gizli münasebetler kurarlar. Buna mazmun denir.”(Akt. Enginün, 1988:83).

Açıklamalarda da görüldüğü üzere mazmunun en temel özelliği bir gizliliği içerisinde barındırmasıdır. Bu gizlilik çözümlenmeyecek müphem bir gizlilik değildir. Şiirin içerisinde kendisini anlam olarak gizleyen, belirli sanatlarla görünenin ardına saklanmış bir gizliliktedir. Şiirin içerisine belirli söz sanatları ile gizlenen anlam, temelinde herkesçe bilinen bir gerçekliği ifade eder. Burada bilinen bir gerçekliğin açık ifadesinden ziyade kalıplaşmış ifadelerle yani mazmunlarla anlatılması söz konusudur.

Mazmunlar kelimelerin sahip olduğu ikincil anlamların kalıplaşmasını ifade eder. Bu konuda Mine Mengi şu değerlendirmeyi yapar; “Sanatlı söz söylemeğe düşkün bir edebiyat anlayışı içerisinde mazmunun varlığı kaçınılmazdır. Ancak onun bir başka nedeni divan şairinin sanat anlayışıdır. Çünkü bu edebiyatta sanatın amacı eksiksiz ve kusursuz olanı, yani mutlak güzeli yaratmaktır. Hâlbuki eksiksiz ve kusursuz olanı bulmak, mutlak güzeli yaratabilmek gerçekte mümkün değildir. Durum böyle olunca, sanatçı gerçeklikten kopup, kendi hayal dünyasına giderek yani gerçek dışı ya da gerçek üstüne yönelerek ideal güzeli orada yaratmak zorunda kalır. Böylece Divan edebiyatında eskilerin hüsn-i mücerred dedikleri ancak hayal gücü ile ulaşılabilecek soyut güzel ve güzellik anlayışı ortaya çıkmış, boy daima uzun olarak servi, şimşad ve ar’ara benzetilmiş ve bu benzetmeler kullanıla kullanıla kalıplaşmıştır.” (1992:10-11). Mutlak güzeli arayan şair nesnel gerçekliğin yetersiz ifadesinden zihinsel tasarımları ile kelimelere

yeni anlamlar yükler. Kelimelerin sahip olduğu bu çağrışımsal anlamlar zaman içerisinde şairler tarafından sıklıkla kullanılarak kalıplaşmıştır. Kalıplaşan bu ifadelere mazmun denir. Mazmunların istiare temelli bu kullanımını İskender Pala mazmunun birinci terimsel anlamı olarak belirtir ve bu mazmunların temelinde teşbih ve mecazların yer aldığını söyler. Gerçek mazmunun ise istiare, mecaz, teşbih gibi sanatlardan destek alsa da aslında bu sanatlara ihtiyaç duymadığını belirtir. Gerçek anlamda mazmunun tanımını ise şu şekilde yapar; “Bir sözün altında gizli olan manadır.” Mananın gizlenmesini ise “Bir mana ve mefhumu, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizleme sanatına mazmun denir.” şeklinde açıklar (1993:10).

Yukarıda açıklanan mazmun kavramı üzerinde yapılan değerlendirmelerden hareketle mazmun kavramını şu şekilde açıklayabiliriz; Eski Türk şiirinde söz sanatlarına (istiare, mecaz, teşbih vb.) dayalı oluşturulan zamanla asıl kast edilen sözcüğün yerine kullanılır hale gelmiş ve şairlerce kullanım sıklığından dolayı kalıplaşmış, klişeleşmiş söz ya da söz öbeklerine denir. İskender Pala'nın mazmunun gerçek anlamı olarak belirttiği şairin yaratıcılığını ve bireysel yorumunu kattığı çözülmesi ve anlaşılması zor mazmunlara ise “bikr-i mazmun”(Mengi, 1992:10-11) denir. Bikr-i mazmun kavramı yeni ve öznel çağrışımlı, şairine has özel anlamlar içeren mazmunlardır. Burada mazmun kavramı ile Divan şiiri geleneğinde şairler tarafından kullanım sıklığına bağlı olarak kalıplaşmış, klişeleşmiş söz ya da söz öbeklerini belirtilmektedir. Örneğin “gül” kelimesinin Eski Türk şiirinde sevgili ya da Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed'in(s.a.v.) yerine kullanılması ya da sevgilinin boyunun bütün şairlerce servi olarak anlatılması birer mazmundur. Örneklerden de anlaşılacağı üzere mazmunlar sözcüğe yüklenmiş ikincil anlamın şairler tarafından ortak kullanımını ifade etmektedir. Şairlerin kelimelere yüklediği ikincil anlamların özneliği, yani şairine has olması durumu bizi imge kavramına götürür.

İmge kelimesi Türkçe im- kökünden gelmektedir. İm- köküne +Ge eki eklenmesi şeklinde oluşturulmuştur. “İm + ge şeklinde oluşan bu kelime uydurmadır. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya.”(Gülensoy, 2011:433). İm- kelimesi işaret anlamına gelmektedir. İmkelime köküne çeşitli ekler getirilerek kelimeler türetilmiştir. Üretilen bu kelimelerde de işaret etmek, belirlemek, ima etmek, kastetmek vb. anlamlar oluşturulmuştur. İmge kavramı kelime anlamı olarak işaret etmek kavramı çerçevesinde anlamlar oluşturmaktadır. Türk Dil Kurumu Sözlüğünde imge kavramı hakkında üç tanıma yer verilmiştir. “Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hulya” “Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj”. “Duyularla alınan bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj” (Akalin, 2011:1182). TDK sözlüğünün tanımlarda vurguladığı temel husus nesnel dünyadan gelen uyarıcılara insan zihnini verdiği kodlar yani işaretlerdir. İmge kavramını kaynağı nesnel dünya olan varlık ve olguların insan zihninde oluşturulan şekli ve işaretleri olarak tanımlayabiliriz.

İmgenin ortaya çıkışı kelimelerin gündelik kullanımının dışında estetik bir bakış açısı ile kelimelere yüklenen ikincil anlamlar yoluyla olur. Kelimelere yüklenen bu ikincil anlamın bir anlam ifade etmesi için ikincil

anlam ile birincil anlam arasında bir anlam geçişinin olması gerekir. Bu anlam geçişinin oluşumu kelimeler arasında oluşturulan söz sanatları ile oluşturulur. “Sadece şiirde değil, düzyazı ve konuşma dilinde de düşünceyi renklendiren, ona etkili bir kıvraklık kazandıran imge, en azından birisi somut olmak gereken iki sözcük (terim) arasında yapılan örneksime (analoji) yoluyla türetilir. Ya tam ve açık bir karşılaştırma (kıyas) ya eğretileme ya da basit bir yan yana gelişle oluşur. İster somut – somut, ister somut – soyut nesnelere karşılaşılan karşılaştırmadan oluşsun, bütün yaklaştırma ve çağrışımları, kaba çizgileriyle imge adı altında toplayabiliriz.” (İnce, 2001:24) şeklinde açıklayan Özdemir İnce imgenin oluşturulma yollarını ise değişme (mecaz), benzetme (teşbih) ve türleri, eğretileme (istiare, metafor) ve türleri, düzdeğiştirme (mürsel mecaz), değinme (kinaye), dokundurma (tariz), abartma (mübalağa, hyperbole), karşıtlık (tezat), bilmezlikten gelme (tecahül-ü arif), güzel nedenleme (hüsn-i talil), oranlama (tenasüp), andırış (iham), artsama (tevriye), kişileştirme ve dillendirme (teşhiş ve intak), atasözleri ve özdeyişler olarak belirtir (2001:24).

Yukarıda zikredilen söz sanatları aracılığıyla oluşturulan imgelerin oluşturduğu imgesel anlatım ise “sözcüğün birincil (temel, denotative, ilk başat ...) anlamı ile ikincil (metinsel, connatative, çağrışımsal, yan ...) anlamları arasındaki anlam yoğunlaşmasından doğan, ancak her ikisinden de farklı bir anlamlama içeriğine sahip olan imgesel anlam, metin karşısındaki okurun donanımına, tasarlama yetisine bağlı olarak yayılan, genişleyen, açıklanan bir anlamayı işaret eder.” (Durmuş, 2011:746).

İmge üzerine yapılan açıklamalarda vurgulanan özelliklerden biri de imgenin şeyleri zihinsel olarak görselleştirmesidir. Yapılan birçok tanımda resmetme, resim çizme, görselleştirme vb. ifadeler vurgulanır. Rasim Özdenören imgeyi kelimelerin çizdiği resim olarak görür ve şu şekilde ifade eder. “... imgeler kelimelerle biçim alıyor, fikirlere, kelimelerden oluşmuş tablolara dönüşüyor.” (2006:19). Çizilen zihinsel resim var olan nesnel gerçekliğin genel geçer kavramlar aracılığıyla gerçek anlamlı bir resmi değildir. İmge kaynağını sanatçısının kültürel ve düşünsel birikiminden alır. Şiirde imgenin gerçeği doğrudan işaret etmenin ötesinde gerçeği belirli bir yönü ile çağrıştırması esastır. Burada sanatçının imgede çıkış noktası oluşturmaya çalıştığı bireysel bakış açısı esastır. İmgenin kişinin dış dünyada gördüğü herhangi bir şey ya da olgunun insan zihnindeki tasarımı olduğu belirtilmişti. Bu tasarımın temel niteliği bireye özgü yani öznel bir tasarım olmasıdır. Bu öznellik imgenin ifade ettiği varlık ya da nesnenin belirli bir özelliğinin bireysel bakış açısı ile ifadesidir. Mazmun kavramında ise bu bireysellik yoktur. Şairler tarafından ortak kullanım mevcuttur.

Sanatçının imgede beş duyusu ile algıladığı varlık ya da nesneyi kendi dünya görüşü, bakış açısı ile anlamlandırması esastır. Avner Ziss bu durumu “nesnel dünyanın öznel tasarımı” (2011:62) olarak ifade eder. Sanatçı imge dünyası ile var olan sınırların dışına çıkar. Bu nesnel gerçekliğin bilinen sınırlarının dışında yapılan sanatsal gerçeklik yolculuğudur. Bu yolculuğu Ramazan Korkmaz şöyle ifade eder; “İmge, gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır.” (2004:298). Sanatçı imge sayesinde gerçekliği yeniden kurgulayarak kendisine özgür bir alan yaratır. Bireysel çağrışımlar ile özgürce ifade imkânı bulan öznellik

geneli tamamen reddeden bir öznellik değildir. Geneli dışlayan imgenin sadece sanatçısı tarafından anlaşılacağı ve okurun düşüncesinde bir tasarım meydana getirmeyeceği açıktır.

Çağrışımların oluşma noktasında imgenin genel ve özneliği sorunu ile karşılaşırız. Öncelikli olarak sanatçı imge meydana getirirken belirli bir anlam kazanmış ve herkesçe genel geçer bir anlama gelen ifade yollarına başvuramaz. O dilin özelliklerini kullanarak kendi özneliği ile kelimenin sınırlandırılmış anlamı dışına çıkarak söz ve söz öbeklerine yeni anlamlar yükler. Var olan nesnel gerçekliği kendi bakış açısı ile yeniden kurgulayarak dönüştürür. Bu dönüşüm, çağrıştırma her ne kadar öznel de olsa okuyucusu tarafından anlaşılır olması için geneli de içinde barındırır. Burada yeniden kurgulanan gerçekliğin anlamlı hale gelmesi için öznel de olsa biçimsel bir gerçeklik yansıtması gerekir. Oluşturulan imgenin gerçeğin tasarımı olarak anlamlı bir biçimsel bütünlük göstermesi gerekir. Gerçek ile dolaylı yoldan da olsa bir bağlantısı olmayan geneli içerisinde barındırmayan imge gerçeklikten uzaklaşır ve sadece sanatçısına ait olur. İmge bu bakımdan nesnel gerçeğin bireysel bir gerçeklikle karşılaştırılması değil nesnel gerçekliğin bireysel bir gerçeklikle ifade edilip doğrudan söylenmeyerek çağrıştırılmasıdır. Bu çağrışım ne kadar uzak ve öznel bir çağrışım olursa imgenin ifade zenginliği o kadar derin olacaktır.

İmge bir nesne ya da varlığın bir özelliğini belirginleştirerek onu diğer özelliklerinden ayırır yani belirli bir yönünü ön plana çıkarır. İmge kaynağını temel yaşamdan alır. İmge gerçekliğin yeniden kurgulanmasıdır. Bu kurguda asıl faktör sanatçının bilincinde kurgulanma şeklidir. İmgenin kaynağının gerçeklik olduğu üzerine Rene Wellek ve Austin Warren “İmajın etkililiği, duyumun izini taşımasından, duyumu temsil etmesinden gelir”(2016: 215) der.

“İmge, gerçekliğin sanatsal çağrışımıdır, sanatçının bilincinde saptanmış olan haliyle nesnel dünyanın düşünsel bir tablosudur ve bunun sonucu olarak okur, seyirci ya da dinleyici tarafından algılanır.”(Ziss, 2011:73). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere imge gerçekliğin sanatsal olarak sanatçı tarafından çağrıştırılmak yoluyla estetik ifadesidir.

Cenap Şahabettin ve Mazmun

Cenap Şahabettin’in şair mizacı ve özgün tarafı sürekli dikkat çeken bir şairdir. Edebiyat-ı Cedide’nin ön planda görünen şairi Tevfik Fikret olmasına karşın topluluğun şiirine yön veren ve gelecek neslin şiirine en büyük katkıyı sağlayan Cenap Şahabettin olur. Fikret Aveng-i Tesâvir’de Cenap’a atfettiği şiirde onun yaratıcılığına ve şiirlerinde, imajları kasdederek, parlak buluşlarına dikkat çeker. Fecr- i Ati’nin sanatı şahsi ve muhterem olarak vassfederken ilhamlarını Cenap’tan alırlar. Zira bu yıllarda Tevfik Fikret oldukça sosyal ve hiciv dozu yüksek şiirlere imza atarken Elhan-ı Şita şairi toplumsal meselelere mesafeli olur. Şiir ilhamını aşkta ve kadında aramaya çalışır: “Hayat, sanat, dil ve kendi sanatı hakkında görüşlerini dile getirdiği yazılarının önemli bir kısmını kadınlara ve aşka ayırır. Şaşmaz bir ahlak anlayışına sahip olan Tevfik Fikret, aşka ve kadınlara ne kadar

mesafeli ise Cenap Şahabettin o kerte de yakındır. Şiirlerini ve sanatını besleyen güzelliğin canlı halini, onlarda bulur.”(Yiğitbaş, 2018: 64).

Gerçek anlamda Abdülhak Hamit ile başlayan yeni Türk şiirinde yeniliklerin peşinde olan Cenap Şahabettin’in kendi sesini bulması bir anda olmamıştır. Şairin bireysel üslubunu bulması birbirinden farklı özelliklere sahip edebi topluluk ya da kişileri taklit ya da etkilenme olarak gerçekleşmiştir. Cenap Şahabettin on dört yaşında şiir yazmaya başlar. İlk olarak aruzu öğrenir. Muallim Naci ve Şeyh Vasfi gibi dönemin usta kalemlerinin etkisi ile Divan şiir geleneğinde şiirler yazar. Tâmat adlı şiir kitabına dahi almadığı bu dönem şiirlerinde şair Divan edebiyatı şairlerini taklit eder. Bu dönem şiirlerinde divan şairlerinin şiirlerine yazılmış nazireler ve divan şairlerine öykünerek yazılmış gazeller ön plandadır. İlk şiirini Saadet gazetesinde 1885 yılında yayımlar.

Cenap Şahabettin daha sonraları Abdülhak Hamit Tarhan ve Recaizâde Mahmut Ekrem etkisinde şiirler yazmaya başlar. İlk şiir kitabı olan Tâmat’ı henüz öğrenci iken H. 1303/1885 yılında yayımlar. H. 1303/1885 yılından öğrenim görmek için Fransa’ya gittiği H. 1312/1896 yılına kadar birçok gazete ve dergide şiirleri yayınlanır. Bu dönemde yayınlanan şiirlerde Cenap Şahabettin’in özgün dilinden ziyade Divan şiir geleneği anlatım unsurlarını kullandığı görülür. Şair, varlık ve nesnelere tasvirî başta olmak üzere duygu düşüncelerini aktarmada Divan şiirinin önemli unsuru mazmunları sıklıkla kullanır.

Cenap Şahabettin’in 1885’den Tâmat adlı şiir kitabını yayınladığı 1887 yılına kadar geçen sürede yayınladığı şiirler başta olmak üzere 1895 yılına kadar yazdığı şiirlerde üslup bakımından orijinal ifade ve terkiplerden ziyade klasik edebiyata ait mazmunları kullandığı görülür. 1885 – 1887 yılları arasında Saadet, İmdâdü’l – midâd, Sebât, Gülşen gazetelerinde yayınlanan genellikle Muallim Naci, Şeyh Vasfi gibi Divan edebiyatı geleneğinde şiirler yazan şairlerin şiirlerine yazdığı nazire ve tahmislerde bu ifadelerle sıklıkla rastlanır. Örneğin Muallim Naci’ye yazdığı Nazire-i Gazel-i Şeyh Vasfi adlı şiirinde sevgiliye olan duygularını şöyle ifade eder.

“Dil **secde eder** yar-i vefa-karı görünce

Kim görse eder **vech-i dil-araya** perestiş (Şahabettin, 2018: 60)

(Gönül vefakâr sevgiliyi görünce önünde eğilir secde eder. Zaten onun gönlü süsleyen güzelliğini kim görse aynı şeyi yaparak ona tapınacaktır.

Zülfün tarıyor şane-i elmas ile canan

Etmez mi gönül **zülfi mutarraya** perestiş” (Şahabettin, 2018: 60)

(Sevgili elmas tarak ile saçlarını tarıyor. Onun saçlarını gören gönül tapınmaz mı?)

Yukarıdaki dizelerde de görüleceği üzere henüz öğrencilik çağlarında olan şair duygu ve düşüncelerini ifade etmede mazmunları kullanır. Sevgili karşısında secde edilen ilahi bir güzellik içindedir. Sevgilinin saçı ise her divan şairinde olduğu gibi zülûf şeklindedir. Hatta bu zülûf sevgilinin gençliğini de gözler önüne seren zülfi-ü mutarrâdır.

Cenap Şahabettin'in henüz Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane sekizinci sınıf öğrencisi iken on sekiz şiirden oluşan Tâmat adlı şiir kitabını yayımlar. Bu şiirler de incelediğinde şairin henüz kendi özgün ifadesini bulamadığı görülür. Divan şairlerinin etkisinden henüz kurtulamamıştır.

Mazmunlardan yararlandığı anlatımların başında sevgili ve sevgiliye dair tasvirlerin yer aldığı şiirler gelir. Sevgili güzelliği ile bir mah (ay) ya da mihr (güneş)dir. Sevgili gökyüzünden inen bir ay ve güneştir. Hatırımdan Çıkar Mı? Adlı şiirinde sevgiliyi şöyle tasvir eder.

“Edince arz-ı tal’at mihr-i taban
Meh-i handana döndü arizeyni
Kıyam etti safa-bahşane dilber
Çekildi gitti mihr-i naz- perver
Şaşırdı bu cemalullahına can
Beyaz bir pirehendi zib ü zeyni
Çıkar mı hatırımdan ya bu dilber

Bu **mâh-ı mütebessim, mihr-i safâ-ver**” (Şahabettin, 2018: 38)

Sevgili tebessüm eden bir ay insanlara mutluluk veren bir güneştir. Benzer bir anlatım “Yatıyor” adlı şiirinde şöyle yer alır.

“Pireheni çak olup açılmış
Pistanları sinesi bu **mâhın**
Tanzir ediyor metali’i bu
Tenvir ediyor melami’i bu
Bir nur mu şemsden saçılmış

Etrafi ne şule-ver şu **mâhın**” (Şahabettin 2018: 35)

Cenap Şahabettin'in aşk şiirlerinde sevgilinin yerine kullandığı bir diğer mazmun ise zühre'dir. Divan şiirinde sevgili yerine kullanılan bu yıldız hakkında Ahmet Talat Onay şu açıklamayı yapar. “Zühre, arza yakın ve nücum ilmine göre yeri üçüncü gök olan bir seyyaredir. ... Kervankıran, Çobanyıldızı gibi adları vardır. Edebiyatta bir adı da Nahid'dir. ... Şark esatirine göre Harut ve Marut'u baştan çıkaran ve sonra yıldız olan fettan kadın Zühre'dir.” (2004:510). Cenap Şahabettin'de de bu mazmun anlamını koruyarak şairi baştan çıkaran bir güzelliştir.

“Çeşmani ne aşk-feza, semavi!
Yarab ne de huriyane çehre!
Bir katri asman mı aya?
Didar mı bu, güneş midir ya?
Her hali de aşk u şevki havi

İnmiş mi acerb zemine **zühre**?” (Şahabettin, 2018:36)

Harut ve Marut’u gökyüzünden inerek mest eden Zühre, Cenap Şahabettin’in şiirinde de benzer bir şekilde geçmişte yaşanan bu duruma telmih yapılarak sevgilinin gözlerini kamaştıran bir güzelliiktir.

“Gözler kamaşırdı satvetinden

Aylar dolaşırdı behçetinden

Arızları **mıhr-i mah-ı gül-püs**

Gül-lebleri bir hezarı hamuş

Envar doğardı çehresinden

Ezhar düşerdi **zühresinden**” (Şahabettin, 2018: 29)

Cenap Şahabettin’in sıklıkla kullandığı bir diğer mazmun ise gül ve gonca mazmunlarıdır. Sevgilinin güzelliğinin anlatıldığı şiirlerde Cenap Şahabettin gül, gonca, bülbül mazmunlarını sıklıkla kullanır. “Yine Siz!” adlı şiirinde sevgiliye şöyle seslenir;

“Döküyor penbe çiçek arızınız

Yanağın mı? Yerine **gül** mü kodun?

Ne tekellümdeki titreklik a kız

Dehen-i goncane bülbül mü kodun?” (Şahabettin, 2018: 53)

Yine sevgilinin gençliğini ve güzelliğini anlatmak için şair gonca mazmununu kullanır.

“Piş ü pesime nigah ettim

Birden bire bir de ah ettim

Bir **gonce-i nev bahar** oturmuş

Bir **dilber-i işvekar** oturmuş” (Şahabettin, 2018: 29)

Tâmât’da ve ilk dönem şiirlerinde sevgili aşığını mest eden bir güzellik, güzelliğini güneş ve aydan alan nurani bir varlık olduğu kadar aşığına yüz vermeyen, insanı kedere ve hüzne boğan bir kişiliğe de sahiptir. Sevgilinin acımasızlığı ve aşığına olan yüz vermezliği de yine şair tarafından mazmunlar aracılığı ile aktarılmıştır. Bu durumda sevgili “dilber-i can şikâr”dır.

“Emvac-ı hayal içinde kaldım

Birdenbire ah yarı gördüm

Ol **dilber-i can şikârı** gördüm

Sevdalı bulutlara bürünmüş

Pertevler ile bana görünmüş” (Şahabettin, 2018: 43)

Şairin Tâmat'daki şiirlerinde sıklıkla yer alan mazmunlardan biri de sevgilinin saçını tasvir ederken kullandığı zülûf mazmunudur. "Gördüm" adlı şiirinde sevgiliyi şöyle tasvir eder.

"Ezvak hazin hazin gelirdi
Lebriz-i neşat idi dudaklar
Ateş saçıyordu gül yanaklar
Aguşuna **zûlfünü** saçardı
Gahi de cemalini açardı
Gönlüm de o dilbere kaçardı
Vicdanıma aşk serpilirdi." (Şahabettin, 2018: 47)

Yine "Tahassür" adlı şiirinde benzer mazmunlardan yararlanır.

"Mihri-i enver **zûlf-i anber-buyuna**
Sırma **zûlfün** saçılırdı düşuna
Reşk ederdim nazenin aguşuna
Gah **gest-i gülsitan** eyler idin" (Şahabettin, 2018: 51)

Cenap Şahabettin'in 1885 – 1895 yılları arasında yazdığı şiirler incelendiğinde 1887 yılında yayınladığı Tâmat adlı şiir kitabında ve Tâmat'a almadığı şiirlerinde özgün anlatımlardan ziyade geleneksel anlatıma yaslanan mazmunlara dayalı bir anlatıma başvurduğu görülür. Tâmat'ın dışında yer alan bu dönem şiirlerinde Divan edebiyatı etkisi daha fazladır. Divan edebiyatına dair kaidelere daha sıkı bağlanılan bu şiirler genellikle nazirelerden oluşur. Bu yüzdendir ki etkilendiği Divan edebiyatına bağlı şairlerin anlatım tarzlarına uygun ifadeler kullanan şair kendine has ifadelerden ziyade geleneksel anlatım tarzına ait ifadeler kullanmayı yeğler. Yukarıdaki örneğini verdiğimiz mazmunlara benzer ifadeler hemen hemen her şiirinde geçer. Aşağıdaki dizeler şairin bu geleneksel anlatımın ne kadar etkisinde olduğunu göstermektedir.

"Etmekte **gül dudaklarımı** handeler tavaf
Gülmekte cebhesinde **leb-i tâze-i seher**
Koklar bahar vechini üşküfe-i şebab

Gül gonce-i dehânı aşub-ı aşk öper" (Şahabettin, 2018: 79)

Şairin bu dönem şiirlerindeki Divan edebiyatı etkisi hakkında İnci Enginün şu değerlendirmeyi yapar. "Cenap'ın ilk şiirleri Divan edebiyatı tarzındadır. Zira Cenap önce o yazarları tanımış ve onların tesirine girmiştir. Bunlar Cenap'a vezin ve kafiye hâkimiyeti öğretmek açısından yararlı olmuşlardır. Şeyh Vasfi, Nasuh Efendizade Mustafa Asım Efendi ve asıl Muallim Naci'nin tesirleri ilk şiirlerde kendisini gösterir." (1989: 6).

Mazmundan İmgeye

Cenap Şahabettin'in Divan edebiyatı etkisinden uzaklaşması tıp eğitimi almak için gittiği Fransa'da Fransız simbolist ve parnesyen şiirini tanınması ile olmuştur. Dört yıl boyunca kaldığı Fransa'da tıp eğitiminin yanında edebiyatla da ilgilenen şair Fransız şiirini tanıma fırsatı bulmuş ve bu durum onun şiir anlayışında köklü değişiklikler meydana getirmiştir. "Avrupa'dan dönüşünde Cenap artık eski şiirlerindeki taklitleri hiç hatırlatmayacak şiirler yazmaya başlar. Bu şiirler Hazine-i Fünun, Maarif, Malumat ve Mektep dergilerinde yayınlanır. Sanki Cenap yaptığı her şeyde yadigar olmak ister. Kelimeleri bile başkalarının kullandıklarından farklıdır. Şiirleri, lehinde ve aleyhinde birçok sözler söylenmesine yol açıyordu. Cenap Şahabettin kelimenin bütün anlamıyla 'orijinal' bir şairdi." (Enginün, 1989:7) İnci Enginün'ün "orijinal" olarak nitelediği bu değişim şiir dilindeki değişimdir. Elhan-ı Şita şairi Avrupa'dan dönüşünde Divan edebiyatı geleneğinden uzaklaşmış ve özgün şiirini oluşturmaya başlamıştır.

Servet-i Fünûn'a dâhil olduktan sonra Cenap Şahabettin şiiri kendini bulmaya başlar. Şiir dilini dönüştüren şair yeniliğin de Tevfik Fikret ile birlikte öncüsüdür. Ona göre güzelliğin gayesi "mehâsin-i sanata" ulaşmaktır. "Sal-i edebide: edebiyattan maksad yalnızca edebiyattır" (Şahabeddin, 1897:259). Güzelliği ortaya çıkarmak için hüsn-ü tabiatı hüsn-ü sanat ile ifade etmeye çalışır. Bu yüzden sanatta toplumsal konulardan uzak durmuş ve sanat sanat içindir anlayışında şiirler kaleme almıştır. Güzellik olarak gördüğü tabiatı görerek ve işterek kendi iç dünyasında yeniden kurgulamıştır. Tabiat manzaralarından kendine has tablolar meydana getirmiştir.

Cenap Şahabettin her şeyden önce çevresinde gördüğü gerçekliği çağdaşlarından farklı olarak ifade eder. Burada hayal ön plana çıkmıştır. "Şiirin verdiği tahayyülde hususi bir his, hususi bir heyecan mündemic bulunur, bir heyecan-ı nâfiz ki vicdânımızı güyâ teşhîn eder, bir âh ile bir nidâ-yı manidâr ile sînemizde hurûşân olur." (Şahabettin, 1909:211). O, kendine has heyecanını dile getiren bu anlayış ile şiir dilini oluşturmuştur. Bu dil o zamana kadar kullanılan dillerden oldukça farklıdır. Bu şiir dilinde şair sözlüklerden çıkardığı yeni kelimeler ve alışlagelen söz dizimlerinden farklı kurgulanmış, yeni ve özgün söz dizimleri kullanmıştır. Var olan kelimeler ve kelimelerin anlamlarını şahsi bakış açısıyla yeniden anlamlandırılmıştır. Nesnel gerçekliği kendi iç sesiyle duymuştur. Duyduğu ve gördüğü hüsn-ü tabiat güzelliğini oluşturduğu hüsn-ü sanat ile aktarmaya çalışan şair kelimelere görsel ve işitsel yeni anlamlar ekleyerek çağrışımsal bir anlam oluşturur. Bu yeni durum makalemizin başında değindiğimiz imge kavramı ile ifade edilir. Şairine has bu imgeler okuyucuda farklı çağrışımlar meydana getirmektedir. Servet-i Fünun Edebiyatı'nın ve Cenap Şahabettin'in ortaya koyduğu yeni ve alışılmamış imgeler anlaşılabilirlik olarak görülmuş ve tedirginlikle karşılanmıştır. Yahya Kemal, Servet-i Fünun şiirini kastederek "Şiir ve Nesir Şuuru" adlı yazısında oluşturulan metaforik anlatımı şöyle eleştirir; "Tam alafranga görünen şiirimizde, eski Şark şiirinin nakısa tarafları olan, lügatfuruşluk, istilahperdazlık, zoraki teşbih ve istiare oyuncakları, son zamanlara kadar başlıca marifetler sayılıyor." (2005:72). Bu yeni şiir diline olumsuz yaklaşımlardan biri de Mehmet Kaplan'dır. "Cenap Bey Türkçede Fransız simbolistlerinin yapmak

istedikleri müzikal şiiri denedi. Fakat lügatten bir lisanla bu işe girişti ve imajı nakletmekle bu şiiri elde edebileceğine kani oldu. Edebiyatımızın ananesine kendisini bağlayamadı. Söylemek istediğini bazen söyledi; fakat nasıl söyleneceğini bulamadı. Bizim dilimizin iklimine, tabir caizse hayat şartlarına uymayan bir şiir vücuda getirdi.”(2009:309-310). “Batıdan nakledilen imaj” olarak nitelenen bu yeni anlatım ile şair gelenekten uzaklaşıp kendi şiir dilini yansıtır. Divan şiirinin mazmunlarından kendine özgü kelimelerini bularak imgeye geçen şair bu anlamda yenilikçidir. Her ne kadar tam anlamıyla anlaşılmamış olsa da Cenap Şahabettin’in edebiyatımıza getirdiği şey yenidir ve özgündür.

Cenap Şahabettin’in öznel tasarımlar şeklinde ortaya koyduğu ifade doğanın algılanışı ve ifade edilışıdir. Onun bu özgün ifade tarzları Türk şiirinde “orijinal” ifadelerin gelişmesinde etkili olur. Bu gelişime Cenap’ın katkısını tasvir yönünde gören Mehmet Kaplan şu değerlendirmeyi yapar; “Cenab’ın şiirleri kronolojik olarak gözden geçirilirse, bütün denemelerinin gayesinin resim yapmak olduğu görülür. Dilin fonetik unsurlarından istifade ederek musikiyi de şiire sokmak ister; bu sahada da çok enteresan denemler yapar. ... Cenab’ın çok aşırıya giden denemeleri olmasaydı, Türk şiiri, Batı şiirinin de esaslı unsurlarından birini teşkil eden bu tasvir kabiliyetini kolay kolay kazanamazdı.”(2009:395).

Cenap Şahabettin’in oluşturduğu yeni ve öznel ifadelerle alışlagelmiş anlatımı kırmış ve kendi ifade tarzını bulmuştur. Bu şiirlerin başında “Terâne-i Mehtâb” adlı şiiri gelir. Şiirde yapılan tasvirlerle, “akşam” kelimesine farklı anlamlar yükler. Sevgiliye kavuşulan bir zamanı temsil eden akşam o zamana kadar alışlagelmiş ifadelerden farklı olarak yeni bir anlatıma kavuşmuştur. Şairin yeni oluşturduğu söz dizimleri ile orijinal imgelerle anlatılan akşam şu şekilde ifade edilmiştir;

“Evraak üzerinde	Zîrâ geçiyor, âh!
pervâne-yi meh-tâb	<u>Sâât-ı pür elhân!</u>
mestâne perende,	Ezhâr-ı per-âver,
Evraak ise şâd-âb.	Ezhâr-ı hayâlât
Artık uyan ey mâh	Ervâh ile eyler
Ey mâh-ı dil-ârâm,	Mahfice mülâkaat!
Zîrâ geçiyor âh!	Artık uyan ey mâh,
<u>Sâât-ı semen-fâm!</u>	Ey mâh-ı tegaafül,
Her lânenin oldu	Zîrâ geçiyor, âh!
Her bülbülü bîdâr;	<u>Sâât-ı tahayyül!</u>
Her gûşeye doldu	Mâh eyledi rağbet
Elhân ile envâr.	Âguş-ı zemîne,
Artık uyan ey mâh,	Serpildi muhabbet
Ey mâh-ı dırahşân	Her kalb-i gamîne.

Artık uyan ey mâh,	Ay battı... cihânın
Ey mâh-ı sabâhat,	Rûşenliği bitti
Zîrâ geçiyor, âh!	Artık uyu ey mâh,
<u>Sâât-ı muhabbet!</u>	Ey mâh-ı kemâlât,
Ay bi'r-i fezânın	Etti guzer, eyvâh,
Âguşuna gitti!	<u>Sâât-ı mülâkaat</u> "(Şahabettin, 2018:139)

(Yapraklar üzerinde Mehtap kelebeği Kanat açmış Yapraklar ise hoşnut Artık uyan ey ay Ey gönül alan ay Çünkü geçiyor ah! **Yasemin renkli anlar!** Her yuvanın oldu Her bülbülü uyanık Her köşeye doldu Şarkılar ile nurlar Artık uyan ey ay Ey parlak ay Çünkü geçiyor ah! Şarkı dolu saatler Kanat açmış çiçekler Hayal çiçekleri Ruhlar ile eyler Gizlice konuşma! Artık uyan ey ay Ey gaflet içinde olan ay Çünkü geçiyor ah! **Hayal kurma saati!**)

Cenap Şahabettin karşısındaki manzaraya sevgilisi ile birlikte bakmaktadır. Bu bakışta aynı zamanda içinde bulunulan andan bir zevk alma vardır. İçinde bulunduğu mutluluğu kaybetmeme telaşındadır ve yaşadığı duyguları bize kendine has imgeler ile aktarmaktadır. Birçok şey anlatmaktan ziyade çağrıştırmak isteyen Cenap yeni ve özgün ifadeler ile var olan gerçekliği kendi tasarımları ile aktarır. Şiirin ikinci bölümde ayın hayali kaybolur, ahenk de kaybolur. Şairin dikkati bir aya bir de ayın dışındaki varlıklara kayar. Sanki ay ile ayın dışındaki manzara arasında bir ilişki kurmaya çalışılır.

Özellikle “sâât-i semen-fâm, sâât-i pür-elhân, sâât-i muhabbet, sâât-i mülâkât” gibi orijinal ifadelerle imgelenen akşam, geleneksel anlatımının dışında bir ifade ile karşımıza çıkar.

Şairin şiirlerinde imgesel olarak kullandığı ve gerçek anlamının dışında kendine has bir şekilde imlediği ifadelerden biri de kar kelimesidir. Kar, Cenap Şahabettin’de doğanın bir unsuru olmasının ötesinde varlığın sonunu oluşum sürecinin sona erdiğini var oluşun son anını imgelemektedir.

“Bir **beyaz lerze**, bir **dumanlı uçuş**;

Eşini gâib eyleyen bir kuş

Gibi kar

Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar...

Ey kulûbun sürûd-ı şeydâsı,

Ey kebûterlerin neşîdeleri,

O bahârın bu işte ferdâsı:

Karlar (...)

Ey uçarken düşüp ölen kelebek (...)

Gittiniz gittiniz siz ey mürgân,

Şimdi boş kaldı ser-te-ser yuvalar;" (Şahabettin, 2018: 188-189)

Mehmet Kaplan şiirin imgesel anlamına gönderme yaparak şu açıklamada bulunur; "Cenab karların uçuş halindeki renklerini "beyaz lerze, dumanlı kuş" şeklinde tasvir ettikten sonra bir takım benzetmelerle onları başka varlıklar haline koyuyor. Çünkü kış, geleneksel algıda sadece bir mevsim değil aynı zamanda ölümün habercisi, yaşamın sonudur. İnsanı kuşatan, insanın kendisini gerçekleştirmesine izin vermeyen yönüyle olumsuz bir simgesel değerdir." (2009:104).

Şairin oluşturduğu imgelerden biri de "Mürg-ı Siyâh" şiirinde kalbi için kullandığı, "siyah kuş" imgesidir. Şair, zamanın ve mekânın içine hapsolmuş ve çektiği sıkıntılardan uzaklaşamayan insanı, yaralı olduğu için uçamayan bir kuşa benzetir. Siyah kuş ifadesi ile kendini sıkıntılara karşı göğüs geremeyen biri olarak gördüğünü ve geleceğinden ümitsizliğini anlatır.

"Dilerdi gâh u bî-gâh uçmak ammâ bir yed-i mechûl

Onu iskât ederdi hâke bir cism-i gîrân-âsâ;

Düşer, ağlardı ol **mürg-ı şikeste-şehper ü ma'lûl!**" (Şahabettin, 2018:100)

Nasıl ki bir kuşu bulunduğu ortamdan uzaklaştıran ona özgürlük veren kanatları ise insana da bulunduğu zaman ve mekândaki sıkıntıları aşmasını sağlayacak olan kişinin ruhsal durumudur.

"Oğluma" adlı şiirde şair, oğlundan bahseder. Şair ömrünün son zamanlarında oğlunun gençliğine göndermek yaparak ondan "gonce-i teselli" olarak bahseder. Divan şiir geleneğinde gençliği ve tazeliği simgeleyen gonca ifadesi şair tarafından geçen ömrünün çocuğu üzerinden bir teselliye dönüşmesidir. Gonca aynı zamanda baharı müjdeleyen, doğuşu çağrıştıran bir ifade iken şair tarafından anlamı dönüştürülerek "makber-i baht" ile birlikte kullanılarak ölüm ve gençlik kavramları baba oğul kavramları ile bütünleştirilir.

"Rûhumun rîk-i inkisârında

Sade sen mâil-i teâlisin:

Makber-i bahtımın kenârında

Açılan **gonce-i tesellisin**..."(Şahabettin, 2018:220)

Şairin imgelerle oluşturduğu şiirlerden biri de Riyâh-ı Leyâl'dir. Gece vakti esen bir rûzgârın sesinin anlatıldığı şiirde şair bu ses üzerinden doğayı dinler. Rûzgâr doğadaki sesleri şaire ulaştıran bir araçtır. Esmeye başlayan bir rûzgâr, bir "nây-ı zümürüd"e dönüşür.

"Ey gizli kebûterlerin âheste sürüdü,

Ey mirvaha-yî lâne-yi mürgân

Ey bâd'ı hırâmân;
 Âfâka inince gecenin sütünre-yi dûdu
 Başlarsın ufuktan seyelâna
 Bâln-i cihâna.
 Ol dem ki olur, ey tarab-âmûz-i hayâlât,
 Bir **nây-i zümürüd** gibi nâlân” (Şahabettin, 2018:132)

Klasik edebiyatımızda ney, sevgiliden ayrı kalan bu yüzden de sürekli olarak hüznü sesler çıkaran bir müzik aleti olarak ifade edilir. Ney sesi ise özlemi, ayrılıktan şikâyeti çağrıştırır. Bu ayrılık beşeri bir ayrılıktan ziyade ilahi bir ayrılıktır. Bu bağlamda sevgiliden Allah'tan koparak dünyaya gelen ve Allah'a kavuşma özlemi çeken insanoğlu sevgiliye kavuşma özlemini ney sesine aktarmıştır. Tasavvufî bir bakış açısı ile ney ve ney sesine yüklenen anlamlar şair tarafından dönüştürülür. “Riyah-ı Leyâl” şiirinde çimenler şekil olarak neye, rüzgâr esintisiyle çimenlerden gelen ses ise neyin sesine benzetir.

İmgeleştirilen ifadelerden biri de “tabut” kelimesidir. Tabut kelime anlamı olarak kişinin ölümünden sonra defnedilmek üzere içine konulduğu sandıktır. “Mersiye” adlı şiirinde tabut insanoğlunun geçmişten getirdiği bütün değerleri içinde barındıran bir imgeye dönüşür. Bu birikim, sevgili ile yaşanan anların insanın ruhunda biriktirdiği anlardır. Tabutun soğukluğu ise ölümün soğukluğunu çağrıştırmaktadır.

“Uçuşurken terânelerle tuyûr
 Yağıyor hâtırında berf-i sükût;
 Ufk-ı mevsimde hep sürûd u sürûr
 Dûş-ı rûhumda bir soğuk **tâbût!**” (Şahabettin, 2018:225)

“Temâşa-yı Hazân” şiirinde Hazân kelimesine yeni bir anlam yükleyerek hazan mevsimini bütün doğaya yansıyan zayıflık, bir hastalık gibi tasvir eder. “Hazân” ibaresi, sözcük anlamıyla soğuk mevsimi ifade eder. Şiirde bu ifadeye ölüm ve yok olma gibi olumsuz anlamlar yüklenir.

“Sevgilim, dinle, işte bâd-ı hazân
 Müteverrim misâli **öksürüyor,**
 Hem de bir öksürük ki çok sürüyor;
 Bir **bahâr-ı terennümün** her ân
 Çâk olur sanki sadr-ı hâtırası:
 Bu suâlin kesilmiyor arası;” (Şahabettin, 2018:185)

Veysel Şahin kelimenin uzak çağrışımını şu şekilde dile getirir: “İhtiyarlık, zayıflık gibi insanın zaman karşısındaki çıkmazlarını ifade

ederek simgesel bir anlama bürünen hazan mevsiminin geleneksel algıdaki kullanımını çoğu zaman metaforiktir ve bu mevsim kaçınılmaz sonun yani ölümün yaklaştığını gösteren belirteçlerle doludur. Doğada rüzgâr, insanda ise çeşitli hastalıkları işaret eden bu belirteçlerin ortak noktası ise varlığı ölüme götürmesidir.”(Şahin, 2017:190).

Yukarıdaki örneklerini incelediğimiz şiirlerinin dışında Cenap Şahabettin’in şiirlerinde birçok imgeye yer verilir. Mehmet Kaplan bu imgeleri “Cenap Şahabettin’in Şiirlerinde Pitoreks” ve “Cenap Şahabettin’in Şiirlerinde Ses ve Musiki” yazılarında küçük imajlar olarak nitelendirir. Alışılmamış bağdaştırmalar ve küçük imajlar olarak nitelendirilen bu tamlamalar onun şiir dilinin yeni terkipleridir. O, Divan şiiri içerisinde başladığı şiir serüvenine kendi iç sesini bularak özgün bir söz ustası olarak yarattığı özgün imgeler ile devam etmiştir.

Sonuç

Bu araştırmada, Cenap Şahabettin’in şiirlerinde kullandığı imgeler tespit edilmeye çalışılmıştır. Mazmun ve imge kavramları *Giriş* kısmında açıklanmıştır. *Cenap Şahabettin’de mazmun* kısmında şairin ilk yıllarında etkisi altında kaldığı şiir anlayışı ve kişilere değinilmiştir. Elhan-ı Şita şairinin daha çok ilk gençlik yıllarında ve eğitim için Avrupa’ya gitmeden önceki yıllardaki şiirlerinde Klasik edebiyatımızın etkisiyle dönemin büyük şairlerine öykündüğü ve kalıplaşmış ifadelere, mazmunlara yer verdiği görülür. İncelenen şiirlerde bunlar tespit edilmeye çalışılmıştır. *Mazmundan İmgeye* kısmında Avrupa’da tanıştığı simbolizm ve parnasizm şiir akımları etkisiyle şiir dilindeki değişiklikler şiirler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. İncelenen şiirlerle Cenap Şahabettin’in şiir dilindeki değişimler ve yeni terkipler gösterilmiştir. Edebiyat eleştirmenlerinin bu yeni ifadeler üzerine yapılan değerlendirilmelerine yer verilmiştir. Şairin kelimelere yüklediği yeni anlamlar ile şiirde kendi imgesel anlatımını meydana getirdiği görülür.

Servet-i Fünun edebiyatının önde gelen şairlerinden Cenap Şahabettin, Divan şiiri geleneği etkisinde şiire başlamış ve geçen süre içerisinde kendi şiir dilini oluşturmuş bir şairimizdir. O, kendi şiir dilini oluştururken kelimeleri ustaca kullanmış yeni terkipler meydana getirerek kendisine özgü imgeler oluşturmuştur. Bu ifadeler orijinal, yeni imaj gibi adlarla isimlendirilse de Cenap Şahabettin kendi imge dünyasını oluşturmuş bir şairimizdir. Hüsn-ü güzellik olarak gördüğü tabiatı alışılmamış bağdaştırmalar, uzak çağrışımlar ve özgün tasarımlarla bireyselleştiren şair kelimelere kendi imzasını atmıştır. Klasik ifade tarzları ile başladığı şiir serüveninde edebiyatımızda kendi sesini bulmuş ve kendi kelimelerini oluşturmuş biri olarak değerlendirdiğimiz Cenap Şahabettin Türk şiirinde imgesel anlatımın yolunu da açarak kendisinden sonra gelen şairlere de öncülük etmiştir.

Kaynakça

AKALIN, Ş.H. (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

- AKÜN, Ö. F. (1994). *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 9.
- BEYATLI, Y. K. (2005). “Şiir ve Nesir Şuuru”, Edebiyata Dair. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- DENİZ, S. (2008). Şairin Gizli Dili: Mazmun. *Kültür Tarihimizde Gizli Diller ve Şifreler*. İstanbul: Picus Yayınları.
- DURMUŞ, M. (2011). İmge – Sembol Kavramlarını Yorumlama Projesi Ve Melih Cevdet Anday Şiirinde İmge, *Turkish Studies Dergisi*. C. 6/3.
- ENGİNÜN, İ. (1989). *Cenap Şahabettin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ENGİNÜN, İ. - KERMAN, Z. (1988). *Mehmet Kaplan'dan Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- GÜLENSOY, T. (2011). *Köken Bilgisi Sözlüğü 1. Cilt(A-N)*. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- İNCE, Ö. (2001). *Şiir ve Gerçeklik*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KAPLAN, M. (2009). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARATAŞ, T. (2001). *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- KORKMAZ, R. (2004). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- MENGİ, M. (1992). Mazmun Üzerine Düşünceler. *Dergâh Dergisi*. C. 3. S. 34.
- ONAY, A. T. (2004) *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- ÖZDENÖREN, R. (2006). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- ÖZKIRIMLI, A. (1990). *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- PALA, İ. (2007). *Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- PALA, İ. (1993). Mazmunun Mazmunu, *Dergâh Dergisi*. S.35.
- SÂMÎ, Ş. (1978). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şahabettin, C. (2018). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Şahabettin, C. (1897). Menâfi-i Edebiye. *Servet-i Fünûn*, Nr. 329
- Şahabettin, C. (1909). Şiir Nedir? *Servet-i Fünûn*, Nr. 924.
- ŞAHİN, V. (2017). Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Simgesel Kurgu ve Görüntü Düzeyleri. *Journal Of Turkish Language And Literature Volume:3, Issue:2*.
- YİĞİTBAŞ, M. (2018). Evrâk-ı Eyyâm'da Mizahî ve İronik Yaklaşımlar, *TYB Akademi*, S. 24.
- WELLEK, R. - WARREN, A. (2016). *Edebiyat Teorisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ZİSS, A. (2011). *Estetik*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.

**“FÜYÛZAT” DERGİSİ; FÜYÛZATCILARIN
SOSYOPOLİTİK YAZILARINDA MİLLÎ İDEAL KONUSU
(ALİ BEY HÜSEYİNZADE’NİN VE MUHAMMED HADİ’NİN
SANATLARININ TEMELİNDE)**

Vüsale TAĞIZADE*

Öz

Makalede “Füyûzat” dergisinin ve yazarlarının milli idealler için verdiği mücadele anlatılıyor. Bu durumda gazetecilik çalışmaları, sosyopolitik yazıları esas alınıyor. Yirminci yüzyılın başlarında füyûzатcılarının Azerbaycan’ın edebî, kültürel ve sosyal gerçekliğinde ulusal ideal mefkûresinin gelişmesinde ve desteklenmesinde önemli bir rol oynadığı belirtilmektedir. Dergi, önde gelen ideolog Ali Bey Hüseyinzade tarafından yönetiliyordu. Füyûzатcılar, halkın çağdaş ruhla ulusal uyanışı, ilerlemesi ve eğitimi için özverili, fedakâr bir şekilde savaştılar. Halkın ulusal kimliğini tanıdılar, mevcut cehalet ve geri kalmışlığın nedenlerini açıkladılar ve ulusal ilerleme sağlamanın yolları hakkında görüşlerini ortaya koydular. Devletliğimizin temel niteliklerinden olan “Türkleşme, Modernleşme, İslamileşme” sloganı “Füyûzat” a ve füyûzатcılara aittir. Onlar bu sloganın özünü, felsefesini, sosyal ve hukuki yönlerini halk kitlelerine açıkladılar. Onlar tarafından önerilen millî idealler, halkın kurtuluşu ve ilerlemesi için ana araç olarak zaman zaman gerçekleşti. Makalede, Füyûzat dergisinin edebî ve sosyal faaliyetlerini ve milli ideal ideolojisinin oluşumunda önemli olan rolü olan, derginin kurucusu Ali Bey Hüseyinzade’nin, şair, yazar, çevirmen Muhammed Hadi’nin sosyopolitik eserlerini bilimsel açıdan izliyoruz. “Türkleşme”, “İslamileşme” ve “Avrupalılaşma” gibi toplumsal eğilimleri, füyûzатcılarının kültürel birliğini hedefleyen sanatları, makalelerin konusu, ideası, içeriği açısından inceleniyor.

Anahtar kelimeler: “Füyûzat” dergisi, sosyopolitik yazılar, Ali Bey Hüseyinzade, Muhammed Hadi, milli ideal, 20. yüzyıl, Azerbaycan edebiyatı

**NATIONAL IDEAS IN SOCIAL AND POLITICAL ARTICLES
OF “FUYUZAT” MEMBERS. (BASED ON THE WORKS BY ALI
BEY HUSEYNZADE, MUHAMMED HADI)**

* Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan Edebiyatı Tarihi Bölümü, Doktora Öğrencisi. ORCID: 0000-0001-6823-037X

e-posta: v.tagisoy@yandex.ru

Geliş / Received: 26 Ocak / January 2021

Kabul / Accepted: 9 Şubat / February 2021

Abstract

The article is devoted to the study the struggle of the “Füyuzat” magazine and its employees for national ideals. The article examines their journalistic works. It is noted that at the beginning of the twentieth century “Füyuzat” played a great role in the development and promotion of national ideas in the literary, cultural and social reality of Azerbaijan. “Füyuzat” members were headed by the well-known ideologist Ali bey Huseynzade. They fought selflessly for the national awakening, progress and modernization of the people. They helped people to recognize their national identity, explained the reasons of the ignorance and backwardness, and put forward their views on the way how to achieve national progress. They helped people to recognize their national identity, explained the reasons for the current ignorance and backwardness, and put forward their views on the way to achieve national progress. The slogan “Turkization, modernization, Islamization”, which are currently the main attributes of our statehood, also belongs to “Füyuzat”. They explained to the public the essence, philosophy, social and legal aspects of this slogan. National ideals were considered the main instrument for the salvation and progress of the people. The article examines the literary and social activities of “Füyuzat” magazine, works and activity of Ali Bey Huseynzade, the founder of the magazine and the poet, writer, translator Mohammed Hadi, mainly their journalistic works that were important in the formation of national ideology.

Keywords: “Füyüzat” magazine, sociopolitical articles, Ali Bey Hüseynzade, Muhammed Hadi, national ideal, 20th century, Azerbaijani literature

Giriş

1906-1907 yılları arasında Bakü’de 32 sayıdan ibaret olarak yayımlanan “Füyûzat” dergisi, Azerbaycanlı yazar, filozof ve edebiyat eleştirmeni, XX. yüzyıl Azerbaycan-Türk toplumsal düşüncesinin önde gelen temsilcilerinden olan Ali bey Hüseynzade'nin baş editörlüğü ve büyük hayırsever Hacı Zeynalabdin Tagiyev'in mali desteğiyle yayınlandı. Füyûzat Ali Bey Hüseynzade'nin kendisinin de belirttiği gibi, “Edebî, fennî, siyasî, ictimai, müsevver haftalık Türkçe Mecmua-yi İslamiyedir”. Küdretli kalem sahipleri, şair ve yazarlar derginin çevresinde birleşerek Türk İslam kültürünün yayılmasında müstesna hizmette bulunmuşlardır. Kendisi de ünlü füyûzâtçı olan Abdullah Şaik, Füyûzat’ı İslam dünyasında benzeri görülmemiş bir medya kuruluşu olarak tanımladı. Yirminci yüzyılın başlarında Azerbaycan'daki sosyal, politik ve edebî durumu incelemek için “Molla Nasreddin” ve “Füyûzat” dergilerinin faaliyetlerine odaklanmak yeterlidir. Edebiyat eleştirmenleri, 1905-1910 yılları arasında dönemi Azerbaycan edebiyatına ilişkin görüşlerini özetleyerek bu döneme “Ali Bey ve Füyûzat dönemi” adını verirler. Çünkü bu dönemde ortaya çıkan sosyal, siyasî, kültürel durumu öğrenmek için ve yanı sıra Azerbaycan edebiyatındaki milli ideal konusunun incelenmesi ve Azerbaycan toplumsal düşüncesinin gelişmesi yönünde bu dönem büyük önem taşımaktadır.

Azerbaycan'da millî ideal ideolojinin, mefkûresinin şekillenmesinde ve bütün bir sisteme dönüşmesinde füyûzâtcılar eşsiz hizmette bulundular. Ulusal ideolojide "Molla Nasreddin" dergisinin elemanları Azerbaycancılık ideolojisinin yayılmasında çaba gösterdilerse, füyûzâtcılar daha çok Türkçülük ve Turancılık ideolojisine dayanıyorlardır. Dönemin edebî ve siyasî güçleri bu dergi etrafında toplanarak yirminci yüzyılın ilk on yılında ulusal bilincin, ulusal öz farkındalık sürecinin şekillenmesinde önemli bir güce dönüşerek füyûzâtcılık isimli edebî ve politik hareketin gelişmesine hizmet ettiler. Füyûzâtcılık, her şeyden önce Rusya çarlığına, köleliğe ve zulme karşı çıkan ve Türk halklarının manevi birliğine hizmet eden Turancılık ideolojisinin taşıyıcısıdır. Bu ideoloji ütopyik düşüncelerden ve fikirlerden değil, tarihin gerçeklerinden ve ulusal öz farkındalık sürecinden kaynaklanıyordu. Bu ideolojinin amacı, "Türkleşme, İslamleşme, Avrupalılaşma" yönünde ulusal bağımsızlık için savaşan Türk halklarının millî bilincini uyandırmak ve geliştirmektir. Füyûzâtcılık aynı zamanda edebiyatta Romantizmin, ortak Türkçenin, genel edebî dil politikasının, İslamcılığın, ulusal meselelerde Farslaşmaya, Ruslaşmaya karşı Türkçülük ideolojisinin teşvik edilmesi anlamına geliyordu.

Ali Bey Hüseyinzade'nin editörlüğünde ilerlemeci ideolojiye dayanarak yayınlanan dergide Azerbaycan halkının ictimâî fikrinin, edebiyatının, millî ideal mefkûresinin şekillenmesinde eşsiz hizmetlerde, benzersiz katkılarda bulunan Hüseyin Cavid, Ahmet Cavad, Abdullah Şaik, Abbas Sahhat, A. Sur, N. Kamal, S. Sultanov, H. Vazirov, S. Mansur, H. Sabribeyzade, A. Kamal ve diğer ilerici aydınlar faaliyet gösterirlerdi. Bu büyük aydınların, entelektüellerin imzasıyla basılan, çeşitli edebî türlerde yayınlanan eserlerin çoğu kısmı gazetecilik (sosyopolitik makaleler) örnekleridir ve makalemizi bu nesir örneklerinde millî ideal mefkuresi konusu ve bu örneklerin sanatsal özellikleri bağlamında incelemeye çalışacağız.

1. Millî İdeal Mefkûresinin Şekillenmesinde Ali Bey Hüseyinzade'nin Rolü

Azerbaycan halkının millî ideal mefkûresinin şekillenmesinde, tam bir ideoloji kavrama dönüşmesinde, büyük düşünür Ali bey Hüseyinzade'in hizmetleri büyüktür. Nitekim Profesör Yaşar Karayev'in dediği gibi:

“Ali Bey bayrağımızın üç renginin de ressamıdır. Ulusal amblemimizdeki renk sembolizmi, onun "Türkleşme, İslamleşme, Avrupalılaşma" formülünün renkli bir ifadesidir... Azerbaycan'da millî ideoloji düzeyinde, Türkçülüğün ilk kez harekete geçtiği trenin direksiyonunda Ali Bey Hüseyinzade'ni görüyoruz ve bu tren daha sonra da Kafkasya ve Orta Asya'dan, Anadolu'dan geçiyor. Hareketinde, millî-manevi kültürün tüm ana yönlerini birleştirir - bilim, sanat, felsefe, sosyoloji ...”[Hüseyinzade, 1997: 4]

Büyük düşünür, bilimle, sanatla, felsefe ve sosyolojiyle ilgili görüşlerini sosyopolitik yazılarına yansıtmıştır. Onun yaratıcı mirası çoğunlukla, çeşitli konulara ve ilerici idealarına dayanan sosyopolitik yazılarından oluşmaktadır. Ali Bey, milli ideal mücadelesine sanata geldiği ilk günlerde başladı. Ali Bey Hüseyinzade "Hayat" gazetesi 1905 yılında yayınlanmaya başladığında genel yayın yönetmeni gibi faaliyet gösterdi. Gazetenin ilk sayısında yayınlanan "Gazetemizin Mesleği" başlıklı programatik makalesinde milli mefkûrenin ifadesini temel görevler olarak belirledi. Yazar, her milletin kendi ulusuna, dinine, diline, tarihine, ahlakına, geleneklerine, geçmişine ve bugününe sahip çıkmağın, halkın başlıca amalına, amacına dönüştürmeğın önemini belirtiyor. Böyle bir misyonda bulunan "Hayat" gazetesinin temel amacı, okurlarına Türk ve İslam halklarına ait gerekli bilgileri aktarmaktır. Bu nedenle öncelikle Türk ve İslam halklarının tarihi, kültürü, sosyo-politik yaşamı, dili, edebiyatı ve yaşamı hakkında gazetelerde yazılar yayınlamayı planlıyoruz. Buradaki amaç halkın kendini kendine tanıtmaktır. "*Belki bu şekilde "millet dilinin değerini bilecek" ve halkının "ilerlemesi ve evrimi için çalışacaktır"*" [Hüseyinzade, 1997: 36].

*"Hayat" in dördüncü sayısından başlayarak Ali Bey Hüseyinzade gazetede bir dizi yayınladı. [1905, №4,9,16,22,35,52, 81,82] (Hüseyinzade, 1997) "Türkler Kimdir ve Kimlerden İbaretir?" başlıklı bir dizi risale yayınladı. Risalenin başlığından da anlaşılacağı üzere yazarın temel amacı Türk halkını kendisine tanıtmaktır. Yani Ali Bey'in milli idealler felsefesinde ilerleme ve evrim için "nereden başlamalı?" sorusuna "Halka kendini kendine tanıtmaktan başlamak gerekir" cevabı verilir. Risalede, Hüseyinzade Türkün geçmişi, tarihi, dili, kültürü, edebiyatı, genel yaşamı ve ev yaşamı, zaferleri, kahramanları vb hakkında gerekli bilgileri veriyor. Ali Bey, "Türk" ve "Tatar" terimlerinin anlamını açıklar, Türk halklarının yaşamış olduğu tarihi coğrafyasını çizer. Tarih sahnesine çıktıkları andan itibaren Türk milletinin zaferlerinden, kahramanlıklarından, imparatorluklarından ve devletlerinden bahsediyor. Oğuz, Uygur, Kırgız, Tatar, Kazak, Kıpçak, Karluk Türklerinin kimliğini açıklıyor. Ali Bey, bir dizi kitap ve medya kuruluşunun da Türkler hakkında yalan, iftira ve uydurma yaparak Türkleri gözden düşürmeğe çalışdıklarına dikkat çekiyor. Maalesef kendimizle ilgili gerçekleri bilmediğimiz için "*Lisanımızı, topluluğumuzu, tarihimizi, tarihimizi süsleyen büyüklerimizi, kahramanlarımızı, dinimizi mezmum yüzlerle lekelemek isteyen yanlı bir yayınevlerine, rakiplerimize inanarak aldanyoruz... Hangi amaçla ve niyetle yazılmış ve yazılmakta olduğunu bilmiyoruz*" [Hüseyinzade, 1997: 42]. Buradan yola çıkarak, insanların kendilerini, millî kimliklerini anlamadan, tanımadan başkalarının yalanlarını yanıtlamaz hale geldiklerinin sonucuna varıyoruz. Yani bir halkın kendi hakkında gerekli bilgileri yoksa bu gerçek halkın kaderinde birçok eksikliğe yol açar. Halk millî kimliğini ve millî varlığını unuttuğunda çaresiz, muhtaç, perişan kalır.*

Ali Bey'in milli tüzüğündeki en önemli tezlerden biri de özgürlük idealidir. "Hürriyet", "Ramazan-ül Mübarek ve Özgürlük", "Hürriyet ve Vatan-i Firdovsi", "Kurtuluş Aşktadır!" ve bunun gibi diğer sosyopolitik makalelerinde özgürlük idealinin canlı yansımalarını görüyoruz. Yazar-ideolog, özgürlüğün insanları asil duygulara yönlendiren ve zihinlerine,

hayallerine, düşüncelerine ve insan evladının ruhaniyetine ve ruhuna ilham veren yüce bir nimet olduğunu anlatıyor. İnsanlığın aydınlanmış insanları millî kimliklerini, millî ideolojilerini her zaman savundu, onun için kanlar döküldü ve devrimler yaşandı. Yazar, geldiği sonuçlarında İslam'ın bir özgürlük dini olduğunu ve Kuran'ın bu konuda birçok emir ve talimat içerdiğini belirtmeyi unutmamaktadır. A. Hüseyinzade, özgürlüğün adalete, sevgiye, insanlığa, eşitliğe ve mutluluğa giden yolu açtığını söylüyor. İnsanlar arasında ortak sevgiye ulaşmak nasıl mümkün olabilir? Bu bağlamda çıkış yolunu şöyle tanımlıyor: *"İsa ve Muhammed'in ister Rusya'da, ister Avrupa'da, ister Memaliki-İslamiye'de olsun, insanlar arasında arzulanacağı ve talep ettiği sevgiyi nasıl ve hangi yollarla bulmak mümkündür acaba? .. İnsanoğlu bu yolu keşfedebilmiş mi?. Hiç şüphe yok ki etmiştir. Nedir o? .. Özgürlük ve adaletin mükemmeliği!"* [Hüseyinzade, 1997: 198]. Peki, özgürlüğe ve bağımsızlığa nasıl ulaşılır? Sessizlikle, eylemsizlikle, hareketsizlikle imkânsızdır. Bu yol sağda zulüme, zillete, her daim aşağılanmaya, sürekli kölelikte yaşamaya, karanlıklara götürür. Bu büyük hedefe ulaşmak için sola dönmeniz ve oradaki yolu takip etmeniz gerekiyor. Bu yol mücadeleye, bilime, ilerlemeye, etnik kendi kaderini tayin etmeye, ulusal uyanışa götürür. A. Hüseyinzade "Sola, Sola, Sol Tarafa!" başlıklı yazısında bu gerçeği kitleye açıklamaya çalışıyor. Ali Bey, kitlelerin bu ruhla aydınlanmasını günün en önemli görevlerinden biri olarak görüyor. Onları sağa değil sola gitmeye sesliyor. Sosyo-politik yazıların değerli örneklerinden biri olan eserin ana tonlaması da millî ruha dayanıyor.

A. Hüseyinzade, ulusal ideolojinin tezleri arasında hümanizmi ön sırada değerlendirir. "Tolstoyculuk nedir?" makalesinde bahsedilen hümanizmin detaylı açıklamasını verir. O ayrıca ulusal birliğin ["ittihadi-millî"] ve dini birliğin ["ittihadi-İslam"] özünden sık sık söz eder. Onları ulusal kurtuluşun ana yolu olarak görüyor. "Mevludi-Nabi", "Kazablanka Trajedisi ve Osmanlı-İran komedisi" yazılarında da bu konulara özel bir önem veriyor (Karayev, 2002: 56).

Ali Bey fikirlerinde daha çok Türkçülüğe odaklansa da, Azerbaycancılık idealarına kayıtsız kalmamıştır. Aksine, özellikle Azerbaycan ideolojisinden yola çıkarak "ulus" kavramını yaymıştır. Ali Bey'in millî ideal konusunda görüşleri "Hayat" gazetesinden başlayarak sonraki eserlerinde de yer almış oldu: -*"Ben bir Türküm, Kafkasyalı bir Türküm, Türk Müslümanım, Müslüman bir adamım. Ben bu dört yüzle doğdum ve bu dört yüzle yaşamak zorundayım"* [Habibbeyli, 2019: 12]. Burada onun Azerbaycancılık ideolojisiyle ilgili mevkisi açık şekilde his olunmaktadır. Aliabas Muznib, Ali Bey Hüseyinzade'nin milleti kendisine tanıtmadaki rolüyle ilgili yazıyordu: *"Hazreti Ali Bey... Milletine milliyetini anlattı, Kafkasya'da farslaşmayla mahvolmuş Türk çocuklarına Türklüğünü anlatıyordu. Köklerini, kimliklerini, atalarını, ecdatlarını öğretti"* [Muznib, 1913: 34].

A. Hüseyinzade ve füyûzâtcıların ulusal ilerleme programı üçlü ilkesine dayanmaktadır. Düşünür-ideolog Ali Bey, "Hayat" gazetesinde bu hedefi "Türk kanlı, İslamcı, fireng kiyafeli vatandaşlara ihtiyacımız var"

şeklinde ifade ediyor. Daha sonra bu milli-ideolojik ilerleme kavramı geliştirilerek "Türkleşme, İslamileşme, modernleşme" formülü haline geldi. "Modernleşme" kavramı Avrupalılaştırma, yani kalkınmamız için ihtiyaç duyduğumuz Avrupa'nın önemli değerlerinin benimsenmesi anlamına gelir. Diğer bir deyişle, Ali Bey'in milli ilerleme kavramı, en önemli üç değer sentezlenmesini ve modern yaşam, gelişmek için gerekli olan en başarılı, en önemli üç değer ulusal gerçekliğe uygulanmasını öngörmektedir.

"Türkleşme" hedefinin arkasında, Türklerin kendini tanıması, etnik hafızanın kurtarılması, halkın geçmişi, tarihi, kültürü, dili, edebiyatı, ilerici gelenekleri, kahramanları, ahlakları, ruhu vb değerlerine sahip çıkması, kendi pratik faaliyetini, halkın bu yönde ilerlemesini bu temeller üzerinde kurmasına, bu gibi ideallara dayanıyordu.

"İslamileşme"nin hedefi, İslami ilişkilerin mevcut durumunda ciddi reformlar gerçekleştirmektir. Elbette bu reform, mükemmel bir din olan İslam'ı değiştirmeye ya da iman ve inançta yenilikler oluşturmaya yönelik değildi. Aksine, geçmişe, İslam'ın temel ilkelerine, ilk günlerin saflığına ve ikiyüzlülük olmayan haline, ya da daha doğrusu Kuran ve Peygamber'in gösterdiği doğru yola dönüş talep ediyordu. Yüzyıllar boyunca Müslüman din adamları, bencillikten, cehalet ya da eğitimsizlikten, sinsi niyetler nedeniyle dini temelinden değiştirdiler. Kutsal dini ikiyüzlülük, kâr, batıl inanç ve cehalet dinine dönüştürdüler. Bu nedenle Ali Bey ve füyûzâtcılar, gerçek İslam'ı, dinimizin bilgeliğini öğrenmeyi ve dinimizin ışığında kalplerini aydınlatmayı tavsiye ediyorlar. Ali Bey'e göre, ancak uygun reformlar İslam'ı üst sınıfların kalplerinin karanlığından, gerici din adamlarının yarattığı korkudan arındıracaktır. *"Bizim her şeyden önceki görevimiz, İslam'ın hikmetini öğrenmemiz, bu hikmetde aydınlanmamız, onun nuruyla aydınlanmamıza engel olanları yolumuzdan kaldırmayı başarmamızdır"* (Ceferov, 1993: 14).

"Avrupalılaştırma" ["modernleşme"] hedefi, Ali Bey'in ve füyûzâtcıların ulusal ideal programının üçüncü koludur. Onlar bu durumda ayık ve sağlıklı düşünceyle hareket ediyorlar. Başka bir deyişle, her şeyi körü körüne ve mekanik olarak Avrupa'dan getirip ulusal çevreye uygulama niyetinde değiller. Füyûzâtcılar bizim ve gelişimimiz için ilerici ve gerekli olan değerleri Avrupa'dan seçmemiz gerektiği görüşündeler. Ali Bey Hüseyinzade'nin Avrupa'ya el uzatırken ne almaya, neyi uzaklaştırmaya dair konsepti şöyleydi:

"Hadi Avrupalılaşalım, firengleşelim diyorsunuz? Fakat, uygulamadan uygulamaya farklılıklar vardır. Avrupalıların edebiyatından, sanayisinden, biliminden ve eğitiminden, icatlarından faydalanmak istiyorsanız, kendilerine benzemeyerek, faydalı olanlarından öğreneceksiniz. Biz istiyoruz ki, İslam ülkesine onların beyinleri girsin, boğazları ve mideleri girmesin. Biz istiyoruz ki, ülkemiz onların beyinlerini sindirsin, aksi takdirde bizler onların midesinde erimeyelim. Bu gün onların midelerinde erimemek için bir çare varsa da, o da onların dimağlarının ürünlerini alarak sindirmek gerekir" [Caferov, 1993: 372].

Kuşkusuz ki, bu dönemde “*Molla Nasreddinciler*”de, diğer ilerici görüşlü aydınlar da Ali Bey Hüseyinzade'nin “*Avrupalaşma*” ideasını uygulama yöntemini destekliyordular, bu yönde aynı pozisyondaydılar (Karayev, 2002: 57).

"Füyûzat" da dahil olmak üzere, ulusal rönesans döneminin tüm demokratik düşünen mücahidlerinin sık sık değindikleri sorunlardan biri, ulusal alandaki baskı, zulüm ve adaletsizliğin ortadan kaldırılması, saf ve dürüst yasalarla yönetilen adil bir toplumun oluşturulmasıydı. A. Hüseyinzade'nin ünlü eseri "Siyaset-i -Fürûsat" da değindiği ana konulardan biri adaletli toplum konusudur. Coğu hümanist gibi, Ali Bey Hüseyinzade de baskı ve zulmün herhangi bir medeni toplumu yok eden baykuş gibi görüyor. Yazar ayrıca "Siyaset-i -Fürûsat" eserinde baykuşun alegorik bir görüntüsünü yaratıyor.

İran'da ortaya çıkan bu baykuş, tüm İran'ı mahveden ve halkını perişan, çıplak, viran koyan zulüm ve tiranlık baykuşudur. İran şahlarının prototipi olan baykuş despot bir gururla şunları söylüyor: İran nüfuzunu iki kısma ayırdım: yaşayanların çoğunu zalimlikle, kaddarlıkla, diğerlerini ise kölelikle mutsuz ettim. Zohhak'ın yılanlarını ve ejderhalarını ortalara buraktım. Her tarafda zulüm ateşini dağıtan “Veyl Kuyuları” kazdım[Hüseyinzade, 1997: 294].

Ali Bey, zulüm ve zorbalığın kadim, şanlı bir ülkeyi yok ettiği sefil durumu bu şekilde anlatıyor. Zulmün, zorbalığın olduğu yerde uyanışın, gelişmenin ve ulusal canlanmanın gerçekleşmesinin mümkünsüzlüğünü söylüyor. Bu nedenle, aydınlarımızın ulusal ilerleme programındaki ana konulardan biri ve başlıcası adil bir topluma geçiş yönü hesap edilen tiranlığın ve baskının ortadan kaldırılmasıydı.

Ali Bey Hüseyinzade ve füyûzâtcılar, aynı zamanda Türk halklarının ortak bir Türk dili yaratma sorununa da değiniyor. Bu tabii ki millî ideal mefkûresinde Türkçülük ve Turancılık görüşlerinden kaynaklanıyor. A.Hüseyinzade'nin “*Turani*” takma ismiyle yazdığı “*Türk Dilinin Vazifeyi Medeniyesi*” [1907, №9], Muallim Bakır'ın “*Türkler için Şiveyi Ümumiyenin Lüzumu*” [1907, №9] (Hüseyinzade, 1997) ve diğer makalelerde ortak Türk dili konusu ele alınıyor. Yazarlar, belirli reformlarla ortak Türkçe'yi oluşturmayı dönemlerinin ihtiyacı olarak görür, bu yönde önemli adımlar atılmasını, yaygın lehçeleri ortak Türk diline çevirmeyi öneriyordular.

2. Muhammed Hadi'nin Sosyopolitik Yazıları

Tam olarak bir yıl - Muhammed Hadi, 1 Kasım 1906'dan 1 Kasım 1907'ye kadar yayınlanan "Füyûzat" dergisinin en aktif yazarlarından biri olmuştur. Hem derginin edebi-eleştirel makalelerinin yazarı, hem de en çok yayınlanan yazar olarak Muhammed Hadi önde giden füyûzâtcı idi. Muhammed Hadi, her sayısı 16 sayfadan oluşan, 32 sayı yayınlanmış bu

derginin 23., 24. ve 31. sayıları hariç kalan 29 sayısında bir şiirleri, makaleleri ve çevirileri basılmıştır(12). Muhammed Hadi dergide yayınlanan eserlerinde, yanı sıra sosyopolitik yazılarında kendi yazı ananelerine sadık kalarak eğitimi, kültürü, insan sevgisini, adaleti yaymıştır.

Azerbaycan ve Türk halklarının milli köleliğe karşı mücadele tarihinin siyasî ve sanatsal bir tarihçesi haline gelen derginin yayımlanmasına hazırlık arifesinde Muhammed Hadi Ali Bey Hüseyinzade'den bir mektup alır. Mektupta "Hayat" gazetesi bazı nedenlerle kapatıldı. Bunun yerine haftalık bir edebiyat derlemesi olan "Füyûzat" yayınıyoruz. Dergi yayın kurulu üyeliğine Ali Bey Hüseyinzade tarafından davet edilen Muhammed Hadi, Füyûzat'ta ve Hayat gazetesinde olduğu gibi şair, yayıncı, sosyopolitik yazıların yazarı ve çevirmen olarak çalıştı.

Muhammad Hadi'nin şiirlerinin yanı sıra, onun devrimci ve edebi görüşlerini yansıtan makaleleri ve çevirileri "Füyûzat" ta geniş yer bulmuştur. Derginin 3. sayısında yayınlanan "Almanya'da Darul-malulin" yazısı, Muhammad Hadi'nin orijinal eseri değil. Derginin ve yazarın açıklamasından da anlaşılacağı gibi, bu makale "Kelkütte'de Farsça yayınlanan Hablül -Metin'den alıntıdır". Hablül-Metin'in Alman kaynaklarına dayanılarak yayınladığı bu makale, ağırlıklı olarak engelli ve yetim çocukların eğitimi olmak üzere Alman eğitim sistemini konu olarak ele alıyor. Derginin 5. sayısında, Kahire'de Arapça yayınlanan "Almajallatül-Osmaniye" gazetesinden çevrilen bu makale "Nidaul-Vatan li Abnaihi" (Ana Vatanın Evladlarına Çağrısı) ismiyle basılmıştır(Füyûzat dergisi (N30) (12)

Görüldüğü gibi, Muhammed Hadi eğitim konusunu ve özellikle, engelli ve kimsesiz çocukların eğitimiyle ilgili konuda makalenin dergide yayınlaması millî eğitimimizin, kültürel ve aile değerlerimizin korunmasına hizmet ediyor. Füyuzatçıların temel amaçlarından biri olan Avrupalılaşmanın, yani iyi olanı benimseme açısından bu makale özel değer arz etmektedir.

"Nidaul-Vatan li Abnaihi – "Ana Vatanın Evladlarına Çağrısı" başlıklı makalesinde Muhammed Hadi, Hadi "biyabani-felaketde serseri ve sergerdan kalan" (Felaket ortamında serseri ve yersiz kalan) vatan çocuklarını "Habi Gafletden" (ebediyen uyumaktan) uyanmaya ve "naili nicat" (nicatlarına varmaya) için savaşımaya sesliyor. Bunu yapabilmek için, bizi "İttihad ve ülfet" (bir araya gelme ve ülfete) ve "kesbi-ülüm"e ikna etmeye çalışıyor(Hadi, 2006: 5).

Yazar, "Melumati-Tarihiyye" başlıklı makalesinde, Hz. Muhammed'in "Vatan Sevgisi İmandandır" hadisini hatırlatarak, okuyuculara "milletini tam olarak tanımayan bir kimsenin milliyetçi olamayacağını" açıklamaya çalışıyor.

"Melumati-Tarihiyye" makalesinde yazar, bir başka önemli konuya değiniyor. Makalede yüzyıllar boyunca halkın, asaret ve kölelik psikolojisine kitlesel olarak mahkum edildiği, bu ruhla yetiştirildiği, özgürlük ve hürriyetin ruhunu ve inancını tamamen kaybettikleri gösterilmiştir. Şimdi

asil görev, bu aşağılanmayı Müslümanların hafızasından silmek, onlara özgürlük, hürriyet ve bağımsızlık konusunda güven vermektir.

Muhammed Hadi, "Kafkasya Üzerine" başlıklı diğer sosyopolitik makalesinde, Kafkasyalı Müslümanların kölelik gibi hasta psikolojisine yakalanmasının, köleleştirilmesinin iki önemli kaynağı olduğunu açıklıyor. İlk kaynak iktidardaki siyasi rejim ve yetkililer, ikincisi ise ruhban sınıfı, onların yarattıkları korku ve korkutmadır. Bu iki faktör milli mutluluğun önündeki en büyük engeldir. Yazara göre asıl görev, cehaletin kaynağı olan bu iki felaketin doğasını ve zararını aydınlanma ve açıklamalarla insanlara anlatmaktır.

Muhammed Hadi'nin “Nidaül-Vatan li Abnaihi –Ana Vatanın Evladlarına Çağrısı” [1906, №5] , “Metbuati-İslamiyye” [1906, №8] , “Melumati-Tarihiyye” [1906, №11] , “Dövri-Medeniyyet” [1907, №13] , “Nisvani-İslamda Asari-İntibah” [1906, №17] , “Nümuneyi-Asaret” [1907, №20], “Kafkazya'ya Ait” [1907, №26] ve b. makaleleri yazarın millî özgürlük idealarının, millî ideal düşüncelerinin yansıdığı sosyopolitik makaleleridir(Hadi, 2006: 6).

Zengin bir dil bilgisine sahip olan büyük düşünür Muhammed Hadi, aynı zamanda tercümanlık yaparak Arapça ve Türkçe'den çok sayıda eserlerin çevirisini yapmıştır. Yazar ayrıca, yaratıcı geleneklerine sadık kalarak çeviri faaliyetinde ulusal özgürlük, milli bilinç, ulusal öz farkındalık konusunda eserlerin çevirisini yapmakla, milli ideal konusunun şekillenmesine yardımcı bulunmuştur.

Muhammed Hadi'nin Sedi Şirazi'den ettiği çeviride yazar özgürlük idealarını yansıtıyor. “Füyûzat” dergisinin 15. sayısında Sedi Şirazi'nin “Bustan” eserinden alınmış “Cavanmertlik ve Yahut Fezaili-Aliye” çevirisi basılmıştır. “Füyûzat”ın 20. sayısında Muhammed Hadi'nin “Nümuneyi-Asaret” başlıklı makalesi ve Hafız Şirazi'den ettiği “Zümzüme-yi-Aşikane” çevirisi basılmıştır(Hadi, 2006: 23). Küçük boyutta makaleler yazarların özgürlük, hürriyet, ilim ve iman konusunda kaleme aldığı özgün makalelerdendir. Muhammed Hadi'nin bu makaleleri dilimize çevirisini yapmakta temel amacı özgürlük ve hürriyet konusunda olumlu düşünceleri, öngörülerini Azerbaycan insanına, Azerbaycan okuyucusuna anlatmaktır.

Sonuç

Görüldüğü gibi, “Füyûzat” ve füyûzâtcılar, yirminci yüzyılın başlarında Azerbaycan'da ulusal ilerlemenin oluşumunda, millî ideal mefkûresinin şekillenmesinde, kültürel gelişme perspektiflerinin belirlenmesinde müstesna bir rol oynadılar. Füyuzâtcıların, dergide yayınladıkları şiir örneklerinin yanı sıra, milli öz bilinç ideolojisi ile kaleme aldıkları nesir eserleri, sosyopolitik yazıları gelecek kuşakların kendini farkındalık ideolojisinde yetişmesine, millî kavramın, millî bilincin şekillenmesine büyük hizmetde bulundular. Romantik felsefi düşünce

tarzıyla, Türklerin kurtuluş yolunun gelecekteki temel yönlerini netleştirdiler.

Ali Bey Hüseyinzade ve füyûzâtçılar, Doğu ve Batı kültürlerinin etkileşiminin faydalarını ve karşılaştırmalarını eserlerinde yansıtan, halkın öz farkındalığını, kültürel seviyesini, ulusal kurtuluş düşüncesini, kısacası ulusal ideal ideolojisinin oluşumunu yükseltmek için edebi bir mekanizma oluşturdular. "Asıl mesele, dil ve din birliğinin önemini korumaktır. Çünkü bu sayede Türkler nerede yaşarlarsa yaşasın, birbirlerini tanıyacak ve sevecekler. Medenileşme ve ilerleme yolunda birbirlerine yardım edecekler", söyleyen füyûzâtçılar Türk halklarının dil ve din birliğine dayanan ulusal gelişmeye dayalı olarak, her zaman ayrı-ayrı güçler tarafından parçalanmaya tahrik edilmiş Türk halklarının birleşmesini, aynı amaca dayanmasını eserlerinde ele alıyorlar. Füyûzâtçılar tarafından yazılan nesir eserlerinde de aynı amacı, dilin ve dinin temelinde Türk halklarının kültür birliğini tebliğ ettiler, yaydılar. Füyûzâtçıların başlattığı edebi devrim, 20. yüzyılın sonlarında ve 21. yüzyılın başlarında gerçekleşmeye başladı. Günümüzde, edebiyatımızda ve nesrimizde oluşan milli ideal mefkuresine dayalı milli kültür birliği edebiyatımızda ve yaşamda gerçekleşmektedir.

Kaynakça

AZIMOVA, A. *İctimaî Fikrimizde Yeni Füyuzat* <https://www.mimta.az/ictimai-fikrimizd%C9%99-yeni-fuyuzat/> (08.01.2021)

BAYKARA, Hüseyin (1992) *Azerbaycan İstiklal Mübarizesi Tarihi / H.Baykara.*- Bakü: Azərneşr,-276 s.

CAFEROV, Nizami.(1987) *Milli İctimaî Fikir Tarihimizden.*-Bakü: Yazıçı.-80 s.

Füyuzat dergisi. [1906-1907]. Tam Metni. / Latin Alfabesiyle tekrar yayın:.-Bakü: Çarşoğlu,-207.-672 s.

GÖKALP, Ziya (1991). *Türkçülüğün Esasları.*- Bakü: Maarif,- 175 s.

HABİBBEYLI, İsa (2019). *Azerbaycancılık Konsepsionu /- Bakü: Edebiyat gazetası.,13 temmuz*

Hadi Muhammed (2006). *Eserleri: [2Ciltde], / M.Hadi.- Bakü: Avrasya Press.-c.2.-380 s.*

Hüseyinzade Ali Bey (1906). *Örnek Okul /-Bakü: "Hayat" gaz., №184*

Hüseyinzade Ali Bey (1997). *Türkler Kimdir ve Kimlerden İbaretir / A. Hüseyinzade.-Bakü: Mütercim,-292 s.*

KARAYEV, Yaşar (2002). *Millî "Ben" Bilinci ve Etnik Hafıza-Azerbaycancılık //-Bakı: Dirçeliş-XXI Asr,-2002. №54,- s.54-65*

Müznib Alabbas (1913). *Yazarlarımız ve Yazılarının Ehemiyeti / Bakü:*
“İkbal” gaz., 1913, 31 ekim

https://az.wikipedia.org/wiki/M%C9%99h%C9%99mm%C9%99d_Hadi .Erişim Tarihi 23.12.2020

NAHİD SIRRI ÖRİK'İN KISKANMAK ROMANINDA FERİK CEMAL PAŞA'NIN “GEÇKİN” VE “TALİHSİZ” KIZI

Zeynep TEK*

Öz

Nahid Sırrı Örik'in 1937'de Tan'da tefrika edilen ve 1946'da kitap olarak yayımlanan Kiskanmak romanında, geçkin (evde kalmış) bir kızın ağabeyinden intikamı ele alınır. Kötücül duyguları odağına olan roman, Honoré de Balzac'ın Bette Abla (La Cousine Bette) adlı eserinden esinlenmeler taşır. Ancak Balzac'ın romanından farklı olarak aile içi kıskançlığı ve intikamı, iki kadın kuzen arasında değil, bir kadın ve erkek kardeş arasında kurgular. Son dönem Osmanlı ve erken Cumhuriyet toplumunda geçen roman, geçkin kız temsilinde geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretir. Böylelikle aile, eğitim, evlilik gibi kurumların erkek için, erkeğe göre yapılandırıldığı ve güzellik, namus olgusunun kadına atfedildiği bir hikâyeye ile karşılaşılır. Bu çalışma, bir paşa kızının geçkin kız olarak hayatı deneyimlemesine yol açan ataerkil örüntüleri metin merkezli inceler. Romanın, erkekliğin geniş imtiyazlarını öne çıkaran içeriği ve kurnaca teknikleri ile evde kalmış kız tipolojisini çok boyutlu sunduğu iddia edilir. Bu sayede ataerkil bir ailenin / toplumun, oğlan çocuğu / erkek merkezli pratiklerinin, 'çirkin bir kızın' 'kötücül' olmasındaki ve 'talihsizliğindeki' rolü kurgusal açıdan göz önüne serilir.

Anahtar Kelimeler: Geçkin kız (evde kalmış kız), ataerkillik, son dönem Osmanlı toplumu, Nahid Sırrı Örik, Kiskanmak, metinlerarasılık, Honoré de Balzac, Bette Abla (La Cousine Bette).

“SPINSTER” AND “UNFORTUNATE” DAUGHTER OF FERİK CEMAL PASHA IN THE NOVEL KISKANMAK BY NAHİD SIRRI ÖRİK

* Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0003-2577-6422

Kiskanmak'ı evde kalmış kız odağında inceleme serüveni, Tarık Buğra'nın “Var Olmak veya Olmamak” adlı hikâyesiyle ilgili çalışmam üzerine görüşlerini paylaşma inceliği gösteren hocam Cemal Kafadar'ın önerisiyle başladı. Kendisine, evde kalmışlık olgusunu yazınsal süreklilikte anlamlandırma arayışına sunduğu bu özel katkı için, içten teşekkürlerimi sunuyorum.

e-posta: ztek@ybu.edu.tr

Geliş / Received: 21 Şubat / February 2021
Kabul / Accepted: 14 Nisan / April 2021

Abstract

Kıskanmak, serialized in the *Tan* newspaper in 1937 and published in a book form in 1946 by Nahid Sırrı Örik, is a novel addressing the revenge of a sister, a spinster, from her brother. The novel, which turns malicious emotions into a central theme, is inspired by Honoré de Balzac's work entitled *Bette Abla* (*La Cousine Bette*). However, unlike the novel of Balzac, it fictionalizes the envy and revenge within the family, between not two female cousins but a brother and a sister. The novel, with its span in late Ottoman and early Republican society, reproduces traditional gender roles in the representation of a spinster. Thus, it tells a story in which such institutions as family, education and marriage are constructed for and according to the male and the phenomena of beauty and honor are attributed to the female. This study examines the patriarchal system which led the daughter of a pasha experience life as a spinster based on this novel. It is argued that the novel presents the typology of a spinster in a multidimensional way with its content and techniques of fiction focusing on the wide range of privileges of masculinity. Therefore, the role of male child / male-centered practices of a patriarchal family / society in the 'malignancy' and 'misfortune' of an 'ugly girl' is revealed through fiction.

Keywords: *Spinster, patriarchy, late period Ottoman society, Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak, intertextuality, Honoré de Balzac, Bette Abla (La Cousine Bette).*

Giriş

Nahid Sırrı Örik'in (1895-1960) *Kıskanmak* (1937/1946) romanı, geçkin bir kız olarak sunulan Seniha'nın ailesini felakete sürükleyişindeki faal rolünü ve psikolojisini ele alır.¹ Eser, Nahid Sırrı biyografisinde, yazarın süreli yayınlarda kalan ya da hiç yayımlanmayan çok sayıda kurmaca metni arasında, kitap olarak yayımlanmış az sayıda romanından biri olarak bilinir.²

¹ Roman, kitap olarak yayımlanmadan önce 21 Eylül 1937-22 İkinciteşrin 1937 arasında yaklaşık iki ay süreyle *Tan* gazetesinin dördüncü sayfasında "Kıskançlık" adıyla tefrika edilmiştir. Tefrikanın başladığı tarihte, gazetenin ilk sayfasında "Yeni tefrikamız, genç romancı "Nahid Sırrı"nın ilk büyük romanıdır. "Kıskançlık" sadece basit bir hikâye mevzuu değil, bütün hayatı aşklarile, ihtiraslariyle anlatan realist bir eserdir. Yazılış çok sürükleyicidir. Bu nefis tefrikaya bugünden itibaren başlıyoruz." şeklinde bir tanıtıma yer verilmiştir. Kitap olarak ise ilk kez Hilmi Kitabevi'nden 1946 yılında yayımlanmıştır. Mevcut çalışmadaki atıflar, bu baskıya ait olup özgün yazımı korunarak ve sadece sayfa numarası ile belirtilecektir.

² Roman, hikâye, tiyatro, tenkit, anı, fıkra, gezi gibi birçok edebî türde eser veren Nahid Sırrı'nın metinlerinden ve hakkında yapılan söyleşilerden hareketle yazılan biyografisi için bk. Demir 1992. Geniş bir külliyat oluşturan yazılarının içerik analizi hakkında bk. Çeri 2007. Kurmaca eserleri üzerine hazırlanmış müstakil iki kitap çalışması için bk. Yılmaz 2006; Dündar Şahin 2017. İstanbul Şehir Üniversitesi Taha Toros Arşivi'ndeki Nahid Sırrı terekesine dayanılarak Örik'in yayımlanmamış eserleri üzerine yapılan bir inceleme için bk. Sürüklü 2019. Örik'in Türkiye'de 1924'te "Kin" adlı hikâyesiyle başlayan yazarlık serüveninin bihakkın anlaşılması için terekesinin ve süreli yayınlarda kalan eserlerinin önemi / akıbeti konusunda bk. Soydan 2020.

Edebiyat eleştirisinde ise bekâr bir kadının aynı evi paylaştığı ve birinci dereceden tek akrabası olan ağabeyini, kendi kişisel maişetini, konforunu, istikbalini de tehlikeye atarak, dramatik bir sona sürükleyen kötücül karakteriyle yankı bulur. Ancak romanın sorgulanacak en dikkat çekici noktalarından biri kıskançlık, kin ve intikamla örülü bu başkişinin niçin geçkin kız olarak kurgulandığıdır. Bu nokta, evde kalmış kız anlatılarının çözümlenmesinde başvurulacak bir etüdün gerekliliğine işaret eder. Genel itibarıyla yazınsal metinlerde geçkin kızın nasıl ele alındığı; ne tür özelliklerle tek tipleştirildiği; merkezî mi yoksa yardımcı bir kişi olarak mı sunulduğu; kötücül mü iyicil mi yansıtıldığı gibi sorular bu çerçevede akla gelen ilk konulardır. Evde kalmış kızın toplumsal sınıfı, estetik görünüşü, yaşı, tahsili, mesleği, mizacı, sağlığı, ekonomik durumu, romantik ve sosyal ilişkileri, evlilik kıstasları ve evliliğe yüklediği anlam da üzerinde durulması gerekli başlıca faktörlerdir. Ayrıca geçkin kızın negatif ya da kötücül olarak yansıtıldığı anlatılarda daha ziyade merkezî bir rolde, iyicil ya da sıradan yönleriyle öne çıktığında ise silik bir rolde (ve kenarda köşede) mi yansıtıldığı ve kötücül olduğu durumlarda bunun geri planının ele alınıp alınmadığı da ciddi sorunsallar olarak karşımıza çıkar. Anlatıcının bakış açısının ve anlatma konumunun şu hâlde kritik bir rol oynadığı da göz ardı edilmemelidir.³ Çünkü anlatıcının evde kalmış kıza yaklaşımı ve onu yansıtma biçimi, toplumsal yargıların temsili adına da bir fikir verebilir. Bu noktaların analiz edildiği durumlarda evde kalmış kız / geçkin kız edebiyatının inşa edilme biçimleri tartışmaya açılabilir. Ancak bu makale, sınırları itibarıyla sistemli ve kolektif bir çalışmayı bekleyen bu soruların önemini hatırlatmakla beraber, *Kıskanmak* romanında evde kalmışlık sorunsalı üzerinde duracaktır. Romanın, erkekliğin geniş imtiyazlarına odaklanan içerik özellikleri ve kurmaca teknikleri ile evde kalmış kız tipolojisini çok boyutlu sunduğu düşünülmektedir. Erkek egemen bir toplumun, “geçkin ve çirkin [bir] kız”ın (31) ‘kötücül’ olmasında ve ‘talihsizliğinde’ başat rolü olduğunu kurgusal açıdan göz önüne seren eser, ataerkil ayrıcalıkların cinsiyet kimliklerinin oluşumundaki ve ilişki kurma biçimlerindeki etkisini göz önüne serer. Bu amaçla çalışmada, son dönem Osmanlı toplumunda bir paşa kızı olan Seniha’nın geçkin kız olmasına yol açan ataerkil yapılanma, metin merkezli incelenecektir. Metin incelemesine geçilmeden önce evde kalmışlık olgusunun, edebiyatta negatif kalıp yargılarıyla inşa edilerek yeniden üretilmesi üzerinde durulacaktır. Bu kısım, metinlerarası ilişkiler bağlamında *Kıskanmak*’ın Honoré de Balzac’ın (1799-1850) 1846’da yayımlanan *Bette Abla* (*La Cousine Bette*) adlı romanıyla örtüşen özellikleri odağa alınarak göz önüne serilecektir.

Geçkin kız, evde kalmış kız, yaşlı kız, kız kurusu gibi adlandırmalar, evlenme yaşı geçmiş kadınlar için kullanılan ve evlenmeme üzerinden kadını dilsel düzeyde kategorize eden kavramlardır. “Acınası ya da ayıplayıcı” bir

³ Anlatıcının söylemi, yazarın cinsiyeti ve medeni hâli başta olmak üzere biyografisini de gündeme getirebilir. Catharine Maria Sedgwick (1789-1867) örneğinde olduğu gibi evlenmemeyi tercih eden bir kadın yazarın eserleri, on dokuzuncu yüzyıl Amerikan toplumunda olumsuz karşılanan evde kalmışlık olgusunun meşruluğu ve saygınlığı üzerinden biçimlenmiştir (Kelley 1978: 210). Ancak bu noktada da yazarın kurumsal açıdan evliliğe ve kadının aile içindeki rollerine yaklaşımı kayda değerdir. Sedwick örneğinde bu durum evliliğin ve anneliğin kutsanması şeklinde karşımıza çıkar (Kelley 1978).

anlamı barındıran evde kalmış kız etiketi, "normatif kadınlık ideolojilerinden sapan kadınların yol açtığı tehlikenin ve tehdidin bir göstergesidir" (Simpson 2005: 60). Çünkü ataerkil bir toplumda kadının evlenmemesi, toplumun güzellik kıstaslarının dışında kaldığını düşündürtebildiği gibi, ev içi rollerini 'düzgünce' / 'hamarat' bir şekilde yapmadığı ve 'aile şerefini' temsil etme niteliğinden yoksun olduğu gibi birtakım şaibeli çıkarımlara yol açabilir. Ayrıca kadının ekonomik açıdan erkeğe bağımlı oluşu, kocanın hamiliğini lüzumlu kıldığı gibi evliliği de çabuklaştırabilir. Evliliğin özellikle kadının kimlik oluşumundaki ve saygınlık statüsündeki rolü ve eril söylemdeki 'sultanlık' olan bekârlığın tek bir cinsiyete atfedilmesi, bekâr kadının toplumsal açıdan tanınmasını da zorlaştırabilir.⁴ Kadının evlenmemesinin toplum nezdinde hoş görülme bir tercih / akıbet olarak algılanması, evlenme yaşı geçmekte / geçmiş olan kadınların olumsuz ifade kalıplarıyla tasvir edilmesine neden olur. Edebiyat da bu algının söylem düzeyinde temsillerinin inşa edildiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Türk edebiyatında bu bağlamda akla gelen ilk anlatılar için, evde kalmış kızın merkezî kişi olarak ele alındığı, Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* (1937) romanı, Tarık Buğra'nın "Var Olmak veya Olmamak"⁵ (1953) hikâyesi ve Selim İleri'nin⁶ *Ölünceye Kadar Seninim*⁷ (1983) romanı örnek verilebilir.

⁴ 'Evde kalmış erkeğin' tanımlanmasında, kadına göre daha farklı değişkenlerin rol oynadığı iddia edilebilir. Erkeğin bekârlığını nasıl geçirdiği burada esas meseledir. 'Çapkınlıkla' geçen bekârlık ile 'serserilikle' geçen bekârlık farklı algılamaları beraberinde getirebilir. İlkinde hâlihazırda 'hayatını yaşadığı' düşünülen erkeğin tercihi kimi zaman 'normal' olarak görülebilirken ikincisinde ev kurma iktidarından yoksunluğu eleştiri konusu olabilir. Erkeğin evlenmediği ve karşı cinsle ilişki kurmadığı durumda ise cinsel tercihinin dayalı şüpheler veya 'ana kuzusu' olmasına dair damgalamalar da nadir görülen vakalar değildir. Özellikle annenin hayatta ve otoriter bir kişiliği olduğu hanelerde, erkeğin annesiyle yakın ilişkisi, Raewyn Connell'in (2005: 79) hegemonik erkekliğin dışında bırakılan erkeklikler arasında saydığı "muhallebi çocuğu", "süt çocuğu", "hanım evladı", "süt kuzusu" gibi etiketlemeleri beraberinde getirebilir. Türkçe standart dilde her ne kadar 'evde kalmışlık' kavramı, kadınlar için kullanılsa da (bk. TDK t.y.) bu olgunun erkekler için de var olduğu yadsınmaz. Kültürel ve tarihi sürece bağlı olarak deneyimlenen evde kalmışlığın erkek odaklı olarak edebî eserlerdeki görünümü, ilgi çekici bir araştırma konusudur.

⁵ Zeynep Tek'in (2020) bu hikâye üzerine çalışmasında, erken Cumhuriyet döneminde evde kalmış kadın bir öğretmenin kişisel anlatısı; devrin politik gelişmeleri ve yerleşik ataerkil değerler üzerinden incelenmiştir. Öğretmenin gerçek bir kişi olma ihtimalinin arşiv belgeleriyle gündeme getirildiği çalışmada onu öz yıkıma / intihara sürükleyen psiko-sosyal bağlam üzerinde durulmuştur.

⁶ Bu bağlamda kurmaca eserlerinde geçkin kız tipine sıklıkla yer veren Selim İleri'nin *Her Gece Bodrum* (1976) romanı da hatırlanabilir. Roman kişilerinden biri olan Emine, otuz iki yaşındadır ve kendisini "kız kurusu", "yaşlı kız" olarak konumlandırır. Onun "huysuz, içine dönük, hırçın", takıntılı ve kompleksli oluşu (İleri 2014: 110-112) ile ilgili olarak Beyhan Kanter (2007: 110), "evliliğin vaat ettiği toplumsal onaydan yoksun" olmasının ve "geleneksel yapı tarafından kuşatılan benliğinin dışına çıkamamasının" etkili olduğunu belirtir.

⁷ Evde kalmış kız anlatılarının incelenmesinde en önemli noktalardan biri de yaştır. Bu durum evde kalmışlığın deneyimlenme sürecini ve beklentilerini birçok noktada değiştirir. Bu bakımdan *Ölünceye Kadar Seninim*'in 'yaşlı kız'ı Süha Rikkat anımsanabilir. Altmış yaşına yaklaşmış ve aşk romanları yazan Süha Rikkat'in

Bu edebî metinlerde geçkin kızın belli bir kültürel birikim gerektiren saygın mesleklerinin olması, evde kalmışlık olgusunun, statüsel nitelikleri aşan konumunu açığa çıkarır. Ayrıca evde kalmış kızın genel olarak çirkin, mutsuz, sevgisiz, asosyal, yalnız (hatta terk edilen), takıntılı, kompleksli, öz saygısı zayıf, şüpheli, sivri dilli, kırıcı, kıskanç, kibirli, müntakim, cinselliğini yaşayamamış, evlenmediği için baskılara maruz kalan ve mahremiyeti sürekli ihlal edilen bir kadın olarak sunulduğu görülür. Söz konusu özelliklerin negatif ve/veya kötücül bir tipin inşasına yol açtığı açıktır. Kadın evlenmemişse çirkin ya da olumsuz bir kişi olarak sunulduğu gibi evlenmemeye bağlı olarak çirkinleştiği ve/veya kötücül bir kişiye dönüştüğü gözlenir. Özellikle evlenmemiş kadının, başkalarının evliliğine tanıklığı, gecikmişlik hissini daha yakından duyumsamasına ve kıskançlık, kibirlilik, kırıcılık gibi hâllerinin daha görünür olmasına yol açar. Evlenmediği için cinselliğini bastıran kadının, ayrıca kendine ait bir evinin olabilmesi, maddi bir güvencesi yok ise mümkün olmaz; bu nedenle sığıntılık ya da evsizlik er geç yazgısı hâline gelir. Evlilik baskısına bağlı olarak sıklıkla hesap / açıklama vermek zorunda bırakılan ya da varoluşuna anlam atfedilmeyen kadın, çevresine karşı güvensiz ve asosyal davranışlar sergiler. Diğer yandan negatif olan bu özelliklerin, ataerkil bir toplumun mensubu olan -bilhassa erkek- yazarın ya da yerleşik kabulleri temsil eden anlatıcının, evlenmemiş kadına ön yargısal bakış açısıyla bir araya gelmesi, evde kalmış kızın negatif boyutunun kötücül niteliklerle pekişmesinde rol oynar. Şu hâlde edebiyatın, toplumda olumsuz algılarla öne çıkan evde kalmış kız tipolojisinin yeniden üretiminde etkili olduğu söylenebilir.

Dünya edebiyatında evde kalmış kız anlatılarının başında Balzac'ın Türkçeye *Bette Abla* olarak çevrilen *La Cousine Bette* adlı eseri gelir.⁸ Romanın başkişisi Bette (Lisbeth), geçkin bir kız olmasının yanında 'çirkin, kıskanç ve hınç dolu bir kişi' olarak sunulur. Bu çalışmada, söz konusu romanın bir geçkin kızı, kötücül bir tip olarak yansıtmışından öte Nahid Sırrı'nın etkilenme ihtimali bakımından bir önemi vardır.⁹ İki metin arasındaki ilişki, evde kalmış kız tipolojisinin ataerkil toplumlarda benzer özellikleriyle öne çıkmasından daha fazla olup metinlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir.¹⁰ On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında geçen

yalnızlığı, obsesifliği, cinselliğini bastırması, kompleksleri vb. hakkında bk. Oktay 2017.

⁸ Balzac'ın *La Vieille Fille* (1836) adlı *Evde Kalmış Kız* olarak Türkçeye çevrilen romanı da ünlü bir geçkin kız anlatısıdır. Bu romanda kırklı yaşlarında, zengin, soylu, bakire aynı zamanda "yağ tulumu" (Balzac 2019: 59) ve zekâsı "kıt" (Balzac 2019: 110) olarak sunulan Matmazel Cormon'un evlilik kıstasları dolayısıyla evde kaldığı işlenir.

⁹ Nahid Sırrı, Balzac'ın sadece iyi bir okuru değil aynı zamanda çevirmenidir. Kendisi tarafından yapılan *Vadideki Zambak* adlı romanın çevirisi 1941'de, *Goriot Baba* 1943'de, *Le chef-d'oeuvre inconnu* adlı yapıtın çevirisi de *Bilinmeyen Şaheser* adıyla 1945'de MEB'in Fransız klasikleri serisinde yayımlanmıştır.

¹⁰ Enis Batur (1994: 9), *Kıskanmak*'in konu ve konunun ele alınışı bakımından, Zola ve Flaubert gibi isimleri örnek vererek, "XIX. yüzyıl sonu Fransız romanının etki alanına" girebileceğini belirtir. Fethi Naci (2007: 175), eserin Flaubert, Balzac, Stendhal gibi XIX. yüzyıl Fransız roman yazarlarını ilgiyle takip edenlerin dikkatini çekeceğini ifade eder. Bu çalışmada eserin, *Bette Abla* adlı romandan etkilenmiş olabileceği, dünya edebiyatında evde kalmış kız anlatıları araştırılırken fark edilmiştir.

Bette Abla, esmer ve geçkin bir kız olan Bette'nin, güzelliği ve saygın evliliğinden ötürü kuzeni Adeline'i kıskanması üzerine temellenir. Bette, anlatıcı tarafından "Siska, kara-kuru bir şey; parlak kara saçlar, kalın, çalı gibi kaşlar; uzun uzun güçlü kollar, iri iri ayaklar; o upuzun maymunumsu suratı da birkaç siğil: İşte size bu kızoğlan kızın kısaca çizimi." (Balzac 1988: 36-37) şeklinde sunulur. Adeline'in hem güzelliği hem de ahlakıyla 'meleksi' bir portre olarak tasvir edilmesine karşın Bette; "Evde-kalmış kızların o birtakım acayip huylarını, zamanla" edinen ve kılık kıyafetiyle kendini sıklıkla gülünç duruma düşüren yönleriyle, aynı zamanda "inatçılığı, huysuzluğu, bağımsızlığı, anlatılamaz yabaniliğiyle" (Balzac 1988: 42) betimlenir. *Kıskanmak*'ta daha nesnel boyutta sunulmakla beraber evde kalmış "kara kuru" (38) bir kız olarak tasvir edilen Seniha da güzel ağabeyi Halit'ten farklı olarak 'çirkinliğiyle' sunulur.¹¹ Her iki evde kalmış kız da "çirkinlerin sevilmeğe ve güzeller için daima feda edilmeye mahkûm bulduklarını" (138) çocuk yaştan anlar.¹² Bu bahtsızlığının sorumlusu olarak ise yakınındaki güzelliği görür ve "çocukluktan kalma hınç" (Balzac 1988: 375), ileriki yaşlarda incelikle örülü intikam arzusuyla bütünleşir. Her iki romanda bedel ödetme düşüncesi, ayrımcılık yapan kişilere değil, kayırılan kişiye yönelik gelişir.¹³ Ayrıca kayırılan / intikam nesnesi olan kişilerin felakete uğramasındaki esas sebep evde kalmış kız değil eş tarafından aldatılmadır. Adeline, eşi Baron Hulot tarafından Valerie başta olmak üzere çok sayıda kadınla aldatılırken; Halit eşi Mükerrerem tarafından Nüzhet adlı bir gençle aldatılır. Evde kalmış kız, bu ihanete yakından tanıklık eden ve kimi zaman bunu kolaylaştıran kişi olarak dikkat çeker.¹⁴

¹¹ Her iki romanda da ataerkil bir toplumun güzelliği kadına atfetmesinin izleri seçilir. Seniha çocukken etrafındaki insanların "kendisinin kara kuru, Halidin ise beyaz, sarı saçlı ve mavi gözlü olduklarına bakarak: "Bu kız, o oğlan olmalıydı!" sözlerini ve güzelliği nedeniyle "hep ağabeyisini[n] okşa[n]mış" (38) olmasını hiç unutmaz. Balzac'ın romanında buna benzer bir bakış açısı, anlatıcı tarafından dile getirilir. Bette'nin bir heykeltıraş olarak yetişmesine özen gösterdiği sarışın ve yakışıklı bir erkek olan Wenceslas Steinbock için anlatıcı; "Steinbock yirmidokuz yaşındaydı ya, birçok sarışınlar gibi beş, altı yaş küçük gösterirdi. Körpeliği sürgün günlerinin yorgunlukları, sıkıntıları içine düşmüş bu genci şu sert çizgili, kara-kuru suratın yanında görünce insan "Doğa bunları yanlış yaratmış; o kadın, bu erkek olacaktı" diye düşünmekten kendini alamazdı." der (Balzac 1988: 68). Her iki romanda sarışınlık, bir güzellik sembolü olarak dikkat çekerken güzellik gibi kadından beklenen özellikler olarak belirir.

¹² İki roman arasında metinlerarası ilişkiler bağlamında müstakil bir inceleme ilgi çekici verilere ulaştırabilir. Örneğin Bette ve Seniha'nın taliplerinin çıkmasına rağmen evlenmeme sebebi farklıdır. Bette; "Okumamışlığımı, bilgisizliğimi, parasızlığımı yüzüme vururlarsa..." (Balzac 1988: 39) diye korkarken Seniha, bakire olmadığının yüzüne vurulması korkusuyla evlenmekten kaçınır (145-146).

¹³ Adeline'in evlenmeden önce "on parmağını ancak çamaşırları yerleştirmede kullan"masına karşın Bette "bahçede kazma kaz"mak, "mutfakta sebze ayıkla"mak gibi ağır işlerde çalıştırılır (Balzac 1988: 113). Seniha için kız idadisi ya da kız muallim mektebinden alınacak diplomayı gerekli görmeyen anne ve baba, oğulları Halit'i tahsil için Avrupa'ya gönderir (40-41). Ancak Bette'nin ve Seniha'nın kininin yön değiştirmesi, toplumda / edebiyatta olumsuz nitelikleriyle öne çıkan evde kalmış kız tipine uygun bir kurgulamadır. Bu yolla geçkin kızın sağlıklı bir muhakemeden yoksunluğu yanında kıskançlığının patolojik yönüne işaret edilir.

¹⁴ Bette'nin Adeline'le ilgili kötücül niyeti ve planları, öldükten sonra dahi yakınları tarafından anlaşılmaz. Bette, çevresinde âdeta iyilik perisi olarak bilinir. Ancak

Bette Abla ile *Kıskanmak*'ın en önemli ortak yönü aldatan eşin, eşini aldattığı kişi ile birlikte tensel hazlar peşinde bir çapkın, züppe ya da hovarda olarak sunumudur. Örneğin *Bette Abla*'nın ilk bölümünün başlığı Barot Hulot için kullanılan "hovarda baba"dır (Balzac 1988: 7). Baron da anlatının sonunda kendisi için "hovarda" kelimesini kullanır (Balzac 1988: 375). Evlilik dışı birlikte olduğu ve "kötü huylu kadınların en kötüsü" (Balzac 1988: 165) olarak tarif edilen Valerie için "aşiftelik" (Balzac 1988: 180) ibaresine yer verilir. *Kıskanmak*'ta ise Mükerrerem'den "günahkâr kadın", "ahlâksız kadın" (86), "namussuz" (111) olarak bahsedilirken Nüzhet'in "uçarı çapkın" (33) ve "çapkın oğlan" (86) oluşuna vurgu yapılır. Bu ibarelerin bir kısmı anlatıcının, bir kısmı roman kişilerinin bakış açısı üzerinden verilmiş olsa da evlilik sırasında eşini aldatan kişinin kadın ve erkek oluşuna göre farklı adlandırıldığı gözlenir. Burada kurgusal açıdan önemli olan nokta ise kösnül arzuların evde kalmış kızın intikam serüveninde araçsallaştırılacak olmasıdır. Bu bakımdan çapkınlığı ve/veya hovardalığı ile görünür olan züppe figürler karşısında konumlandırılan evde kalmış kız, her iki romanın dramatik geriliminin oluşmasında esas bir rol oynar.¹⁵ Züppenin tensel arzularına odaklanmasına karşın evde kalmış kız arzusuyla arasındaki mesafeyi, başkalarının hayatı üzerindeki tasavvurlarıyla doldurur. Genel olarak züppenin toplumsal kaideleri, kayıtları kösnül

Seniha, *Bette*'ye göre çok daha 'açık' bir karakterdir. Ağabeyinin aleyhinde yalancı şahitlik yapması durumunda onunla arasındaki bağın tamamen kopacağına farkındadır. Ancak "Halidi içine sürüklediği felâket kendisi için hiçbir tehlikeyi mucip olmadan sonuna kadar götürülür ve temin edilirse, bu korkakçasına, âdi bir şekilde intikam alış olacaktı. Fakat faciada oynadığı baş rolü kendi nefsinin de tehlikeye atarak sonuna getirince kardeşine karşı Seniha hiç bir mahcubiyet duymıyacak, varlığında hiçbir küçülme ve alçalma hissetmiyecekti" (134). Dolayısıyla kötünün / kötülüğün ifşası da iki roman arasında bir fark olarak belirir.

¹⁵ *Kıskanmak*'ın züppelik üzerinden incelenmesi, son dönem Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi züppe edebiyatının çözümlenmesinde özgün katkılar sunabilir. *Kıskanmak*'ın züppe erkekleri Halit ve Nüzhet, aileleri tarafından şımartılmış, kendini beğenmiş, şehvet düşkünü, bencil, çapkın, güvenilmez, duygusuz, şık, gösterişli, efemine, konforlu yaşamları ve derin düşünsel muhakemelerden yoksunluklarıyla tipik züppeler olarak sunulur. Ancak her iki erkeğin züppeliği arasında ciddi bir mahiyet farkı vardır. Halit; Osmanlı'dan Cumhuriyet'e tevarüs eden züppelerdendir ve Avrupa'da yüksek tahsilini yapmış bir paşa oğludur. Yurda döndükten sonra devlette üst düzey konumda ve maaşta çalışır, diğer yandan gençliğini Beyoğlu'nda geçirir. Onun bu dönemi, romanda "çapkın"lık (37) ve "hovarda"lık (147) olarak ifade bulur. Emek vererek geçinmesi onu, sıklıkla karşılaştığımız mirasyedi ya da düzenbaz züppe tipinden ayırır ve saygın kılar. Romanın diğer züppesi Nüzhet ise tembel, yirmi yaşında ortaöğrenimini dahi tamamlayamayan, ahlaki değerlerle ilişkisi sorunlu bir "alafranga hain" (kavramın 1920'lerdeki yazınsal ilişkisi hakkında bk. Moran 2013: 259-268) olarak sunulur. Üstelik babasının savaş vurguncusu olması, kendisini 1920'li yılların romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan harp zenginlerinin oluşturduğu zümrenin bir parçası kılar. Babasının servetinin kaynağının gayrimeşru olması gibi kendisinin de cinsel yaşamı gayrimeşruluk etrafında sunulur. Romanın diğer önemli kişileri olan Mükerrerem gösterişli güzelliği, bencilliği, yüzeysel tarafları ve cinsel arzularının sevkiyle hareket etmesiyle ve Nüzhet'in annesi Nuriye Hanım da sonradan görme, kibirli, gösteriş meraklısı yönüyle züppe kadın tipini çağırıştırır. Romanın Batılı anlamda dandy tipine yakın olan züppesi ise Mükerrerem'in Ankara'da iken ilgi duyduğu bir 'salon adamı' olan Celâl Ferit'tir. Çalışmada evde kalmışlık olgusu odağa alındığı için züppelik konusuna ayrıntılı olarak yer verilmemiştir.

arzuları uğruna çiğneyebilmesine karşın evde kalmış kızın arzularını bastırıldığı ya da yaşamasının uygun karşılanmadığı görülür. Bu durum kurgusal açıdan her ikisinin de zihin ve eylem dünyasını şekillendirir. Züppenin dürtüsel hareketliliğine karşın evde kalmış kız daha soğukkanlı ve düşünce ile örülüdür. Bu nedenle ilkinin temkinsiz davranışları, ani tepki ve kararları onu kayba açık hâle getirirken ikincisi durağan, yavaş ve emin hareket ederek planlarını / öcünü, galibiyet vaktine inandığı ana kadar taze ve gizli tutar. Tensel arzular birinin düşüşüne yol açarken diğersinin kolaylıkla yakalayabildiği bir fırsata dönüşür.¹⁶ Dolayısıyla züppenin trajedisinde, evde kalmış kızın iradesinden öte, kişisel arzularının rol oynadığı görülür.

İki roman arasındaki içeriğe ve kurguya dair birtakım ortak özelliklere karşın Balzac'ın romanı, Nahid Sırrı için bir taklit nesnesi değil daha ziyade esin kaynağı olarak değerlendirilebilir. Nahid Sırrı, "içeriksel" değişikliği esas alan "öyküsel dönüşüm" (Aktulum 2000: 147) üzerinden ölümcül kıskançlığı, iki ayrı cinsiyete sahip kardeş arasında kurgulayarak özgün bir olay örgüsü geliştirmiştir. Güzelliğe ve taliqli evliliğe bağlı kıskançlık öyküsünden daha katmanlı bir hikâye inşa ederek cinsiyet farklılaşması üzerinden kültürel kodların görünür olmasını sağlamıştır. Romanda aynı ailede yetişen ve öz olan iki kardeşin 'farklı' şekillerde büyütüldüğü ve 'evin kızının' varlığının / varoluşunun görünmezliğe mahkûm edildiği görülür. Kız çocuğu olmaya eklenen çirkinliğin karşısında ağabeyin güzelliği, bu görünmezliği, eksikli ve kusurlu hissedişle pekiştirir. Ağabeye tanınan ayrıcalıklara karşın evin 'çirkin kızının' tahsili ve evliliği üzerine söz söyleme hakkı yoktur. Doğal ve itiyat hâline gelen mahrumiyetlerinin sürekliliği ise kötücül özelliklerinin belirginleşmesine yol açar. Romanda, kurgulama tekniği açısından anlatıcının çoğunlukla nesnel tutumu, dramatik aksiyonun evde kalmış kız-züppe üzerinden oluşturulması, karakter inşası ve vaka zamanındaki geriye dönüşler ile kötücül olmaya yol açan ailenin ve toplumun rolü göz önüne serilir. Erkekliğe tanınan geniş ayrıcalıkların içeriği, hem geçkin hem de talihsiz olmanın tesadüfi olmadığını gösterir. Dolayısıyla Nahid Sırrı'nın bir geçkin kızı, evde kalmış kız tipolojisine uygun olarak negatif ve kötücül kurgulamasına karşın roman stratejileriyle bunun arka planını sorgulamaya açtığı söylenebilir. Özge Soylu'nun (2001: 59) Örik'in romanlarında karakterlerin "kötü" olarak addedilebilecek davranışlarının ve tutumlarının geri planında olduğunu belirttiği nedensellik, bu roman için de geçerlilik kazanır. Bu amaçla çalışmada ataerkillik çözümleyici bir kategori olarak kullanılmakla beraber romanın vaka zamanı esas alınarak tarihsel ve mekânsal bağlam, sosyal sınıf ve iktisadi koşullar gibi değişkenler gözetilecektir. İlk bölümde kitabın kısa bir özeti ve 'Ferik Cemal Paşa'nın kızı' olmanın açılımlarından bahsedilecektir. Ardından aile ve eğitim kurumunun erkek için / erkeğe göre yapılandırılması, erkekliğin imtiyazları üzerinden; toplumun güzellik ve namus olgusunun kadına atfedilmesi ise beden temsil yükü çerçevesinde incelenecektir. Romanın kurgulama tekniklerine, içerik analizi sırasında yer verilecektir.

¹⁶ Bu bakımdan *Kıskanmak*'ta evde kalmış kız; Enis Batur'un (1994: 14) tespitiyle "tutkularının dizginini gerçekte kaptırmayan, bütün akışı denetleyen tek kişi"; Fethi Naci'nin (2007: 177) ifadesiyle romanın "kader çizici-yönetmen işlevini[n] yüklen"diği kişidir.

1. Ferik Cemal Paşa'nın Kızı Olmak

Çalışma başlığındaki 'Ferik Cemal Paşa'nın kızı' ibaresinin sosyo-psikolojik ve sosyo-kültürel geri planı izah edilmeden önce romanın kısa bir özetinin sunulması faydalı olabilir. Emekli bir paşanın kızı olan Seniha, evlenmediği için ebeveynini kaybettikten sonra ağabeyi Halit'le birlikte yaşar. Halit, yurt dışındaki öğreniminden sonra İstanbul'da yüksek bir maaşla çalışır ve kırklı yaşlarını geride bırakana kadar Beyoğlu'nda eğlence ve sefahat ile hayatını geçirir. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Ankara'ya tayin edildikten sonra evlenmeye karar verir. İstanbul'da yaşayan yirmi yaşlarında fakir, güzel bir kadın olan ve kısa bir süre sonra hevesini alacağı Mükerrerem adlı bir kadınla evlenir. Ankara'da aynı evde yaşayan Halit, Mükerrerem ve Seniha, bir süre sonra Zonguldak'a taşınır. Romanın güncel zamanı da Zonguldak'ta başlar ve Seniha'nın yaşı da "Otuz dokuzunu bitirdiği halde hâlâ bir kısmeti çıkararak kocaya gitmemiş olan Seniha" (8) olarak belirtilir. Zonguldak'ta Mükerrerem, Nüzhet adlı zengin bir ailenin yirmili yaşlarındaki tek oğlu ile gizli bir ilişki yaşar. Ev içinde kâhya, ev dışında refakatçi gibi kendini konumlandıran Seniha ise ev halkının iç ve dış mekânlardaki hareketliliğini ve duygusal değişimlerini büyük bir dikkatle izler. Mükerrerem'in Nüzhet'le tanıştığı balo¹⁷ anından itibaren aralarında gelişen ilişkinin her bir safhasını fark ettirmeksizin takip eder. Uygun gördüğü bir zamanda da Halit'e aldatıldığını söyler. Roman, Halit'in yanlışlıkla Nüzhet'i öldürmesi ve Seniha'nın aleyhine şahitlik yapması sonucu yedi buçuk yıl hapse yatması, Mükerrerem'in önce metres ardından konsomatris olması ve Seniha'nın yalnız bir öğretmen olarak hayatına devam etmesi ile nihayetlenir.

Anlatma zamanı 1930'lu yıllar¹⁸ olan *Kıskanmak*, son dönem Osmanlı ve erken Cumhuriyet döneminin yaşama biçimlerini belirgin düzeyde görünür kılar. Halit'in kırk yaşını geçtikten sonra evlenmesi ve bu evliliğin Cumhuriyet'in ilk yıllarında olması itibarıyla, kendisinden sekiz yaş küçük olan Seniha'nın büyüme ve gençlik döneminin son dönem Osmanlı toplumunda geçtiği anlaşılır. Bu tarihselleştirme, ataerkilliğin kültüre özgü boyutlarının çözümlenmesi adına gereklidir. Seniha, II. Abdülhamit döneminin İstanbul'unda, Erenköyü'ndeki bir konakta, bürokrat, Müslüman, Türk ve elit bir ailenin kızı olarak büyür. Seniha'nın parçası olduğu ailede geleneksel ve modern pratikler iç içedir. Duben ve Behar (2014: 254), Osmanlı'nın son döneminde, İstanbul'da, "ebeveynden ve sağlıklı ve iyi eğitilmiş çocuklardan oluşan küçük çekirdek aile" yapısının

¹⁷ Cumhuriyet döneminin modern ve seküler mekânları, erkeklerle Müslüman kadınların bir araya gelmesinde rol oynar. Zonguldak'ın yeni seçkinlerle çevrili olan ortamında başmühendis Halit gibi üst sınıfa mensup kişilerin yanında Nüzhet'in babası gibi harp zenginlerinin, büyük dükkân işleten tüccarların, Fransız mahallesinde görüldüğü gibi şehirde üst düzey pozisyonda çalışan Fransızların bir araya gelmesini sağlayan balolar, ev içi davetler, sinema gibi etkinlikler göze çarpar. Karşı cinslerin meşru bir nedenle bir araya gelmesini sağlayan bu mekânlar, aynı zamanda gündelik hayatın tekdüzeliğinin kırılmasına olanak verir.

¹⁸ Kitabın yayımlandığı tarih 1937 olsa da yazım tarihinin çok daha önce olduğunu belirtmek gerekir. M. Kayahan Özgül (2009: 16), "Örik'in *Kıskanmak*'ı "yakında çıkacak" listesinde ilk andığı yer[in], *Edebiyat ve San'at Bahisleri* (1932)" olduğunu ve "iki yıl sonra *Eve Düşen Yıldırım*'daki listede *Kıskanmak*[ın] hâlâ basılacaklar arasında" yer aldığını belirtir.

yaygınlaşmasında modern hayat tarzına özenilmesinin etkili olduğunu belirtir. Seniha'nın anne, baba ve bir ağabeyden ibaret çekirdek ailesinde babanın, "hiyerarşi, değişmezlik ve mutlak hâkimiyet" olmak üzere Osmanlı'nın eski aile düzeninin (Kandiyoti 2013: 231) bazı özelliklerini temsil ettiği söylenebilir. Öncelikle baba ve Halit temsilinde erkeğin geniş uzamsal hareketliliğe karşın anne ve Seniha temsilinde kadının genellikle ev içi alanla çevrili olduğu sezilir. Seniha'nın ve annesi Mediha Hanım'ın bir mesleği yoktur. Her ne kadar son dönem Osmanlı toplumunda, kadınların eğitiminin yaygınlaştırılması ve çalışma hayatına atılması konusunda önemli gelişmeler kaydedilse de daha ziyade kadınların Sylvia Walby'nin (1990: 24) "özel ataerkilliğin" temel pratiklerinden biri olarak ifade ettiği şekilde "ev içi üretim"den mesul olduğu gözlenir. Seniha'nın çocukluk, gençlik ve yetişkinlik dönemleri önce babanın daha sonra ağabeyin denetimi / karar vericiliği altında ve genellikle ev içi düzenden sorumlu olarak geçer.

Duben ve Behar'ın (2014: 236-237, 247) çalışmasında son dönem Osmanlı toplumunda üst ve orta sınıf İstanbullu ailelerde eşlerin dostça ve düzenli bir şekilde zaman geçirdiği, az sayıda çocuğu olan ebeveynlerin, çocuklarının yetişmesine zaman ve kaynak harcadığı görülür. *Kıskanmak*'ta oğula gösterilen ihtimam, ataerkil bir ailede olağan bir durumdur. Bununla birlikte erkek çocuğa olan duygusal yakınlık ve onun eğitimi konusunda gösterilen seferberlik ile ona yurtdışındayken daha fazla para gerekebilir düşüncesiyle evin eşyalarının satışa çıkarılması, anne ve babanın ortak tutumları ve dostane birlikteliği üzerinden verilir (40). Ancak eserde ebeveyn ile erkek çocuğu odaklı bu sevgi bağının kız çocuğuyla kurulamadığı görülür. Örneğin Halit, Seniha'ya yurt dışından hediye getirdiğinde "Seniha, bak ağabeyin seni ne kadar seviyor!" (41) diyen anne-babanın niyeti, aile içinde duygusal bir bağ kurma çabası olarak yansıtılmaz. Tüm "fedakârlıkları" yalnız kızından bekleyen ailenin bu reaksiyonları, evin kızının ağabeyine duyması gereken "şükran ve minnet" hissi üzerinden sunulur (41). Ayrıca romanda anne ve babanın özellikle çocukları arasında aile içi iletişimi ve sevgiyi arttırmaya yönelik bir performansı görülmez. Bu nedenle ilerleyen yıllarda Halit'in Seniha'ya değer atfetmemesi ve Seniha'nın Halit'i nefretle seyretmesi, aile içi sevgisizliğin bir sonucu olarak okunabilir. Bu bakımdan erkek babası olarak değilse de kız babası olarak Ferik Cemal Paşa'nın, Duben ve Behar'ın (2014: 250) belirttiği gibi seçkin ailelerde de sayıca az olmayan "mesafeli", "otoriter" ve "geleneksel görüşlü" baba tipine daha ziyade yakın olduğu düşünülebilir. Fakat modern ve geleneksel yaşam biçiminin iç içe olduğu ailede bir yandan oğul, Avrupa'da okutulurken diğer yandan evin kızı belli bir seviyeye kadar okutulur. Evlenme tahayyüllerinin ve pratiklerinin görücü usulüne dayandığı hanede annenin fikirleri, karı-koca birlikteliği üzerinden sunulur.¹⁹

¹⁹ "Annesile babasının dilleri"nin (46), Seniha'yla ilgili noktalarda ortaklık göstermesi, annenin, eşinden farklı bir düşüncesinin, özellikle kızı lehine bir görüşünün olmamasıyla ilgili olabilir. Örneğin anne, Seniha'nın evlendirilmesiyle ilgili "Paşa baban kimlere sordu ise hep methetmişler. (...) Bu beye varmanı biz pek münasip bulduk." (44) derken, karar geleneksel biçimde anne üzerinden kızına ulaşmasına karşın anne-babanın ortak düşüncesi olarak sunulur. Anne ve babanın özellikle çocuklarıyla ilgili konularda aynı fikirde oluşları, annenin geleneksel düzeni içselleştirmesi ve bu sayede kocasıyla olası çatışmalardan korunması olarak

Bu bakımdan çalışma başlığında Seniha için kullanılan ‘Ferik Cemal Paşa’nın kızı’ ibaresi çok anlamlıdır. “Osmanlı Devleti’nde bir askerî rütbe” olan feriklere, günümüzde “kolordu komutanı mânasında korgeneral, birinci feriklere de ordu komutanı anlamında orgeneral” (Köprülü 1995: 399) denildiği göz önüne alındığında, Seniha’nın üst sınıf bir ailenin üyesi olduğu anlaşılır. ‘Ferik Cemal Paşa’nın kızı’ adlandırması, Seniha’nın son dönem Osmanlı toplumunda yetişmesini, sosyal statüsünü belirtmekle birlikte ailesiyle olan bağına, bu bağın kaderindeki tayin edici rolüne ve travmalarının kaynağına da işaret eder. Çünkü ebeveynin (‘çirkin’) kızını görememesinin ve maddi imkânlarını sadece oğluna sarf etmesinin bedeli büyüktür. Seniha, yok sayılmanın açtığı boşlukları, nefret ve intikam arzusuyla doldurarak bir anlam dünyası inşa eder. Sevlmemenin ve (yeterli bir) tahsil, meslek, evlilik gibi hayatı dönüştürecek olasılıkların dışında kalmanın ‘kötülüğünü’, kötücül duygular ve pratikler ile yansıtır. Ayrıca Müslüman Osmanlı kadınlarının yaygın olarak evlilik ve çocuk doğumu ile hane içinde güç ve statüye erişebildiği (Demirci-Yılmaz 2015: 69-70) düşünüldüğünde, bekâr kalan Seniha’nın aile içindeki madun konumu da bu yolla daha iyi anlaşılabilir.

1.1. Erkeğin İmtiyazları: Ailede ve Öğrenimle Güçlendirilen Erkek

Kadın ile erkek arasındaki iktidar ilişkilerini erkek lehine kurgulayan ataerkil ideoloji; aile, hukuk, ekonomi, eğitim gibi nüfuzlu yapıları eril tahakküme dayalı olarak şekillendirir. Erkeğin konforunun ve önceliğinin odağa alındığı bu sistemde, erkek kamusal alanın inşasından sorumlu iken kadın ise özel alanın kontrolündedir. Bu noktada eğitim olanağı ve kurumları, erkeğin tevarüs ettiği ayrıcalıkların sürekliliği adına kritik bir işlev üstlenir. Hegemonik erkeklik ideolojisinin biçimlendirdiği aile ve devlet sistemi, eğitimin cinsiyetlere göre yapılanmasında, böylelikle erkeklik iktidarının pekiştirilmesinde rol oynar. Bu nedenle kadınların tarihi, Pierre Bourdieu’nun (2001: 82-85) belirttiği gibi, eril tahakkümün yüzyıllarca yeniden üretilmesine katkıda bulunan “faillerin ve kurumların tarihi merkeze alınarak” inşa edilmelidir. Bu kurumlardan biri olan aile, “iş bölümünün cinsiyete dayalı erken deneyiminde” rol oynarken eğitim ise “cinsiyetler arasındaki farklılıkların yeniden üretiminde” etkilidir. Kadınların “ev içi alana ait” tanımlandığı aile ideolojisinde, özel alanla sınırlandırılmış kadınlar, erkeklerin kontrolüne ve denetimine girer (Ramazanoğlu 2003: 148). Bu durumda kadın, özel alanda bakım veren bir varlığa dönüşürken erkek, hem özel hem kamusal alanın faili hâline gelir. Cinsiyete dayalı eğitim, eril iktidarın özellikle kamusal alanda kültürel, iktisadi ve siyasi erke

okunabilir. Diğer yandan annenin bu tutumu, Osmanlı erkeğinin mutlak egemenliğinin modernleşmeyle birlikte değişerek karı-koca arasındaki duygusal uzaklığın giderilmeye başlanması (Kandiyoti 2013: 231) üzerinden de yorumlanabilir. Romanda Seniha’nın anne ve babasının karı-koca ilişkisinden, aile içi yaşamdan ve gündelik pratiklerden pek bahsedilmediği için bu durumda net bir şey söylemek mümkün değildir. Ancak Halit’in geleneksel aile reisi olarak tutumu, babasından izler taşır mı sorusunu gündeme getirebilir. Görüsü usulüyle evlenen Halit, ev içi ilişkilerinde mesafeli ve soğuk tutumu ile dikkat çeker. Diğer yandan modern bir Cumhuriyet erkeği olarak çeşitli kamusal etkinliklere eşiyile birlikte katılır. Bu bakımdan babasının evi gibi kendi hanesinde de alaturka ve alafranga pratiklerin iç içe geçtiği görülür.

dayalı egemenlik alanlarının sürdürülmesinde rol oynar. Bu bakımdan *Kıskanmak*, ataerkil normların kadın-erkek ikiliği üzerinden görünür olduğu bir roman olarak, kadının, ağabeyine göre, ailedeki ikincilliğini ve öğrenim imkânlarından yeterince faydalanamamasıyla kamusal alandaki silik rolünü ele alan bir eser olarak dikkat çekicidir. "Aile yaşamında bilinçsizce sürdürülen düzenin acı sonuçlarını" ele alan roman, kötülüklerin esas sorumlusu olarak ailenin kızına karşı sorumluluklarını yerine getirmemesi üzerinden duyurur (Önertoy 1984: 57). Bu bölümde Seniha'nın ailesiyle ilişkileri ve iki kardeşin eğitim kurumlarından istifade imkânları incelenecektir. Mükerrerem ve Nüzhet'in öğreniminin de incelendiği bu başlıkta, tahsilin sağlanması ve getirdiği olanaklar üzerinde durularak roman kişilerinin kader tayininde ailenin ve öğrenimin esas bir mevki üstlendiği ileri sürülecektir.

1.1.1. Ailenin "Zavallı" Kızı ve Ona "Bin Kere Tercih" Edilen Oğlu

Kıskanmak'ta kadınların ve erkeklerin baht çizgisinde esas rolü aile oynar. Evin fertlerinin ailenin kararına bağlı olarak tahsil görme ve bu sayede ekonomik güce erişimi mümkün olur. Ancak öğrenim farklılıklarından önce kız çocuğunun, ebeveyniyle ilişkisine değinmek gerekir. Seniha'nın ağabeyine karşı kötücül duygularının temeli, aile sevgisinin ve ilgisinin Halit'e yönlendirilmesi ve kendisinin görülmemesiyle doğrudan ilişkilidir.²⁰ Ayrıca kızının 'çirkinliğinden'²¹ emin olan annenin tutumu (40), Seniha'nın hem cinsiyet hem estetik açıdan ataerkil ideolojinin değer dizgesinde yer bulamadığını gösterir. Halit ise hem erkek hem de "bir genç kıza" andıran (39) güzelliği ile ilgi odağıdır. Annenin, kızının ve misafir arkadaşlarının önünde Halit'e "Ah benim güzel evlâdım! Ne olurdu, zavallı Seniha da sana benzeseydi!" demesi üzerine Seniha, bir daha annesine sokulmaz (40). Anlatıcının zamanda geriye dönüşle aktardığı bu hikâyede en can alıcı nokta, Seniha'nın bu sözü duyana kadar misafirlerini eğlendirmek ve güzelliğini teşhir etmek üzere kadın kılığına giren²² ağabeyinin etrafında

²⁰ Bu bakımdan romanın en trajik sahnelerinden biri, "ihtiyar kız" olarak tek başına kalan Seniha'nın gözünde beliren yaşlara eşlik eden "Ah anneciğim, anneciğim, evlâdımın ne talihsiz başı varmış! diye" mırıldanışıdır (176). Ancak bu "zaaf anını" çok çabuk yenen Seniha; "O anayı neye anmalı, ondan ne diye imdat istemeliydi? Ona anası da hiç yâr olmamış, hattâ ölüm döşeğinde bile gözleri hep Halidin yüzünde, kendisine hiç bakmadan, eli hep onun elinde, bir deri bir kemik kalmış parmaklarının son kuvvetile hep onun parmaklarını, ellerini sararak can vermiş değil miydi? Hayır, anacak ve istimdat edecek kimsesi yoktu." şeklinde düşünür (176). "O ana" ifadesinde somutlaşan uzaklık ve sitem, annenin ölüm döşeğindeyken bile Seniha'nın yüzüne bakmaması ve son kuvvetini dahi Halid'in ellerinde harcaması, Seniha'nın kötücül bir karaktere dönüşmesinin duygusal geri planını sezdirir. Annenin ölmek üzereyken, kızına karşı vicdani bir azap duymaması ve af dilememesi ise ataerkil pratiklerin normalleştirilerek içselleştirilmesine işaret eder. Ayrıca bu sahne, Seniha'nın ailede 'alışkın' olduğu görünmezliğinin ve [okuyucu açısından da] 'kimsesizliğinin' en çarpıcı taraflarından biri olarak dikkat çeker.

²¹ Ancak anlatıcının yer yer Seniha'nın (Zonguldak'ta yaşadığı dönemde) "güzelleşmiş" (67, 122) olduğu zamanlara dikkat çekmesi, çirkinliğin sübjektiviteyle ilişkisini göz önüne sererken psikolojik ve sosyolojik dinamiklerine de işaret eder.

²² Nahid Sırrı'nın biyografisi (tahsili; konak hayatı; Ankara'daki yılları; cinsel yönelimi; güzellik (kadın-erkek ayrı olarak) ve asalet konusundaki yaklaşımı; kadının eğitimi konusundaki fikirleri; insanın kötülüğüne daha ziyade

ve “donuk bir tebessümle dolaş”masıdır (39-40). Bu anekdot, on altı yaşındaki genç kızın, ağabeyine karşı nefret dolu olmadığını, hatta hayranlıkla onu seyrettiğini, ancak dil düzeyinde ve başkalarının önünde yapılan ayrımcılığın karakterinin / duygularının kötücül olarak dönüşümünde rol oynadığını gösterir.²³ Aile içi hiyerarşide en alt basamakta bulunan ‘çirkin ve zavallı kıza’, çoğunlukla oğulun ihtiyaçlarından sıra gelmemesi de Seniha’nın duygu dönüşümünün temellerini oluşturur. Bu noktada ailedeki cinsiyet eşitsizliğinin, ihtimam ve öğrenim ile görünürlük kaydettiği söylenebilir. Erkek evladı “bin kere [kızına] tercih” eden (41) ailenin kızına karşı sevgisi ve onun tahsili konusundaki yaklaşımı, Seniha’nın iç çözümlemesi ile şöyle ortaya koyulur:

Zorla kendisini sevmelerini Seniha hattâ babasından ve hattâ annesinden de istemek için kendinde hak görmezdi. Bunun için de kendisini sevmiyerek ağabeyisini sevdiklerinden, ağabeyisini kendisine bin kere tercih ettiklerinden dolayı onlara kızmıyor, onlara karşı kine benzer bir his beslemiyordu. Fakat hiç değilse tahsiline ehemmiyet vererek İstanbuldaki kız idâdisine veya kız muallim mektebine gönderselerdi! Bu mekteplerin birinden bir şahadetnamesi bulursa, hiç değilse babası gözlerini yumduğu vakit hoca olarak hayatını kazanırdı. Lakin bunu da yapmamışlar, muallim mektebindeki kızlar şurdan buradan gelme fikara evlâdı olduğu i[ç]in bir Ferik Cemal Paşa kızının onların arasında yaşamayacağını iddia etmişler, Saraçhanebaşında bulunan ve niharî olan Kız idadisi için ise tâ Erenköyünden kalkarak bir genç kızın her gün tek başına oraya kadar gidip gelmesinin asla münasip olmayacağına hükmetmişlerdi. Seniha biliyordu ki bu yolu gidip gelmede gördükleri yegâne mahzur yol masrafıdır (41-42).

Eğitimine devam edemeyen Seniha’nın ‘Ferik Cemal Paşa’nın kızı’ olmasının bedellerinden biri, tahsilden ve bununla doğrudan ilintili olarak ekonomik özerklikten mahrumiyettir. “Muallim mektebi”ne gönderilmemesinde sosyal statü farkı (üst sınıftan olması) öne çıkarken “kız idâdisi”ne gönderilmemesinde de “yol masrafı” öne sürülür. Son dönem Osmanlı toplumunda kızlar için açılan Darümuallimat ve kız idadisi, Seniha’nın tahsiline imkân sağlayacak eğitim kurumlarıdır. Ancak bu konuda aile desteğini alamaması, genç kızların lise düzeyinde öğrenimine devam etmesi fikrinin toplumda yaygınlaşmamasıyla ilgili olabilir.

odaklanmasına yol açan deneyimleri ve esinlendiği edebî eserler) odağında Kıskanmak üzerine yapılacak bir çalışma ilgi çekici sonuçlara ulaştırabilir. Örneğin Kıskanmak’ta Belçika’da iken kadın kılığında bir baloya gittiğini anlatan Halid’in anısının (39), Nahid Sırrı’nın 1910’lu ve 20’li yıllar arasındaki Avrupa seyahati sırasında Şehzade Faruk ile Almanya’da buldukları dönemde eğlenmek amaçlı “peruk takıp kadın kıyafeti giyerek” bir operaya gitmeleri üzerinden değerlendirilebilir. Prusyalı subayların bu iki “çok yakışıklı delikanlı”yı kadın zannederek peşlerine düşmesini; Nahid Sırrı’nın arkadaşı, yazar Şahap Sıtkı, 4 Ağustos 1991 tarihinde Mehmet Demir’le yaptığı özel mülakatta aktarmıştır (Demir 1992: 31).

²³ Seniha’nın salt kötü olmadığını ve kötü olarak yansıtılmadığının vaka zamanındaki göstergelerinden biri de Şükran adlı dul bir arkadaşıdır. Kısa zamanda “pek ahbap” olduğu bu arkadaşına hediye etmek için eliyle ördüğü ceket (77), yakın ve ihtimamlı ilişkiler kurabildiğinin bir temsili olarak okunabilir.

Seniha'nın öğrenimini sürdürmesiyle ilgili aile içi görüşlerin belirtilmesi ise bu hususta bir gündemin oluşması adına anlamlıdır. Seniha'nın iki seçeneğinin olması ise rüştiyeyi tamamladığını düşündürür. "Fıkara evlât"larının dikkatini çeken Darümuallimat'ın sosyal dokusuna dair verilen izlenim ise burslu ve gündüzlü bir okul olması ile buradan yetişen öğrencilerin öğretmen olarak resmen atanabilmesiyle ilgili olabilir (Koçer 1972: 98; Kurnaz 1991: 28). Seniha'nın 'hocalığı' bir seçenek olarak değerlendirmesinde bu işin kadınca bulunması, kadınlar açısından makbul görülen mesleklerin başında gelmesi ve istihdamının kolay olması etkili olmuş olabilir.

Romanın tarihsel bağlamı, cinsiyetçi rol ayrımlarının boyutlarına da ışık tutar. Evin büyük oğlu tahsil için Almanya'ya gönderilirken evin genç kızı 'kısmetini' bekler. Öğrenim, erkek çocuğunun 'çirkin', kız çocuğunun 'güzel' olması durumunda ailede değişmeyecek cinsiyet pratiklerini belirginleştirir. Ailenin iktisadi durumu kötüleştiğinde Seniha'nın "hesabına da nice fedakârlıklara mal olan bu tahsil" yıllarındaki masraf (38), ebeveyn açısından olağan karşılanır. Ailenin, kızlarına Cemil Şevket adlı genç ve "iyi bir kısmet[i] çıkıver"ince (43), çeyiz ve düğün masrafından kaçınmasında da Halit'e yapılacak harcama gözetilir. Anlatıcı, bu durumu "Lâkin vaktile pek müreffeh günler görmüş olan ana baba, kızlarına çeyiz yapacak ve düğün masraflarına girişecek bir halde değildiler. Yahut bunları yapmaktan çekinmezlerse, artık Halide ilâve cepharçlığı gönderemiyecelerdi." (43) şeklinde nesnel bir konumda ve ihtimaller üzerinden izah eder. Burada Seniha'nın 'Ferik Cemal Paşa'nın kızı' olmasının bir diğer bedeli görünür. Çünkü ailenin statüsü, bu tür bir masrafı zorunlu bulurken, vaktinin mali açıdan uygun görülmemesi talibin reddedilmesini gerektirir. Damat adayının kusurlarını "müthiş bul"an ebeveynin bu izdivaç konusundaki olumsuz tutumu karşısında Seniha, duygularını belli etmez. Zira "Hem ıstırabını ilân etmiş olsaydı da etrafında bunu farketmemiye, anlamamıya ve bu kabil olmazsa çektiği ıstırabı mânasız bir çocukluk ve bir çılgnlık olarak kabul etmiye karar verilmiş bulunuyordu" (43). Bu nokta, Seniha'nın ihtiyaçları ve arzuları gibi sesinin de görünmezliğine işaret eder. Ailenin "İnşaallah Halit bir İstanbula dönsün. Kız kardeşine o çok daha âlâ, çok daha mükemmel kısmetler bulur!" (43) sözleri de Halit'in öncelikli oluşu yanında aile reisinden sonra gelen tek oğulun, kız kardeşinin izdivacından sorumlu tutulduğunu gösterir. Diğer yandan ağabeyin mesleki statüsü, üst pozisyonda çalışan meslektaşlarıyla bir araya gelmesine imkân tanıyacağı için "âlâ" kısmetlerin bulunmasına da olanak tanıyabilir. Ertesi sene, Halit'in Avrupa'dan döndüğü vakitlerde Seniha'nın bir nezarete müfettiş ve "fazla sinirli ve sık sık hastalanır bir adam" olan Halil Kâmil'e istenmesi durumunda ailenin istekli oluşu ise kızlarına dönük ihtimam yoksunluğunun bir tezahürü olarak okunabilir. Çünkü "dört çocuk babası ve yaşı geçkin adama kız vermek için fazla masraflara girişmek ve mükemmel çeyiz hazırlamak mecburiyeti yoktu" (44). Düğün ve çeyiz, okul için gerekli olan yol masrafı gibi, ailenin kızına karşı iktisadi kaçınmasını simgeler. Seniha'nın bu talibi reddetmesi karşısında "Senin ağzın da süt kokmuyor ya! Kızla erkek arasında on üç, on dört yaş hiç te büyük bir fark sayılmaz... Paşa baban benden tam on sekiz yaş büyük değil mi?" diyen annenin "bir küçük çocuk kandıran bir insan edası takınarak" (45) konuşması, Seniha'nın konumlandırıldığı yer açısından dikkat çekicidir. Kızını evlenmesi

konusunda reşit gören annenin, Seniha'ya bir yetişkin olarak muamele etmemesi, anne-kız arasındaki iletişimin sorunlarını / sınırlarını göz önüne serer. Evlilikte ne istediği sorulmayan Seniha'nın ne istemediğinin ciddiye alınmasıysa aile içi baskıya rağmen rızanın da önemli olduğunu gösterir. Ancak bunda kısmetin pek parlak olmamasının da etkisi vardır. Aradaki yaş farkının büyüklüğü ise yirminci yüzyılın başlarında "İstanbul'da ortalama evlilik yaşı[nın] erkekler için 30, kadınlar içinse 21" olmasına (Duben-Behar 2014: 90) paralel bir gelişim olarak okunabilir. Annenin hem kendisinin hem de kızının olası evliliğindeki ciddi yaş farkını normalleştirilmesi, geleneksel uygulamaların içselleştirilmesiyle ilgili olabilir.

Anne-babası gibi Halit'in de Seniha ile ilişkisi ilgi ve özenden yoksundur. Tahsilini tamamladıktan sonra yurda dönen Halit, "Nezarete büyük bir itibar ve nüfuz" yanında büyük bir maaş da temin eder (46). "Babası ile annesi iki yıl ara ile ölünce Seniha tamamen Halide tâbi ve hattâ muhtaç bir vaziyette" kalır. Seniha'nın "Göztepede yarısına sahip bulunduğu köşk sık sık boş kaldığı için, bütün geliri babasından bağlanan çok küçük bir aylığa" hemen hemen karşılık gelir (46). Cihan harbinin henüz başladığı zamanlarda Halit'in aylığının "en büyük kısmı kendisinin Avrupadan gelen bar artistleriyle yaptığı âlemlere" gider (46). Halit'in hovardalığının, Seniha'nın ise bekârlığının baskısız geçmesi, anne-baba ya da hane içinde yaşça büyük yakın bir akrabasının otorite yokluğuyla ilişkilendirilebilir. Seniha, evin tek erkeğine özellikle maddi açıdan bağımlı hâle gelirken, Halit geliri üzerinde tek iktidar sahibi olarak yaşam alanını dış dünya üzerine kurar; "parası kalmadığı, yahut hasta olduğu için" eve erken geldiği vakitlerde ise ya erken vakitte uyur ya da sabaha kadar kız kardeşini "kendisine hizmet ettirir" (47). Fakat kız kardeşiyle "ona akran muamelesi ederek konuştuğu, şundan bundan bahsederek sohbetler ettiği ve hele bir işi ve bir tasavvuru hakkında reyine müracaat etmesi vâki olmaz" (47). Genel olarak kadınlardan beklenen bakım etiğine (Gilligan 2017) eklemlenen evde kalmış kızların aile üyelerine bakmasının yaygın beklenti oluşu (Simpson 2005) burada da karşımıza çıkar. Halit'in Seniha'ya dönük tutumlarından, onu kişisel ihtiyaçlarından sorumlu gördüğü, ancak anne ve babasından tevarüs ettiği gibi bir birey olarak tanımadığı anlaşılır. Annesinin ve babasının vefatının ardından köşklarının kiraya verilmesi ve Şişli'de ufak bir eve geçilmesinde (47) de Seniha'nın fikrinin ne olduğunun anlaşılabilmesi, bu tanınmamayla ilişkilendirilebilir. Seniha'nın ağabeyiyle herhangi bir konuda eşit bir seviyede diyalog kurması söz konusu değildir. Halit'in Mükerrerem'le nikâhlandığı zaman yanında kız kardeşinin bulunmaması (51) da aralarındaki zayıf bağın bir temsili olarak okunabilir.

Seniha, Mükerrerem'in Ankara'daki eve gelin gelmesinden sonra "her şeyi ona bırakarak İstanbul'a dönüp hocalık etmek, hattâ orada olmazsa başka bir yerde bir mektep hocalığı alıp taşralarda tek başına yaşamak" isteyince ağabeyi ve Mükerrerem buna razı olmaz (57). Bu talep, Seniha'nın görmezden gelinmesine karşın farkındalığını, kendi yaşam alanının iktidarını ele geçirme isteğini, 'evdeki' olma yerine 'oradaki' olma cesaretini gösterir. Halit'in kız kardeşinin yalnız yaşamasına izin vermemesi ise aile reisi olarak kız kardeşini himaye mecburiyetinde hissetmesi yanında bununla da alakalı olarak son dönem Osmanlı toplumunda yalnız yaşayan kadın tipinin yaygın olmamasıyla ilgili olabilir. Duben ve Behar (2014: 75), İstanbul'da "on beş

yaş ve üzerinde yalnız yaşayan kadın oranı[nın] 1885'de %5, 1907'de ise %3" olduğunu belirtir. Onlara göre "Bu oranlar düşük gözükmeyle birlikte, kadınların davranışlarını yönlendiren normların epey kısıtlı olduğu ve aile dışında yaşamaya pek iyi gözle bakılmayan Müslüman nüfus için bunlar yine de yüksek rakamlar sayılır." Savaşlarla birlikte bekâr, dul ve çalışan kadın sayısının artması, bu geleneğin değişmeye başlamasında etkili olsa da sarsacak güçte olmamıştır. Bu yüzden Seniha örneğinde olduğu gibi evde kalmış kızın, tek başına yaşamasındansa sevgisiz bir ailenin kanatları altında 'sığıntı' olarak kalması daha olağan görünmüş olabilir.

1.1.2. 'Fenlenmekle' Kazanılan İktisadi Güç ve İktidar

Kıskanmak'ta kişiler arasında mahiyet farkını belirleyen öğrenimin stratejik bir rolü vardır. Öğrenim, yukarıda ortaya koyulduğu gibi Seniha ile Halit'in ve bu bölümde inceleneceği üzere Halit ile Nüzhet ve Seniha ile Mükerrerem'in özneliğini ve ikiliği zıtlığını belirleyen kurucu bir unsurdur. Talihin ekonomiyle ilişkisini de sorgulamaya imkân tanıyarak miras ve emek arasındaki farklılığı da göz önüne serer. Devrin öğrenim pratiklerinin erkek merkezli oluşu ise ataerkil kurumların yapılanmasındaki zihniyeti ele verir. Örneğin Halit'in Avrupa'da maden mühendisliği tahsilinin ve iki yıllık stajının, devletin bütçesinden ayrılan "tahsisat" (40) ve aile tarafından karşılanması, ataerkil yapıların erkekleri kapsayan bir uygulaması olarak okunabilir. Batı'nın "simgesel olarak sarı saç ve mavi gözle özdeşleştirildiği" (Duben-Behar: 249) hatırlandığında sarı saçlı ve mavi gözlü Halit'in tahsil için Avrupa'ya gönderilmesinde aile ve devlet desteği anlamlı bir bütünlük oluşturur. Maden mühendisliği öğrenimi de Batı'dan alınacak / örneksenecek değerlerin ekonomik kalkınma boyutuna işaret eder. Ayrıca hayranlık duyulan Batı ile diyalog hâlinde olanın Halit olması, modernleşmenin eril boyutunu simgeler. Romanın diğer erkek kişisi Nüzhet'ten ise "O kadar hâylâz ve tembeldi ki, bütün iltimaslara rağmen ve yirmisini sürdüğü, halde hâlâ orta mektepten bir şahadetname alamamıştı. Doğru dürüst gazete okumaktan, üç cümle tutacak meramını düzgün bir imlâ ve zararsız bir ifade ile kâğıda geçirmekten âciz" olarak bahsedilir (10). Bir paşazade olan Halit, başarıyla ülkesine dönerken bir savaş vurguncusunun oğlu olan Nüzhet ise "bütün iltimasları" değerlendiremez. Bu durum, gayrimeşru zenginlikle gelen sonradan görmeliğin niteliksiz boyutunu pekiştirir. Aynı zamanda tahsilin ve kültürün erkekler arasında hiyerarşi ve mahiyet farkı oluşturmasını da göz önüne serer.

Romanda, Halit okutulduğu için Nüzhet de zengin ailesinin tek oğlu olarak imtiyazlı bir konumda sunulur. Aileleri tarafından şımartılarak büyütülen bu iki 'bencil' ama 'güzel' erkeğin birbirinin hayatını mahvedecek olması ise hegemonik erkeklik ideolojisinin inşa ettiği erkeklik kurgularının kapışması / çarpışması olarak okunabilir. Mükerrerem'in kendisini Nüzhet'le aldattığını öğrenen Halit, Nüzhet'i aldatıldığı için değil, erkeklik gururunu yaralayacak "kahkaha"ları ve tahkir edici sözleri yüzünden insiyaki olarak öldürür. Yanındaki kadınlara "erkekliğin şanını göstermiye kendisini mecbur hisse"den Nüzhet'e "birdenbire ve iki el ateş" eder ve onu yüzünden vurur (116-117). "Kadın cemiyetlerindeki itibarını" güzelliğine borçlu olan (10-11) Nüzhet'in yüzünün / güzelliğinin parçalanması ile yok oluşu karşısında onu öldüren Halit'in hapisten çıkar çıkmaz yeni bir hayata başlaması, iki erkeğin 'kabadayılığın bedelini' farklı şekillerde ödediğini gösterir. Nuriye

Hanım'ın "şımarık ve terbiyesiz oğlu" (10) olarak betimlenen ve romandaki diğer kişilere göre daha olumsuz sıfatlarla anılan Nüzhet için bu trajik son niçindir? Yazar, ahlakçı bir tutum nedeniyle mi yoksa 'niteliksiz' oluşuyla öne çıkardığı Nüzhet'in (ve 'Nüzhet gibi kişilerin') varlığının toplum için telafisi olmayacak zararlara yol açtığını düşündüğü için mi bu sonu hazırlamıştır? Nüzhet'in ölümünün, gayrimeşru ilişkilerin bedelinin 'güzel olmayan' bir ölümle ödenmesi yanında 'cehaletin' / bilinçten mahrum bir yaşamın yol açabileceği yıkımları da temsil ettiği söylenebilir. Zira Nüzhet'in ölmeden önce sarhoş olması (116), bilinçsizliğinin görünür simgesi olarak değerlendirilebilir. Halit'in ise hapisten çıkar çıkmaz koşu koşu gidebildiği işi, öğreniminin / emeğinin sağladığı imkân alanı yanında ilişki üçgeninde 'mağdur' görülen tarafın yeniden başlangıcını (ve belki de buna hakkı olduğunu) simgeleyebilir.

Diğer yandan kız çocuğun / kız kardeşin / kadının, baba / ağabey / erkek figürü ile bir erkeğe bağımlılığı da tahsil ve meslekle doğrudan ilişkilidir. Seniha'nın "sığıntı" (102) oluşundan bahsedışı, hem bu bağımlılığı hem de bununla ilintili olarak söz / yetki / iktidar sahibi olamayışını hem de ev içiyle kısıtlanan yaşamını ifade eder. Romanın sonunda, köşklerinin Halit'e ait hissesini satın almayı planlayan Seniha'nın ödeyeceği parayı hapisten çıkan ağabeyinin "eline vermek, teker lira olarak verip karşısında uzun uzun saydırmak ve onu pejmürde kıyafetile, belki sırtı kamburlaşmış, saç başı bembeyaz görmek" istemesi (158), bu bakımdan kritik bir ayrıntıdır. Ağabeyinin "hakkını çiğnemek, onu ezmek zevki" ile (158) hareket eden Seniha'nın bu yolla ağabeyine tanınan haklara, ayrıcalıklara bir başkaldırısı görünür.²⁴ "Lira" ile temsil edilen intikam tahayyülü, iktidarın erkeklik, mesleki itibar ve güzelliğe dayalı dinamiklerini alt üst eder. Bu hayali sahne, Seniha'nın istikbalinin, ailesi tarafından ağabeyine havale edilmesi gibi, başka birinin vicdanına teslim edilen insan hayatının yitikliğini sembolize eder. Ancak devletin ve ailenin erkeğe ayırdığı tahsisat, oğulun kız çocuğuna karşı yenilmezliğinin ve sürekli iktidarının da bir simgesidir. Nitelikli bir eğitim, Halit'in yeniden var oluşunda rol oynarken kendisine iş bulan arkadaşlar da güçlü sosyal ilişkilerin / erkeklik ağlarının ve dayanışmasının bir temsili olarak dikkat çeker.

Tahsilin insan hayatındaki yeri, Seniha ile Mükerrerem ikiliğiyle kadınlar üzerinden de kurgulanır. Romanda 'çok çirkin' olarak sunulan Seniha ile 'çok güzel' olarak betimlenen Mükerrerem arasındaki fark, çocukken eğitime bakışlarından itibaren belirginleştirilir. Seniha okuma konusunda istekli iken Mükerrerem "hayli tembel ve hevessiz bir talebe"dir (49). Seniha'nın ailesi gibi Mükerrerem'in annesi de kızının tahsilinin devamına karşı çıkar. Anne Şaziye Hanım, "annesinin eteği dibinde kalan, maruf tabirile (fenlenmiyen) kızlara iyi kısmetler çıktığına, mektepli kızlarsa (fenlenmiş) sayıldıklarından evlenmek isteyen erkeklerin kendilerine bir türlü emniyet edemediklerine, bundan dolayı da bu kızların evde kaldıklarına emindi" (49). Bu anekdot ile Şaziye Hanım temsilinde orta ve alt sınıfta, okutulan kızlara başta iffet

²⁴ Seniha ile Halit'in ailede eşit olduğu ender durumlardan biri olan miras paylaşımı, bir vasiyetin sonucu değil, Osmanlı miras hukukuna dayalı bir gelişmedir. Seniha'nın babasından kalan küçük aylığının yetersizliği ise devletin kadın lehine uygulamalarındaki yetersizliğini ve kadının geçinmesi için evlenmesi ya da çalışması dışında bir seçeneğinin olmadığını gösterir.

dolayısıyla iyi nazarla bakılmadığı anlaşılır. Ancak Mükerrerem'in "fenlenmeyişi" ona ne "parlak" ne de "orta bir izdivaç ümidi" sağlar. Anlatıcı, bu durumu "Esasen semtlerinin hali ve vakti yerinde, babaları iç güveyisi alabilir kızlarının çoğu bile evde bekliyorlardı." şeklinde izah eder ve yirmi beşine gelmişlerin "evde kaldıkları"ını belirtir. Mükerrerem'in de yirmi yaşına girdiği gün annesinin âdeta mateme girdiğini ifade eder (50). Bu durumun temel sebeplerinden biri, son dönem Osmanlı toplumunda art arda gelen savaşların sonunda özellikle erkek nüfusun azalması ve kötüleşen ekonomik koşullardır. Bu dönemde erkek ve kadınların geç evlenmesinde "evlenme ve ev kurma masrafları" da önemli bir unsurdur (Duben-Behar: 160). Annenin bekâr kızı için hissettiği endişe ise babasız kalan kızını "başgöz edemeden" ölmesi durumunda kızının "âkıbeti" ile ilgilidir (50). Bu nokta, kızların eğitilmemesinin ve ekonomik güçsüzlüğünün dramatik sonuçlarına işaret etmesi bakımından anlamlıdır. Bu dönemde "Ticaret Vekâleti mühendislerinden otuz beşlik, daha da hiç evlenmemiş bir adamın" Mükerrerem'le evlenme talebi, anne tarafından sevinçle kabul görür (50-51). Annenin, evde kalmasından korktuğu kızını "kırkı[nı] aşmış" (52) Halit'le evlendirmesi, kadınla erkek arasındaki yaş farkının toplumda olağan karşılanmasıyla ilgili olabilir. Mükerrerem'in evlenebilmesinde 'güzel' ve 'namuslu' olmasının etkili olduğu da belirtilmelidir. Çünkü Halit için evleneceği kadının "temiz bir aileden, namuslu ve cidden güzel olması" yeterlidir (50). Bu nokta, eğitilmiş bir erkeğin evlilikle ilintili geleneksel ölçütleri devam ettirdiğini gösterir. Aynı zamanda 'namus' beklentisinin tarihselliğini de göz önüne serer. Duben ve Behar'ın (2014: 145-146) İstanbul haneleri üzerine olan çalışmasında, yirminci yüzyılın ilk döneminde erkeklerin geç evlendikleri durumda bir bekârla evlenmeyi tercih ettiği görülür. Bakirelerin tercih edildiği bu durumda karı-koca arasındaki yaş farkı da büyümektedir. Son dönem Osmanlı toplumunda yetişen bir erkek olan Halit de babası gibi kendisinden çok küçük yaşta bir kadınla evlenir. Yurt dışında yüksek tahsil gören Halit'in modern eğlenme biçimleri ile evlilik sürecinde benimsediği (görücü usulü, cinsel namus şartı gibi) esaslar ve eşiyile mesafeli tutumu, modern ve geleneksel pratiklerin hayatında iç içe geçtiğini gösterir. Özellikle ev içi alanda yerleşik itiyatların muhafaza edildiği gözlenir. Eğitimsiz ve ekonomik özerklikten mahrum olan Mükerrerem, evde kalmamak ve muhtaç olmamak için evlenmek zorunda kalırken Halit kırkını geçtiği hâlde istediği ölçütlerde birini kolaylıkla buldurur ve 'alır'. Kadının 'namusu' evliliğin başlıca ölçütlerinden biri iken erkeğin uzun yıllar sefahatle geçen ömrünü sorgulamak kimsenin gündemine girmez. Romanda daha ziyade ataerkil beklentiler kadın için, ataerkil ayrıcalıklar ise erkek için görünürlük kaydeder.

Öğrenim görmenin ve kendini yetiştirmenin oluşturduğu farklar, Halit ile Nüzhet'de olduğu gibi Seniha ile Mükerrerem arasında da belirgindir. Seniha, öğrenimini devam ettirememesine karşın "zeki ve ciddi bir kadın" olarak sunulur. Mükerrerem'in bakışından onun "Anasile babası tahsili ile hemen hiç meşgul olmadıkları halde en çok kendi kendine okuyup çalışarak birçok şey öğrenmiş, hattâ basit bir müshabeyi idare edebilecek kadar Fransızca" bildiği; hâlinin ve tavrının da "çok kibar ve zarif" olduğu öğrenilir (56-57). Mükerrerem ise kalem müdürü babasının, kendisi on beş yaşındayken ölmesiyle fakirleşen bir evin "ilkmektep şahadetnam[e]sinden başka bir tahsil vesikası" olmayan kızıdır (49). Evlendiğinde yirmisini

geçmiş olan Mükerrerem, evlilik ‘sayesinde’ modern bir yaşam biçimi ve konforu ile karşılaşır. Bu bakımdan Seniha ile Mükerrerem arasındaki sosyo-ekonomik sınıf farkını da gözden kaçırmamak gerekir. Romanda bu farka giyim üzerinden de işaret edilir. Mükerrerem’in giyinme tarzı itibarıyla ‘züppeleşmesinin’ önüne görüncesinin “giyinme hususunda hakikaten ince ve şaşmaz bir zevke sahip” olması ve onun “sözünü dinle”mesi geçer (30-31). Zira anlatıcıya göre “Mükerrreme gelince, gerçi tamamıyla kendi rey ve zevkine göre hareket etse fazla çarpıcı ve hayli zevksiz tuvaletler yaptırması muhtemeldi. Fakat bereket daima Senihanın sözünü dinlerdi. Çok sade elbiselerinin içinde daima zarif görünen geçkin kız ise giyinme hususunda hakikaten ince ve şaşmaz bir zevke sahipti” (30-31). Bu ayrıntı, geçkin kızların *Bette Abla* romanında görüldüğü gibi zevksiz bir giyinme tarzı olduğu klişesini yapışökümüne uğratması bakımından kayda değerdir. İçinde bulunulan muhitin görgü yoluyla kazandırdıklarının önemi yanında güzelliğin, zarif olmakla aynı şey anlamına gelmediği de göz önüne serilir. Böylelikle ‘çirkin’ ve ‘evde kalmış bir kız’ olmanın kategorik özelliklere ve negatif kalıp yargılara sıkıştırılamayacağı da ortaya koyulur.

Seniha ile Mükerrerem’in tahsille beliren farkı, romanın sonunda bir gemi yolculuğu ile sembolize edilen hayat yolculuklarının gidişatında da görülür. Seniha, “birkaç kibara metres” (168) olduktan sonra konsomasyon yapmak üzere Samsun’a giden Mükerrerem ile Zonguldak’tan ayrıldığı gemide karşılaşır. Seniha’nın, Mükerrerem’in “düşmüş”lüğünü “iğrenen bir eda ile, bütün varlığı ile öyle hakir görerek” söylemesiyle Mükerrerem’in “yüzü birden tokat yemiş gibi kıpkırmızı” olur (171). Mükerrerem’in ahlaki açıdan kendisini yargılayabilecek kişiler karşısındaki utancını sembolize eden yüz kızarması, yaptığı işten duyduğu / duyulan hoşnutsuzluğa işaret eder. Bu durumda Mükerrerem “Ne yapabiliyordim! Biraderinizden ayrılmış bulunca nasıl ortada kaldım, unuttunuz mu? Hayatımı kazanmak için başka bir imkân görseydim bu hale elbette düşmezdim. (...) Halit Beyden ayrıldığı zaman ben de sizin gibi bir hocalık yakalayabilseydim!” yanıtını verir (171). Bu itiraf, aldatma serüveninde bireysel arzularının sevgiyle hareket eden Mükerrerem’in ‘düşme’ ile ifade ettiği bedel ile birlikte toplum nezdinde muteber ve düzenli bir gelir getiren mesleğin önemini gösterir. Diğer yandan bu cevap, başka bir iş arayıp aramadığının bilinmediği ve iş arkadaşlarına göre konsomatrislikten daha fazla para kazanacak olan (170) Mükerrerem’in işinin mahiyetinden, itibarından ya da istikbalinden duyduğu hoşnutsuzluğu mu ya da tahkir edilmesi durumunda savunma psikolojisini mi ortaya koyar, bir soru işaretidir. Ancak her halükârda “hocalık yakalayabil”mek ifadesinde beliren farklılık, kurumsal anlamda eğitimin ve kendini yetiştirmenin önemiyle ilişkilidir. Mükerrerem’in “eskisi kadar genç ve güzel” (169) olması, bedensel güzelliğin bir meta değeri olması yanında Mükerrerem’in ağzından “insanı metres alanlar[ın] yüz sene tutmuyor” (171) oluşu, bu tür tutunma alanlarının geçiciliğe yapılan vurguyu da içerir. Ancak Seniha ve Mükerrerem temsilinde kadın için gösterilen meslekler, seçeneklerin sınırlılığını da göz önüne serer.²⁵

²⁵ Diplomasız olmasına rağmen Seniha’nın öğretmen olabilmesi, erken Cumhuriyet döneminin ülke çapındaki eğitim seferberliği dolayısıyladır. Ancak Seniha’nın Mükerrerem’le karşılaşmasında Mükerrerem’in gösterişli / zengin görünüşü karşısında kendi fakirliği üzerine öfkeli bir düşünceye dalması (171-172), mesleğinin maddi

1.2. Bedenler Arası Hiyerarşide Cinsel Saflık ve Arzu

Kültürel ideolojiler, bedeni biçimlendiren ve dönüştüren içeriklerle yüklüdür. Ataerkil ideolojide erkeğin "meşru vârisler"inin garantörü olan kadın bedeni, toplumun "siyasal denetim hiyerarşisi"nin önemli bir unsurudur (Berktaş 1998: 146, 149). Bu bakımdan beden, ahlak ve iktidar arasındaki en çarpıcı ilişkilerden biri, bakire kadın bedenine yüklenen anlam üzerinden okunabilir. Genel olarak kadınlara "herhangi bir yanlış davranış nedeniyle bütün bir topluluğa, sülaleye ya da aileye utanç ya da şerefsizlik getirecek denli muazzam olumsuz bir güç" atfedilmiş (Kandiyoti 2013: 81) olmakla beraber bekâr kadınların 'baba evini' / 'aile şerefini' temsil yükü daha fazladır. Çünkü bekâr kadınların 'yanlış' yapmadıklarının en önemli işaretleyicisi bekârettir. Bekâretin 'himenle' güvence altına alındığı bir kültürde, "erkek bedenini bakir olarak işaretlemeye yönelik olağanüstü bir gayret" gösterilmemesi (Abu-Odeh 2014: 254-255) ise cinselliğin, cinsiyete dayalı deneyimlenmesine ve değerlendirilmesine zemin hazırlar. Bu durum sadece kadınlık-erkeklik kategorileriyle sınırlı değildir. Evli ve dul kadınların da söz konusu 'işaretleyicinin' dışında kalması, cinsel tecrübede farklı dinamiklerin devreye girmesine yol açar. Bu bakımdan *Kıskanmak*, cinsiyet farklılığının sosyal rolleri belirleyiciliği yanında cinselliğin evde kalmış kız, erkek ve evli kadın üzerinden pratiklerini göz önüne sermesi bakımından dikkat çekicidir. Romanda cinsel iffetin özellikle bekâretle temsil edilmesi ve bu olgunun dışında kalanların cinsellik deneyimlerine sıklıkla atıfta bulunulması sebepsiz olmasa gerektir. Züppe, çapkın ya da hovarda özellikleriyle öne çıkan kişilerin yaşam bulan kösnül arzularının tasviri ve iması, metnin alımlama sürecinde ahlaki sorgulamaları gündeme getirir. Bu amaçla mevcut bölümde Seniha'nın bekâret kaybının simgesel görünümleri ve iffetin cinsellekle kurulan ilişkisi erkeklik (Halit, Nüzhet), dulluk (söylem düzeyi) ve evli kadın olma (Mükerrem) üzerinden incelenecektir.

Seniha'nın "çirkin kız" (42) olarak betimlendiği romanda diğer ana kişiler olan Halit, Mükerrem ve Nüzhet'in 'güzel' olarak sunulması tesadüfi değildir. Eserde güzellik, arzu etmeye ve arzulanmaya eşlik ederken çirkinlik, Seniha örneğinde görüldüğü gibi, görmezlikten gelinen ve bastırılan cinsel arzulara eklemlenir. Öte yandan çirkinlik, evlilik için aday görülmeye ya da cinsel deneyimlere engel değildir.²⁶ Seniha'nın hayatının

açıdan tatmin edici olmadığını gösterir. Tayin döneminde nereye gideceğini bilememenin tek başına olma ile birleşen korkusu da mesleğinin dezavantajları olarak dikkat çeker.

²⁶ Ancak görücü usulü evliliğin yaygın olduğu bir toplumda genç bir kadının evlenebilmesi için güzelliği ve zenginliği gibi görünür ölçütleri önemli rol oynar. Romanda Seniha 'çirkin' olarak sunulduğu gibi 'istenilir' olmasını sağlayacak bir zenginliği de yoktur. Babası "Cemal Paşa hürriyet ilan edilir edilmez tekaüde sevkedilen ve vapurlarda, trenlerde ve mahalle kahvelerile selâmlık odalarında dünya siyasetine yeni bir nizam vermekle meşgul olan hesapsız paşalardan, ay başını ipe çeken hesapsız mütekit paşalardan biriydi. Onun hem de çirkin kızına kim tamah ederdi?" (42) cümleleri, servetin / servet kaybının kadınların evliliğindeki belirleyici yönüne işaret eder. Meşrutiyet'in ilan edildiği bu yıllarda "Hayat gittikçe çetinleşiyor, erkekler gittikçe menfaatperest oluyor, babaları nüfuzlu ve mallı kızlar gittikçe daha fazla aranılıyordu." (42) ifadesi ise Seniha'nın gençlik döneminde, erkeklerin evlilik kıstasları konusunda bir izlenim uyandırır.

belli dönemlerinde ‘taliplerine’ yapılan atflar, evde kalmanın sebebinin çirkinlik değil bekâret kaybı olduğunu gösterir. Seniha, kendisine evlenme vaadiyle yaklaşan komşusu Cemil Şevket’le yaşadığı bir gecelik beraberlikten sonra ‘namusuna’ güven duyulmaması nedeniyle terk edilir. Bu nokta, ataerkil ideolojinin cinselliğe ilişkin çifte standardını sembolize etmesi bakımından anlamlıdır. Seniha’nın hayatı için bir dönüm noktası olan bu yitim, zamanda geriye dönüşle hikâye edilir: Seniha, bakire olmadığını “ne zaman düşünse, karşısına her sefer yine Halidin delikanlılık hayali dikilirdi. Çünkü kendisini kim isterse istesin reddetmek mecburiyeti yine onun yüzünden olma bir şeydi. Ve bunları düşündükçe, her sefer ne kadar uzak bir maziye dönmüş oluyordu!...” (145). Bu mazi, Seniha’nın Cemil Şevket ile birkaç mektuplaşmasının ardından gelen evlenme kararını ve “Allahın emrile” istenmesini, ancak Halit’i yurt dışında okuttuğu için masraf yapmaktan kaçınan ailenin reddini içerir. Küçük bir bavulla Cemil Şevket’e gitmeye hazır olduğunu bir mektupla bildiren Seniha, bir gece yarısından sonra yapılacakları konuşabilmek için çardakta buluşulabileceği cevabını alır (145-146). Anlatıcı ‘kafes’ ardında büyüyen Seniha’nın çardakta son bulan ‘genç kızlık tasavvurlarını’ şöyle ifade eder:

Seniha teklifi kabulde bir mahzur görmemiş, konuşulacak sözlerden bir netice, bir hayır ummuştu. Ve o gece buluşması sabaha kadar sürmüş sabahın ilk ışıkları ortalığı ağartırken köşküne bir hırsız gibi dönen geç kız, mazi ile hemen her alâkası kesilmiş bulunulan bir başka mahlûk olmuştu. Seniha, erkeklerle kadınların birbirlerini uzaktan ve kafes arkasından gördükleri bir devrin kızı idi ve devir henüz o devirdi. Sıcak ve karanlık bir yaz gecesinde sevdiği erkekle yapıyınız kalınca vaziyetine hâkim olamamıştı.

Ve o devir kendisini sevdiğini söyleyen adama nefisini veren kızın nikâhla alınmasını tasvip etmediği, o kızı buna asla lâyıık bulmadığı için, genç komşu da o gecedan sonra ilk fikirlerini derhal değiştirmişti. Zaten o Senihayı güzel diye değil, ağırbaşlı, ciddî, vakur bulduğu için almak istemişti. Ve şimdi bu hükmünde aldandığına emin bulunuyordu. Olsa olsa, bir müddet vaitlerle oyalıyarak bu gece buluşmalarını devam ettirebilirdi. Fakat bunu birçok sebeplerle istemiyerek bütün münasebetini kökünden kesmeği, hattâ bir müddet Erenköyünden uzaklaşmağı tercih etmişti. Ve bu uzaklaşma, bu döneklilik Senihanın yüreğine sonsuz bir hüvün ve nefret getirmiş, lâkin genç adama karşı duyduğu aşkı da öldürmüştü (146).

Anlatıcı, Seniha’nın cinsel otokontrolden yoksunluğunu, cinsiyete dayalı kamusal sınırların kadın üzerindeki etkisiyle izah eder. İlk kez sevdiği erkekle tek başına kalan kadının cinsel arzuya, özellikle erkeğin arzusuna, teslim oluşunu ne hissettiğini anlamlandıramaması üzerinden açıklar: “Etrafında hiçbir ihtiras dolaşmıyan genç kızın asabı ise o gece zaten yanmamış, kendisini genç komşuya garip bir uyuşma içinde, âdeta yarı uykuya benziyen bir hal ile vermişti” (146-147). Ancak evlenmeyi taahhüt ederek ilişkiyi bu noktaya getiren erkeğin gözünde kadın, artık “ağırbaşlı, ciddî, vakur” olmadığı için güven ve itibar yitimine uğramıştır. Bu durumda namus sadece kadına atfedilirken bekâretin ‘yitimi’ karşısında erkeğin kendini ‘eksik / kusurlu’ hissetmediği anlaşılır. Hatta erkek, birlikte olduğu

kadını nikâha "asla lâıyk" görmeyecek mütehakkim ve ahlakçı bir kibre bürünür. Fatma Mernissi'nin (2014: 104) ifadesiyle "Kızlığı bozulan bakire, kayıp bir kadın haline gelir"ken "erkek, efsanevî anka kuşu gibi, çarpışmadan daha saf, daha erkek ve daha saygın halde çıkar." Romanda kadını değersizleştiren bu fikrin "derhal" oluşu ise kolektif bilinçdışında bu algınının kökleşmesiyle ilgili olabilir. Seniha için "döneklik" anlamına gelen terk ediliş ise karakterini de biçimlendirecek olan ("hüzün ve nefret" dolu) hâl değişimine / duygusal dönüşüme zemin hazırlar. Anlatıcının bu vakayı devrin ve kişilerin üzerinden gerekçelerle sunumu, sürecin birçok boyutta değerlendirilmesine imkân tanır. Seniha'nın bilincine varamadan deneyimlendiği bu gecenin sonuçlarını, annesine izah etmemesi (46) de göz ardı edilmeyecek bir noktadır. Ailedeki görünmezliğin temsillerden biri olan diyalog yokluğunun bu kritik meseleyi de kapsamı, genç kadınının, ailesi tarafından anlaşılabilirliğine ve iyileştirebileceğine dair ümitsizliğiyle ilgili olabilir. Çünkü bekâret kaybı, toplumda çoğunlukla kadını sorumlu tutan söz ve eylemleri beraberinde getirir. Seniha'nın, evin bir köşesinde yaşama hakkının elinden alınması, sevmediği bir adamla evlendirilmek zorunda bırakılması gibi ihtimallere karşı sessizliği, bir çaresizlik stratejisi olarak değerlendirilebilir.

Seniha'nın yaşadığı ikinci ve son cinsel birlikteliğinin mekânı, anne ve babasının ölümünden sonra ağabeyinin ihmal ettiği ve çoğunlukla yalnız kaldığı Şişli'deki evdir. Ağabeyinin nezaretinde çalışan ve ilk kez yüzünü gördüğü bir hademe, Halit'in birkaç eşyasını almak için eve uğradığında "Seniha birden bütün varlığını kaplıyan ve muhakemeyi, her türlü hesabı, düşünceyi, vekarı ve şerefi ezip götüren bir zaaf duy"ar. Anlatıcı, burada etkili olan temel güdünün "asap" olduğunu özellikle belirtir. Seniha, "Bu ikinci günahını şuurunu tamamilen muhafaza ederek ve hareketlerine hâkim olarak" işler ve "Hayatındaki bu ikinci günah saatinin hiçbir zerresi"ni unutmaz (147). Seniha'nın bilincine varamadan yaşadığı ilk cinsel deneyimi ile bu şuurulu arzu arasındaki "dört sene" (147), bedeni üzerindeki denetimini göstermesi açısından önemlidir. Bedenin arzu dolu uyanışı, Halit temsilinde eril zihniyetin görmezlikten geldiği geçkin kızın biyolojik gerçekliğine ayna tutar. Çünkü bekâr iken "elinden her türlü ve çeşitte, Çinlisine ve siyahına kadar her şekilde kadın geçen" (47) ve evlendiğinde "Mükerrem'in üstüne yeni maceralara girmek te dâhil olduğu halde her hakkı nefsinde hâlâ gören Halit, kendinden epey küçük olan kızkardeşini artık tamamen ihtiyarlamış" sayar (67). Medeni hâli fark etmeksizin Halit'in cinsel beraberliklerinin 'normalliğine' karşın 'çirkin ve geçkin' bir kadın olarak sunulan Seniha'nın bastırılan cinselliğinin 'normalliği', romanın örtük çatışmalarından biridir. Seniha'nın kösnül arzusuyla mesafesini, hem uzak hem de çok yakın duyumsamasında ağabeyinin cinsel özgürlüğü rol oynar. Bunun en belirgin örneğini, Halit'in bekârken "çılgın eğlence saatlerinden sonra bitap uyumak üzere evine döndüğü gecelerin ertesi günleri" (48), ona kahvaltısını götüren Seniha'nın çoğu zaman uyanmamış olan ağabeyine bakışında görebilmek mümkündür:

Ve bazan başucunda bir dakika durur, Halidin yarı açık kalmış dudaklarının ancak birkaç saat evvel verdikleri ve aldıkları buseleri kinle, kıskançlıkla, hicapla, nefretle hem de ihtirasla düşünürdü.

Ve yüz erkeğin kollarından geçmiş, erkeğin ve zevkin her çeşidini görmüş kadınları belki çıldırtabilen bu erkek vücudüne karşı o kadınların duydukları ihtirasları ve bu erkek vücudünden aldıkları zevkleri düşünme düşünme, bunları düşünmek vaziyet ve mecburiyetinde kala kala, Senihanın tahteşuurunda belki çok karışık ve çok gizli buhranlar da olurdu. Ve belki ağabeyisine kininin en kuvvetli sebeplerinden biri, ihtimal ki unutmak istediği bu buhranlara istemiyerek dahi olsa düşmesine böyle sebebiyet veriydi (48).

Halit'in vücudunu seyreden Seniha, bu (güzel) bedenini tattığı cinsel hazları gözünün önüne getirir ve onun tatmin edilmiş arzularla dolu olmasına haset eder. "Çünkü o da yaşamıştır bu hazzı" (Fethi Naci 2007: 192). Halit'in bedensel güzelliği ve her gece "çılgın eğlencelerden" dönmesi karşısında Seniha, kösnül arzularını daha canlı duyumsar. Adını bile bilmediği biriyle, ne şekilde sonuçlanacağını tahmin edemediği bir ilişki yaşamasında, Halit'in arzuyu, gündelik hayatın normalliği içinden deneyimlenmesinin etkisi görülür. Bu nedenle Seniha, birlikteliğinin ardından beraber olduğu erkeği gönderip, "kapıyı kapadıktan sonra" ağabeyini hatırlar ve "onun her gün bir macera peşinde, severek ve sevilerek yaşadığını" düşünür (148). Halit, ataerkil bir toplumun erkek için meşru kıldığı 'maceralarla' gençliğini geçirirken²⁷ evliliğini önemsemediği kız kardeşi, cinsel arzularıyla nasıl başa çıkacağını endişesindedir. Ağabeyin sefahat yerlerindeki serüveni, "muvaaffakiyet" (46) olurken Seniha'nın cinselliği, aile şerefine temsiliyetiyle doğrudan ilgilidir. Seniha'nın cinsel beraberliğinden hemen sonra hademenin kendisinden istediği cep harçlığı ise "erkek zâafını ebediyen, bıçak vurup bir şişi deşen ve yokeden bir cerrah gibi" mahvetmesine yol açar. "Ve bu ameliyat yerinden Seniha artık hiçbir sızı" duymaz (148-149). Seniha'nın cinsel arzularını "yok" saymasında, kendisinden beklenen cinsiyet rolleri ve kendisinde ağır hasar bırakan birliktelikleri etkili olur. Ancak evliliğe yönelim sadece kösnül hazların deneyimlenmesi için değildir. Amasra'ya ilk mektep öğretmenliğiyle tayin edilen Seniha için "yaşlılık, hastalık, uzak ve berbat bir yerde yapyalnız ve bakımsız ölmek, bunlar hep mukadder şeylerdi ve bu yolun ilerisine âit pek tabî safhalarıydı" (142). Dolayısıyla yaşlılık, hastalık zamanlarında kimsesiz

²⁷ Halit'in evini Şişli'ye taşınması da eril arzusunun uzam üzerindeki belirleyiciliğini ortaya koyar. Ancak Halit'in evini Beyoğlu'na yakın kılmakla birlikte sefahat hayatını evine taşımaması, evin mahremiyeti ile 'eğlence âlemi' arasındaki sınırı belirginleştirir. Ayrıca bu nokta, görülmeyen kız kardeşin etkisi yerine ailede görülen itiyatları sürdürme pratiğiyle ilişkilendirilebilir. Zira Halit'in evine başka bir kadın olarak sadece eşi girer. Ayrıca geriye doğru anlatımlarda ve hatırlamalarda, ne Birinci Dünya Savaşı ne de Kurtuluş Savaşı'na dair tek bir anekdotun geçmemesi, okuyan, gazeteleri takip eden Seniha'nın bu konuyla ilgili bir gündeminin olmaması, mesela sefahatle gençliğini geçiren ağabeyine 'millî vazifesini' yapmamasına dair bir eleştiri getirmemesi de dikkat çekicidir. Nahid Sırrı'nın 5 Şubat 1938 tarihli, otobiyografisini kaleme aldığı mektubunda "Harbi Umumînin ikinci yılından 1923 senesine kadar zamanımın en fazla kısmı Avrupada geçti." (Yazar 1938: 304) ifadesi, metindeki bu yokluğun -olmak zorunda olup olmadığı tartışılabilir- yazarın belleğiyle ilgili olduğunu düşündürür. Oğuz Demiralp (1999: 209), Örik'in okuduğu kurmaca yapıtlarından yola çıkarak "Mütareke, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluş yıllarına" çok az göndermenin bulunduğunu ve bu durumun gelişmesinde yazarın uzun yurt dışı yıllarının payının olabileceğini belirtir.

kalacağı mukadder olan Seniha'nın yine evlenmeye yanaşmaması önemlidir. Bu bakımdan Seniha'nın, Sıdika adlı ev sahibinin kendisini, "hükûmette bin kuruş aslî maaşlı bir memur", "biraz geliri de" olan, "karısı yeni ölmüş ve hiç evlâdı olmamış" kardeşiyle evlendirme teklifini "mutlaka" reddedecek olmasının sebepleri üzerinde durmak gerekir (144). İlk olarak Seniha, Sıdika'nın teklifiyle kendisi, Mükerrerem ve Halit ile arasındaki "müsellesin bir eşi" olacağından korkar (144). İkinci neden ise şöyle belirtilir:

Ancak böyle olmasa, diğer taraftan aile ve fikir seviyesi itibarile de bu adam kendisine küfüv bir kimse olsaydı, ona yine varacak değildi. Çünkü varmaya yüzü yoktu. Zavallı geçkin kızın her türlü zevk ve maceradan nasipsiz hayatında yine acemice günahkâr bir iki ânı olmuştu. Ve bu iki zavallı an kendisini, bir erkeğin değil birkaç ay hattâ birkaç gün nikâhlı karısı olduktan sonra artık bütün hayatlarınca isterlerse kocasız oturmuş ve isterlerse kocaya varmış hak kazanan en aşifte ve açık kadınların haklarından mahrum bırakıyordu. Onlar en hayasız şekillerde yaşadıkları sonra bir ikinci koca yakalayınca, dul geçirdikleri bütün yılları en ufak bir maceradan çekinerek geçirmiş olduklarını iddia edebilirlerdi. Fakat Seniha kocaya vardığından sonra bin bir hicap içinde mazisini anlatmaya ve belki de affedilmeyip kovulmaya mahkûmdu. Vâkıa çok usta doktorların pek kurnaz erkekleri bile kandıracak muvaffakiyetlerini duymamış değildi. Fakat, hem de bu yaşında muayenehane dolaşarak çare bulmaya, bunu aramaya ölse tenezzül etmezdi (144-145).

"Ferik Cemal Paşanın kızı olduğunu hiç bir zaman unutma"yan (149) Seniha'nın evliliğinde küfüvü temel alması, sosyal sınıfın evlilikteki rolünü göstermesi açısından anlamlıdır. Servet ve meslek itibarıyla kendisinden düşük olmayan talibini, soy ve fikir bakımından kendisine denk görmemesi, seçkin ve eğitilmiş bir kadının evlilikteki kriterlerini gösterir. Ancak Seniha'nın "şehveti"ni bastırmasında (149) ve evlenmemesinde, bakire olmadığının anlaşılması korkusu esasen etkilidir. Her ne kadar komşusunun kardeşi olan "ellilik, şişman ve mintanlı bir adam karşısında yalnız istikrah duyacak kadar da zevki ve gururu" (149) olsa da genel itibarıyla evliliğe yanaşmamasında "hicap içinde [anlatılacak] mazi" etkili olur. Cumhuriyet öğretmeni olan Seniha'nın talibi karşısındaki düşünceleri, dul bir erkeğin, kırkını geçtiği hâlde bekâr bir kadından ilk beklentisinin bekâret olabileceğini; aksi durumda eşini 'kovabilme hakkı' olduğunu ortaya koyar. Doktorların suni bekâret operasyonlarına yapılan gönderme de toplumda cinsel saflığa verilen önemle birlikte bir 'kandırmacanın' tıbbi uzantılarına işaret eder. Seniha'nın bu hileye başvurmamasında, bakire olmadığının açığa çıkması yanında bunu onarma çabasındaki motivasyonun görülmesi ve 'gururunun' zedeleneceği korkusu belirgindir. Dul kadın üzerinden verilen örnek ve Seniha'nın akıbeti, kadının cinsel iffetlilik yanılması için ihtiyaç duyduğunu da belirgin kılar. Anlatıcı, "onarıcı bekâret" müdahalelerinin ardındaki niyeti, kimi zaman "çifte standartları olan ataerkil toplumsal ideolojiler altında yaşayan kadınların ayakta kalma stratejisi" (Cindoğlu 2014: 130-131) olarak da sorgulamaya açar. Seniha'nın "acemice günahkâr bir iki ânı" olarak belirtilen deneyimlerinin bedelini bir ömür yalnızlıkla ödemek zorunda kalması, bu hilelerin gerisindeki saikleri

düşündürür. Seniha'nın suni bekâret gibi tıbbi müdahaleleri bilme ve eyleme gücüne rağmen yapmaması ise anlatıcı tarafından “en aşifte ve açık kadınlar”dan daha ‘onurlu’ ve o nispette ‘kurban’ olduğunu da satır arası sezdirir. Genel olarak söylem ve pratikler üzerinden toplumdaki “çifte ahlak”a (İleri 1990: 40) dikkat çeken anlatıcının, burada ‘zavallı’ ve ‘hayâsız’ karşıtlığı üzerinden anlatma konumunu öznelştirdiği görülür. Bu yaklaşımda, Seniha temsilinde bekâret kaybının bastırılan cinsellik, görmezlikten gelinen kadınlık ve evde kalmış kız etiketi ile ödenmesine duyulan bir acımanın etkisi hissedilir. Bu kaybın bedelleri Seniha'nın ‘baba evinde’ annesiyle yaşadığı ilişkide de kendini gösterir. Evlenmek istemeyen genç kadının bu fikrini “deli saçması” (45) olarak gören anne için bu düşünce, “kızına karşı olan gevşek bir sevgi bağının daha da gevşemesine sebebiyet” verir (46). Kadın, çirkin, evde kalmış olmaya eklenen şüpheli bekâret, genç kadının anne nazarındaki saygınlığını gittikçe azaltır.

Romanda, dul kadınla birlikte evli kadının da “biyolojik bekâret performansını” (Abu-Odeh 2014: 257) geride bırakması, evlilik sırasındaki ve sonrasındaki cinsel deneyimlere yönelmede ‘kolaylaştırıcı’ bir faktör olarak sunulur. Dul kadınları söylem düzeyinde örnek gösteren anlatıcı, evli kadının, evliliğinin kabuk örtüsü altındaki gayrimeşru edimlerini, Mükerrerem ile temsil ettirir. Görücü usulüyle evlenen Mükerrerem’in “mazisinde kocasına mukayese etmek için hiçbir hatırası” yoktur (53). O, “bu izdivaca o belki hiç çarpmamış bir kalple, en çok tahmin edilmiş zevkleri tatmak üzere geldiği halde öteki her şeyi görüp denemiş, herşeyden de hevesini almış olarak artık dinlenip rahat etmek için” gelir (51-52). Kırkını aşmış olan Halit’in ‘yorgunluğu’ ile yirmilerinin başında olan Mükerrerem’in “zevk” beklentisi, evliliğin ilk iç çatışmasını oluşturur. Diğer çatışma da Halit’in karısını “acemi” ve “hararetsiz” bulması ve Beyoğlu’nda geçirdiği zamanları, “çoğu kart Fransız, Alman, Macar ve İtalyan karılarını arayıp özlemiye bile” başlaması neticesi doğar (55). Mükerrerem ise kocasının “kendisile kâfi derecede meşgul olmadığını görüp” kendisinden bıktığını sanır, ondan gittikçe “soğuyup” uzaklaşır (54). İlerleyen yıllarda Zonguldak’ta Nüzhet’le cinsel arzuya dayalı evlilik dışı ilişki yaşamasında, güzelliği yanında evli oluşunun sağladığı ‘fark edilmeme’ hâli de etkili olur. Bekâreti evliliğinde, evliliği ise evlilik dışı ilişkisinde araçsal bir rol oynar. Genç kadının, kocasının Nüzhet’i öldürmesinden sonra gözlerinin yaşı kurumadan “aşkının öldüğünü ve delikanlıyı artık sevmediğini” anlaması (123) ise etrafındaki erkekler gibi derin duygusal bağlanmalardan yoksun olduğunu gösterir.

Romanın kötücül erkeği Nüzhet, cinselliğin deneyimlenmesinde erkeklığın ve güzelliğin iki tür imtiyazını kullanır. Nuriye için “nazlı ve kıymetli” (94) oğlunun kabahatleri “birer meziyet” ve “en münasebetsiz” hareketleri “pek masum birer çocukluk” hükmündedir (96). Nüzhet’in “âşikâne maceraları daima hoşuna giden ve bunlar ne kadar artarsa o nispette gurur duyan Nuriye, Nüzhetin kalbinde kendinden başka bir kadının yer almasına azla tahammül edemez, bunu kendi hukukuna ve haysiyetine karşı âdeta bir tecavüz sayardı” (79). Annenin, oğlunun bir kadına gönül vermesi karşısındaki “tahammül edemez” tutumuna karşın cinsel münasebetleri konusundaki sınırsız müsamahası, Nüzhet’in erkeklığı ile doğrudan ilgilidir. Onun “âşikâne” maceraları toplum nezdinde erkek annesine gurur ve öteki kadınlara karşı üstünlük duygusu verir. Muhitin de Nüzhet’i “çok

şımart"ması; onun İstanbul'a "her gidişine ait türlü aşk muvaffakiyetleri göklere" çıkarması (10); yakışıklılığın, zenginliğin ve erkekliğin popüler bir tip üretmedeki rolünü gösterir. Böylelikle ataerkil bir ailenin ve toplumun, 'züppe erkek' tipinin inşasındaki etkisi göz önüne serilir. Nüzhet'in Mükerrerem'le cinsel birliktelik öncesi konuşmasının "aşktan ve hattâ basit bir muhabbetten bile" uzaklığına, "o derecede maddî ve hâkim bir ihtirasın sesi" (75) olmasına yapılan vurgu ise Mükerrerem'le ilişkisindeki ortak kösnül arzuyu gösterir. Yirmi yaşında olmasına rağmen "kurtlar derecesinde kurnaz ve pişkin" (66-67) olan Nüzhet'in cinsel tecrübesinin çokluğu, ataerkil normların erkeklik -özellikle bekâr erkeklik- arzularını meşrulaştırmasıyla ilişkilidir. Seniha, bakire olmadığı için 'meşru arzuyla' arasına keskin sınırlar örerken Nüzhet örneği, cinsel tecrübe üzerinden 'erkekliğin' (ve erkeklik gururunun) yapılandırılmasını göz önüne serer. Seniha örneğinde sadece duyulan bir şüphe, annenin kızından uzaklaşmasına yeterli olurken Nüzhet'te erkeğin aşikâr cinsel deneyimleri anne göğsünün kabarmasını sağlar. Oğlunun gittikçe Mükerrerem'e kapılmasından endişe eden annenin, Seniha'ya kardeşinin "namusunu koruma"sının "vazifesi" olduğunu ihtar etmesi (102) de bu noktada dikkat çekicidir. Evinin "üstkat"ında otururken (79) oğlunun Mükerrerem'i odasına almasına göz yuman annenin, Seniha'yı evinin / hanesinin namusu üzerinden sorumlu kılması, kişisel çıkarlar mevzubahis olunca ahlaki normlara atıf yapıldığını gösterir. Bu durumda gayri ahlakiliğin, bekâr oğulun eyleminde ve buna zemin hazırlayan annenin tutumunda değil, evli bir kadının eşini aldatmasında görüldüğü anlaşılır. Romanda 'kız' ya da 'kadın' olmaya, 'kadın' ya da 'erkek' olmaya, 'bekâr' ya da 'evli' hatta 'dul' olmaya bağlı olarak 'namus' algısının değişkenlik gösterdiği izlenir.

Sonuç

Kıskanmak; haset ve intikam gibi kötücül duyguların, son dönem Osmanlı toplumunda yetişen bir geçkin kızın temsilinde görünür kılındığı bir romandır. Eserde evde kalmış kızın tipik olarak negatif ve kötücül sunumu, geleneksel cinsiyet rollerini yeniden üretir. Şu hâlde aile, eğitim ve evlilik, erkeğe tanınan ayrıcalıkların inşa ve muhafaza edildiği kurumlar olarak dikkat çeker. Özellikle ataerkil ailenin cinsiyete dayalı ayrımcılığı, telafisi olmayacak kötülüklerin ana zemini olarak kurgulanır. Ailenin kızından sevgiyi özellikle 'çirkinliğini' ihsas ederek esirgeyişi ve öğrenim pratikleri üzerinden iktisadi özgürlüğü mahrum edişi, kökleri çocukluk dönemine uzanan kıskançlığa zemin hazırlar. Evde kalmış kızın, özerk bir dünyasının oluşmaması ve ağabeyiyle yaşadığı evlerde görmezlikten gelinmesi ise kıskançlığın nefret ve intikamla bütünleşmesinde rol oynar. Kötücül duyguların ivme kazanmasında ağabeyin sınırsız arzu deneyiminin de rolü görülür. Özellikle geçkin kızın yakınındaki kişilerin 'çapkın', 'hovarda' ya da 'züppe' olarak kurgulanması, kösnül arzuyla olan mesafesini belirginleştirir. Arzunun öznesi ve nesnesi olma ve arzunun cinsel boyutta deneyimlenmesi açısından güzelliğin tesiri görülürken erkekliğin ayrıcalıklı konumuna ve evliliğin kabuk rolüne de dikkat çekilir. Erkeklik, evlilik ve dul olma, tensel arzunun deneyimlenmesinde bir alan açarken bekâr / evde kalmış kızın cinselliği, kendi ailesinin ve evlilik yoluyla kuracağı ailenin şerefının temsiliyetiyle doğrudan ilgilidir. Bu nedenle cinsel iffetin sadece

bekâretle anlamlı bulunduğu bir zeminde, bu olgunun dışında kalanların evlilik dışı cinsel birlikteliklerinin tasviri ya da iması, ataerkil ahlakı ve pratikleri sorgulamaya açar.

Ataerkil bir toplumda güzelliğin kadına atfedilmesi de ‘çirkin’ bir kadının kimlik inşasında ağır bir hasar bırakır. Aile tarafından görsel olarak onaylanmayan Seniha’nın tanınmamanın dehşeti üzerinden zihnini kurması, başkaları odaklı yıkıcı düşünce süreçlerine yol açar. Çirkinliğe ve geçkin olmaya eklenen kadınlık, Halit ve Nüzhet ile Mükerrerem’de görüldüğü gibi kösnül arzuların değil, intikam tasavvurlarının kapısını aralar. Evde kalmış kızın züppeliğe yakından ama kösnül arzulara dayalı zaafardan uzaklığı ise kendisine bir iktidar alanı tanıyarak, başkalarının hayatı üzerinde denetim gücü kazandırır. Ancak öçle örülü bu güce rağmen evde kalmış kızın iktidarı bir yanılısamadan ya da geçicilikten ibaret kalır. Toplumun geleneksel itiyatlarının onu kenarda köşede bırakması gibi sonu da gözlerden ırak ve görünmezliğe mahkûm olarak şekillenir. İntikam da geçici bir süre için başarılı görünmüş olsa da eksik kalır. Çünkü karşısında ebeveynin malını mülkünü satarak ve devletin tahsisat ayırarak okuttuğu oğulun tahsili ve eski iş arkadaşlarının yardımı (erkek dayanışması) çıkar. Bu nokta, aynı zamanda Nüzhet ve Mükerrerem’in güzellikleri ve Nüzhet’in ailesinin serveti karşısında tahsilin de zaferini simgeler. Çünkü güzellik ya yaşlanmayla (Halit) ya ‘çirkin ölümle’ (Nüzhet) ya da metres hayatı, konsomatrislik gibi bir sonla (Mükerrerem) çevrelenirken tahsil, Mükerrerem’in (Seniha gibi) ele geçiremediği için hayıflandığı öğretmenlik gibi, kalıcı ve toplumsal açıdan saygın olana atıfta bulunur. Dolayısıyla tahsil, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini ve erkekler arasındaki züppeliğin derecesini belirlediği gibi yazgının da tayin edicisi olarak karşımıza çıkar.

Kıskanmak, her ne kadar evde kalmış kızı negatif ve kötücül yönleriyle sunarak evde kalmış kız tipolojisinin yeniden üretiminde rol oynayan bir eser olsa da bunun sebepleri üzerine geniş bir alan açar. Romanın, erkekliğin aileden tevarüs eden imtiyazları ve cinselliğin deneyimlenme biçimleri üzerinde duran içeriğinin yanı sıra kurmaca teknikleri de ataerkil yapının çifte standartlarını göz önüne serer. Ortadan başlatılan olay örgüsünde zamanda geriye dönüşler; bir karakter inşasını sunan hâl değişiminin esas alınması; dramatik çatışmanın evde kalmış kız ile züppe üzerinden kurgulanması; anlatıcının çoğu zaman nesnel kimi zaman -dulluk kıyaslamasında olduğu gibi- öznel yaklaşımı, geçkin kızın farklı boyutlarda sunumuna katkı sunar. Geçkin kızın ince zevk sahibi ve zarif oluşu da evde kalmış kız tipolojisini bir ölçüde sarsar. Ayrıca Balzac’ın *Bette Abla* adlı romanından esinlendiği düşünülen romanın kadın ve erkek kardeş üzerinden kurgusu da cinsiyetçi rol ayrımlarını belirginleştirir. Kötücül hikâyenin gerisindeki olay örgüsü, sıradan bir kardeş ya da güzellik kıskançlığından öte yerleşik değerlerin birçok kurum ve değerleri saran cinsiyet eşitsizliğini çok boyutlu olarak göz önüne serer. Çocukluk dönemindeki eşitsiz pratiklerin tasviri de ‘kişisel gerekçelerin’ anlamına daha fazla dokunmaya imkân verir. *Bette Abla* ve *Kıskanmak*’ın en belirgin izleklerinden biri olan evlilik dışı ilişkinin dramatik boyutu ise geçkin kızın kötücül failliğinden öte evliliğin öznelerinin açık / yakın / denk / dürüst olmayan ilişkisinin ve kösnül arzuların kontrol edilememesinin sonuçlarını

ortaya serer. Bu kurgu, geçkin kızın kader çizici işlevinin sınırlarını ve imkânlarını da belirler.

Son olarak, ataerkil düzenin 'kurbanı' olan Seniha'nın ağabeyinin (erkeklik) iktidarını, ataerkillikle doğrudan ilişkisi olan 'namus cinayeti' üzerinden yenik, etkisiz, kurban kılmak istemesi de üzerinde durulmaya değerdir. Bu aracı intikamla Seniha, ağabeyinin hegemonik erkekliğin etrafında inşa edilen hissizliğini kırarak, erkeklik gururunun yara almasını ve acı çekmesini arzu eder. Halit, Seniha'nın mahrum kaldığı sevgi, öğrenim, kösnül arzu, evlilik gibi pratikleri, erkeklik ve güzellik performansı ile deneyimleyen öteki kişi olmanın yanında duygusuzluğu ve ihtimam eksikliğiyle de ayrılır. Karısını bundan kaybeder, kız kardeşini bundan dolayı kaybetmiştir. Şu hâlde Seniha'nın eline geçen kötülük, diğerinin üzerinde muktedir olmanın bir yolu ve hayatın denetimini ele geçirmekten öte ötekinin iktidarına son verme amacını taşır. Görünmez olan Seniha'nın Halit'i hapisaneye göndererek görünürlüğüne yok etmesi bu bakımdan ironiktir. Seniha'nın hıncının tam bir doyuma ulaşamamasına rağmen Halit'in hapse gönderilme aşaması ve hapis yıllarının temsili son derece anlamlıdır. Çünkü annenin ve babanın söylem düzeyinde kız kardeşinden sorumlu görülen Halit'in istikbali, Seniha'nın ağzından çıkacak sözlere bağlıdır. Seniha'nın aleyhteki tanıklığı ise ağabeyinin kendi yaşamsal tanıklığına duyarsızlığından daha yüklü bir kötülüğü içerir. Sonuçta ortaya çıkan kasti kötülük, başkasının vicdanına teslim edilen hayatın kayganlığını göz önüne serer.

Kaynakça

ABU-ODEH, Lama (2014), "Arap Toplumlarında Namus Cinayetleri ve Toplumsal Cinsiyetin İnşası", *Müslüman Toplumlarda Kadın ve Cinsellik*, 4.b., (der. Pınar İlkaracan), (çev. Ebru Salman), İstanbul: İletişim Yayınları, 243-264.

AKTULUM, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, 2.b., Ankara: Öteki Yayınları.

BALZAC, Honoré de (1988), *Bette Abla (La Cousine Bette)*, (çev. Vahdet Gültekin), İstanbul: Hak El Sanatları ve Neşriyat.

BALZAC, Honoré de (2019), *Evde Kalmış Kız*, 4.b., (çev. Yaşar Avunç), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

BATUR, Enis (1994), "Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento", Nahid Sırrı Örik - *Kıskanmak*, İstanbul: Oğlak Yayınları, 9-14.

BERKTAY, Fatmagül (1998), *Kadın Olmak Yaşamak Yazmak*, 3.b., İstanbul: Pencere Yayınları.

BOURDIEU, Pierre (2001), *Masculine Domination*, (trans by. Richard Nice), Stanford: Stanford University Press.

CİNDÖĞLU, Dilek (2014), “Modern Türk Tıbbında Bekâret Testleri ve Suni Bekâret. Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik”, 4.b., (der. Pınar İlkaracan), (çev. Ebru Salman), İstanbul: İletişim Yayınları, 115-132.

CONNELL, Raewyn W. (2005). *Masculinities*. 2.b., Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

ÇERİ, Bahriye (2007), *Bir Cihan Kaynanası*, Ankara: Hece Yayınları.

DEMİR, Mehmet (1992), *Nahid Sırrı Örik'in Hayatı ve Eserleri Üzerinde Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

DEMİRALP, Oğuz (1999), “Yırtık Ev”, *kitaplık* 38: 209-218.

DEMİRCİ-YILMAZ, Tuba (2015). “Osmanlı ve Erken Cumhuriyet Dönemi Türkiye Modernleşmesinde Annelik Kurguları (1840-1950)”, *cogito* 81: 66-90.

DUBEN, Alan; BEHAR, Cem (2014), *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*, (çev. Nuray Mert), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

DÜNDAR ŞAHİN, Hülya (2017). *Narsisist Entrikalar: Nahit Sırrı Örik'in Yapıtlarına Psikanalitik Bir Bakış*. İstanbul: Metis Yayınları.

Fethi Naci (2007), *Yüzyılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GILLIGAN, Carol (2017), *Kadının Farklı Sesi Psikolojik Kuram ve Kadının Gelişimi*, (çev. Duygu Dinçer, Fulden Arısan, Merve Elma), İstanbul: Pinhan Yayınları.

İLERİ, Selim (1990), “Aynalı Dolaba İki El Revolver”, *Argos* 28: 35-46.

İLERİ, Selim (2014), *Her Gece Bodrum*, 20.b., İstanbul: Everest Yayınları.

KANDİYOTİ, Deniz (2013), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler* (çev. Aksu Bora, Feyziye Sayılan, Şirin Tekeli, Hüseyin Tapınç, Ferhunde Özbay), İstanbul: Metis Yayınları.

KANTER, Beyhan (2007), “Yalnızlık ve Yabancılaşmanın Eşiğinde: Her Gece Bodrum”, *SOBİDER Sosyal Bilimler Dergisi* 11: 102-113, doi: 10.16990/SOBIDER.3455.

KELLEY, Mary (1978), “A Woman Alone: Catharine Maria Sedgwick's Spinsterhood in Nineteenth-Century America”, *The New England Quarterly* 51(2): 209-225.

KOÇER, Hasan Ali (1972), “Türkiye’de Kadın Eğitimi”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi* 5(1): 81-124, doi: 10.1501/Egifak_0000000335.

KÖPRÜLÜ, Orhan F. (1995), "Ferik", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 12, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 399.

KURNAZ, Şefika (1991), *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, 2.b., Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.

MERNİSSİ, Fatima (2014), "Bekâret ve Ataerki. Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik", *Müslüman Toplumlarında Kadın ve Cinsellik*, 4.b., (der. Pınar İlkcaracan), (çev. Ebru Salman), İstanbul: İletişim Yayınları, 99-113.

MORAN, Berna (2013), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*, 26.b., İstanbul: İletişim Yayınları, 259-268.

OKTAY, Gülçin (2017). "Selim İleri'nin *Ölünceye Kadar Seninim* romanında "yaşlı kızlar, "geçkin melodramlar", *Journal of Human Sciences* 14(2): 1951-1965. doi: 10.14687/jhs.v14i2.4609.

ÖNERTOY, Olcay (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÖRİK, Nahid Sırrı (1946), *Kıskanmak*, İstanbul: Hilmi Kitabevi.

ÖZGÜL, M. Kayahan (2009), "Bir İnter-Mezzoya Prelüd", Nahid Sırrı Örik - *San'atkârlar*, (haz. M. Kayahan Özgül, Vahide Bilgi), 2.b., İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 9-22.

RAMAZANOĞLU, Caroline (2003), *Feminism and the Contradictions of Oppression*, London-New York: Routledge Press.

SIMPSON, Roona Elizabeth Huldtgren (2005), *Contemporary Spinsterhood in Britain: Gender, Partnership Status and Social Change*, Unpublished doctoral dissertation, University of London, London School of Economics and Political Science.

SOYDAN, Serdar (2020), "Nahid'in Sırrı yahut Bütün Sırrları!", Bir bâsübâdelmevt vakası: 60. ölüm yıldönümünde Nahid Sırrı Örik dosyası (haz. Bahriye Çeri) *kitap-lık* 207: 5-13.

SOYLU, Özge (2001). *Nahid Sırrı Örik, Kıskanmak ve Psikanaliz*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SÜRÜKLİ, Merve (2019), *An Analysis of Nahid Sırrı Örik's Manuscripts in the Taha Toros Archive*, Unpublished Master's Thesis, İstanbul Şehir University, The Graduate School of Humanities and Social Sciences.

TAN (1937), "Yeni Tefrikamız Başladı: Kıskançlık - Yazan: Nahid Sırrı", (21 Eylül): 1.

TDK (t.y.), "Evde Kalmak", *Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim tarihi: 11 Aralık 2020. <https://sozluk.gov.tr/>

TEK, Zeynep (2020), “Evde Kalmış Bir Kız” Olmanın Trajedisi: Tarık Buğra Hikâyesi Üzerine Bir Okuma”, *Kadın/Woman 2000* 21(2): 143-166. doi: 10.33831/jws.v21i2.173.

WALBY, Sylvia (1990), *Theorizing Patriarchy*, Oxford: Basil Blackwell.

YAZAR, M. Behçet (1938), *Edebiyatçılarımız ve Türk Edebiyatı*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.

YILMAZ, Ayfer (2006), *Nahit Sırrı Örik: Hayatı-Sanatı-Eserleri*, Ankara: Ürün Yayınları.

**“EN KARA”DAN “ANKARA”YA:
SERVET-İ FÜNÛN’DAKİ GEZİ YAZILARI VE AHMET
İHSAN TOKGÖZ’ÜN ANKARA YAZILARI**

Necati TONGA*

Öz

1891 yılında yayımlanmaya başlayan Servet-i Fünûn, edebiyatımızın batılılaşması hususunda önemli görevler üstlenen bir mecmuadır. Edebiyat-ı Cedide topluluğuna ev sahipliği yapan mecmuada şiir, roman, makale, deneme, mensur şiir türlerinde pek çok eser neşredilmiştir. Yayımlandığı dönemde önemli bir boşluğu dolduran dergide seyahat yazısı türünde de pek çok eser basılır. Bu eserler içerisinde en dikkat çekicilerinden bazıları ise aynı zamanda derginin sahibi olan Ahmet İhsan Tokgöz tarafından kaleme alınan Ankara ile ilgili gezi yazıdır. 1893 yılının Temmuz ayı içinde Ahmet İhsan imzasıyla beş seri hâlinde yayımlanan “Ankara Müşahedatı”, bu yazılardan ilkidir. Ankara Müşahedatı, Cumhuriyet döneminden evvel Ankara’nın özelliklerini yansıtır. Ahmet İhsan’ın Ankara ile ilgili bir diğer yazısı, 1 Şubat 1927 tarihli Servet-i Fünûn’da yayımlanan “Ankara’da Ne Gördüm?”dür. Yazar, bu yazısında ise yaklaşık otuz beş yıl önce gördüğü Ankara’daki sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik değişimi ayrıntılarıyla anlatır. Yazarın o dönemde Ankara’yı İstanbul ile kıyaslaması ve bu kıyaslamada Ankara’yı üstün görmesi dikkat çekmektedir. Ahmet İhsan, Servet-i Fünûn dergisi Uyanış adını aldıktan sonra 1929’da yayımladığı “Ankara’da Dört Gün” adlı yazısında ise başkenti artık bir Avrupa kenti olarak gördüğünü ilan eder ve Ankara’daki değişimler ile ilgili ayrıntılara eğilir. Yazar, 1931 yılından sonra “Ankara Postası” başlığıyla başkenti değerlendiren yazılar kaleme almayı sürdürür. Ahmet İhsan’ın Ankara yazıları, başkentin tarih içindeki gösterdiği değişimi yansıttasının yanı sıra, bu değişimi kronolojik bir sıra ile dönemin önemli bir aydınının gözünden vermesi bakımından da önemli veriler içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Ankara, seyahatname, Ahmet İhsan Tokgöz, Servet-i Fünûn.

**FROM “THE MOST BLACK” TO “ANKARA”: TRAVEL
ARTICLES IN SERVET-İ FÜNÛN AND AHMET İHSAN
TOKGÖZ’S ARTICLES OF ANKARA**

* Dr., Kırıkkale Millî Eğitim Müdürlüğü, Orcid: 0000-0002-5937-2808

e-posta: necati.tonga@gmail.com

Geliş / Received: 9 Mart / March 2021
Kabul / Accepted: 17 Mayıs / May 2021

Abstract

The reason for publication in 1891, Servet-i Fünûn is a magazine that undertakes important tasks in the westernization of our literature. Many works in the genres of poetry, novels, articles, essays, prose poems were published in the magazine, which hosts the Edebiyat-ı Cedide community. The magazine, which filled an important gap in the period it was published, also publishes many works in the form of travel articles. Some of the most striking of these works are the travel articles about Ankara written by Ahmet İhsan Tokgöz, who is also the owner of the magazine. "Ankara Müşahedatı", which was published in five series with the signature of Ahmet İhsan in July 1893, is the first of these articles. Ankara Müşahedatı reflects the characteristics of Ankara before the Republic period. Another article by Ahmet İhsan about Ankara is "Ankara'da Ne Gördüm?" Published in Servet-i Fünûn on February 1, 1927. In this article, the author describes in detail the social, cultural, political and economic change in Ankara, which he saw about thirty-five years ago. It is noteworthy that the author compared Ankara with Istanbul at that time and considers Ankara superior in this comparison. Ahmet İhsan declares that he sees the capital as a European city in his article titled "Ankara'da Dört Gün" published in 1929 after Servet-i Fünûn magazine took the name Uyanış and deals with the details about the changes in Ankara. The author continues to write articles evaluating the capital under the title "Ankara Postası" after 1931. Ahmet İhsan's articles on Ankara contain important data in terms of reflecting the change of the capital in history, as well as showing this change in chronological order from the eyes of an important intellectual of the period.

Keywords: Ankara, travel book, Ahmet İhsan Tokgöz, Servet-i Fünûn.

Giriş: Servet-i Fünûn Mecmuası Üzerine

Modern Türk edebiyatının doğuşu ve gelişmesi, büyük ölçüde süreli yayımların gelişimiyle paralellik gösterir. Bu sebeple Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde (2007: 141) gazeteciliği ayrı bir başlık altında değerlendirerek yeniliğin memleket içinde yerleşmesinde ve gelişmesinde periyodikleri önemli bir âmil olarak ele alır. Tanzimat döneminden itibaren gazetelerde başlayan edebî hareketlilik, zamanla dergilerde de kendini göstermiş, günümüze dek süreli yayımlar çeşitli edebiyat hareketlerine ev sahipliği yapmıştır. Bazı edebî form ve türlerin ilk kez ortaya çıktığı süreli yayımlar, aynı zamanda edebiyata hevesli gençlere sayfalarını açmaları sebebiyle de birer "okul" hüviyeti kazanmışlardır.

27 Mart 1891'de çıkmaya başlayan *Servet-i Fünun*, edebiyat tarihimize damga vurmuş periyodiklerden biridir. 1877 yılında yayımlanmaya başlayan günlük *Servet* gazetesinin eki olarak yayın hayatına atılan dergide ilk bir yıl boyunca derginin imtiyaz sahibi olarak D. Nikolaidis ismi kaydedilirken, dergi daha sonra el değiştirerek Ahmet İhsan

Bey¹ tarafından çıkarılmaya başlamıştır. Dönemin usulünce ismi Mabeyn tarafından belirlenen *Servet-i Fünun*, 33. sayısındaki Kızkulesi fotoğrafının II. Abdülhamid tarafından beğenilmesi üzerine Bâbüâlî tarafından himaye görmeye başlar.



Şekil 1. Servet-i Fünun mecmuasının ilk sayısının kapak fotoğrafı.



Şekil 2. Ahmet İhsan Tokgöz gençlik yıllarında.

Yarım asırdan fazla bir süre neşredilen ve Türk kültür-fikir hayatını derinden etkileyen *Servet-i Fünun*'un bu kadar uzun süre matbuat

¹ Kastamonulu bir aileye mensup olan Ahmet İhsan Tokgöz, 1867 yılında babası Ahmet Halid Bey'in muhasebecilik ve defterdarlık yaptığı Erzurum'da dünyaya geldi. İlk ve ortaöğrenimini babasının görevli bulunduğu İşkodra ve Şam'da tamamladı. Şam Askerî Rüştiyesi (1880) ile Üsküdar İdadisi'ni bitirdi. Daha sonra Mülkiye Mektebi'ne girip 1887 yılında bu okuldan mezun oldu. Mezuniyetten sonra, önce Hariciye Tercüme Kalemî'nde, sonra Tophane Müşirliği'nde tercüman olarak çalıştı. Son görevden istifa ettikten sonra gazetecilikle ilgilenip 1887'de *Umran* adlı ilk dergisini çıkarmaya başladı. Aynı dönemde Jules Verne'in eserlerini tercüme etmeye karar verdi. Mustafa Nuri Efendi ve Âsım Bey'le birlikte Âlem Matbaası'nı satın alıp 1891'den itibaren *Servet-i Fünun* dergisini yayımlamaya başladı. 1891'de Avrupa'ya bir seyahat düzenledi, bu seyahatiyle Batı basınındaki yenilikleri takip edip ülkemize getirdi. 1912 yılında Beyoğlu Belediye Başkanı olarak görev yaptı, Ticaret Mekteb-i Âlisi'nde iktisadî coğrafya dersleri verdi. 1917 ve 1918 yıllarında Viyana ve Berlin'de bulunan yazar, 1920 ve 1925 arasında Avrupa'yı tekrar gezmek için yola çıkıp Lozan, Prag ve Londra'da matbuat delegeliği yaptı. Türkiye'ye döndükten sonra matbaacılığa ve *Servet-i Fünun* dergisini çıkarmaya devam eden yazar, 1931'de Ordu mebusu olarak TBMM'ye girdi, ölüncüye dek milletvekili olarak görev yaptı. Elli iki yıllık matbuat hayatında telif ve tercüme pek çok esere imza attı. 28 Aralık 1942'de Değirmendere'deki evinde vefat etti. (Ahmet İhsan Tokgöz'ün hayatı ve eserleri hakkında daha fazla bilgi için bkz. Ercilasun, 1996).

hayatımızda boy göstermesinde şüphesiz ki derginin sahibi Ahmet İhsan Tokgöz'ün gayreti etkili olmuştur. Bilge Ercilasun, yazar hakkında hazırladığı biyografide yazarın edebiyat ve kültür hayatımızda oynadığı rolü şu cümlelerle değerlendirmiştir:

“Ahmet İhsan ve Servet-i Fünûn... Yeni Türk Edebiyatı'nın birkaç devrini içine alan ve daima birbirine bağlı olarak hatırlanan bu iki isim, Türk edebiyatı tarihinde ve Türk basın hayatında büyük önem taşımaktadır. Ahmet İhsan yirmi yaşlarında iken başladığı dergiciliği ve yayıncılığı ölünceye kadar bırakmamıştır. Büyük bir gayret, titizlik ve ciddiyetle Servet-i Fünun Dergisi'ni çıkarmış, bu suretle birkaç nesil üzerinde derin tesirler bırakmıştır. 1891'den itibaren elli iki yıl süreyle, cemiyetimizde hamle yapan Türk aydın ve edebiyatçıların büyük bir kısmı, Servet-i Fünûn sayfalarından yetişmiştir.” (Ercilasun, 1996, s. IX).

Mizanpaj, basım, kâğıt ve edebî eser temini gibi hususlarda dergiye yön veren isim Ahmet İhsan Tokgöz'dür. Tokgöz, *Matbuat Hatıraları*'nda dergisinin Avrupâî bir görünüm alması için o dönemde yaptıklarını şu cümlelerle anar:

“*Servet-i Fünun*'un ilk altı sayısını Babîâli yokuşunun köşebaşı şimşir hakkaklarına yaptırdığım resimlerle, Mercan'daki Bible House'dan kiraladığım galvanolarla, Paris'teki bir ajanstan getirttiğim ünlü ecnebilerin portreleriyle donatmışım. İlk Avrupa seyahatimden dönerken Viyana'da Angerer ve Goeschel çinko ve hak fabrikasıyla yaptığım anlaşma üzerine, İstanbul manzaraları fotoğraflarını bu kuruluşa göndermişim; bunların klişeleri geldi. Paris'te ve Viyana'da matbaaları gezip inceleyerek bu yeni icat klişelerin nasıl basıldığını, ne gibi mürekkep kullanmak gerektiğini de öğrenmişim. Paris'teki bir kâğıt fabrikasına, resim basmaya uygun kâğıt da ısmarlamışım.” (Tokgöz, 1930, ss. 64-65)

Başlangıçta daha çok fennî ve ilmî gelişmeleri okurlarına tanıtmaya çalışan *Servet-i Fünun*, zamanla bir edebiyat mecmuasına dönüşmüştür. Batılı tarzda baskı tekniğini geliştirmek için Avrupa'dan klişeler getiren Ahmet İhsan, ilk yayın döneminde derginin en önemli yazarı olarak karşımıza çıkar. Ahmet Rasim, Nabizâde Nazım, Mahmut Sadık gibi isimlerin ardından Halid Ziya Uşaklıgil hikâyeleriyle yazar kadrosuna dâhil olur. *Servet-i Fünun*, matbuat tarihimizdeki gerçek yerini kendi adıyla anılan edebiyat hareketine ev sahipliği yapmasıyla kazanmıştır. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in önderliğinde *Servet-i Fünun* sayfalarında bir araya gelen Tefik Fikret, Halid Ziya (Uşaklıgil), Mehmet Rauf, Hüseyin Siret (Özsever), Hüseyin Cahit (Yalçın), Ali Ekrem (Bolayır), Hüseyin Suat (Yalçın), Süleyman Nesib, Ahmet Reşit (Rey), Süleyman Nazif, Faik Âli (Ozansoy), Ahmet Hikmet (Müftüoğlu) gibi isimler bu devrede derginin şair ve yazar kadrosunu oluşturmuşlardır.

Sonraki yıllarda bu isimlere pek çok şair ve yazar eklenmiş, edebiyat tarihimiz boyunca dergi âdeta önemli bir portreler galerisi görünümü sergilemiştir. Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Hamdullah Suphi (Tanrıöver), Mehmet Fuat (Köprülü), Refik Halid (Karay), Ahmet Haşim, Ali Canip (Yöntem), Halit Fahri (Ozansoy), Faruk Nafiz (Çamlıbel), Yusuf Ziya

(Ortaç), Peyami Safa, Orhan Seyfi (Orhon), Yaşar Nabi (Nayır), Cevdet Kudret (Solok), Ziya Osman (Saba), Cahit Sıtkı (Tarancı), Ahmet Muhip (Dıranas), Halikarnas Balıkcısı, Osman Cemal (Kaygılı), Ercüment Ekrem (Talu), Oktay Akbal eserleriyle *Servet-i Fünûn* sayfalarında görünen isimlerden bazılarıdır.

Yeni Türk edebiyatını dönemlere ayırırken kullanılan adlandırmalardan birinin “Servet-i Fünun” ibaresini taşıması ve zaman içinde Edebiyat-ı Cedide, Fecr-i Âti, Millî Edebiyat, Yedi Meşale gibi edebiyat topluluklarına ev sahipliği yapması bu derginin edebiyat tarihimizdeki etkisini göstermektedir. Mütareke döneminde yayınına kısa bir süre ara veren dergi, matbuat tarihimizin en uzun ömürlü dergilerinden biri olmuştur. 6 Kânunuevvel 1928 tarihinde *Resimli Uyanış* adını alan ve Latin harfleriyle yayımlanmaya başlayan dergi, 26 Mayıs 1944'te yayımlanan 2461. sayısı ile basın hayatımızdan çekilmiştir.

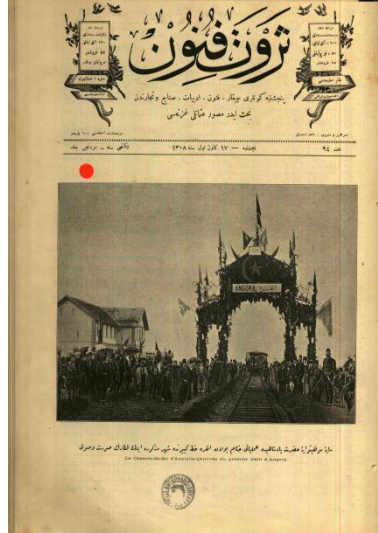
Sayfalarında şiir, hikâye, mensur şiir, makale, deneme, tefrika roman, hatıra, röportaj türlerinde pek çok eser basılan derginin dikkat çeken yönlerinden biri de dönemin diğer dergileri ile kıyaslandığında seyahatname türüne özel bir önem vermesidir. *Servet-i Fünûn*'da yayın hayatı boyunca seyahatname türünde telif ve tercüme pek çok yazı neşredilmiştir. Dergi yazarlarının Osmanlı coğrafyasındaki şehirlere ve Avrupa'ya düzenledikleri seyahatleri ele alan yazıların yanı sıra Asya, Amerika, Afrika hatta Kutuplarla ilgili yazılar da dergide yer alır². Servet-i Fünûn'da dikkat çeken gezi yazılarından bazıları şu şekilde sıralanabilir: “Hatt-ı Irakiye'de Bir Cevelan” (M. Tefvik, 1313), “Amerika İhtisatı” (Kadri, 1309), “Beyrut, Şam, Harran” ve “Boğaziçi'nde Mevsim-i Sayf” (Mahmut Sadık, 1309a-b), “Hac Yolunda” (C. Şahabettin, 1312-1313), “Cenubi Ânâm'da Seyahat” (Mahmut Sadık, 1309c), “Kutba Doğru” (Kadri, 1313), “Seyahat İntibahım” (Safiye Ali, 1928), “Afrika'nın Şark Eteğinde Bir Avrupa Şehri: Asmara” (Yurtman, 1928), “Hudeyde'den San'a'ya Giderken” (Yıldırım, 1929).

Servet-i Fünûn'da seyahatname türünde eser veren bir diğer isim Ahmet İhsan Tokgöz'dür. Avrupa'da gezip gördüğü yerlere dair pek çok yazısını “Paris Mektubu”, “Londra Mektubu”, “Nice Mektubu”, “Cenevre Mektubu”, “Berlin Mektubu” gibi üst başlıklarla yayımlayan Ahmet İhsan; “Haydarpaşa'dan Alpu Köyüne Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattında Bir Seyahat” (Tokgöz, 1308), “Suriye'de Bir Cevelan” (Tokgöz, 1312) “Altı Hafta Nehir Seyahati” (Tokgöz, 1312-1313), “Tuna Üzerinde Bir Hafta” (Tokgöz, 1327), “Tirol Cephesi Ateş Hattında” (Tokgöz, 1333) gibi yazı serileriyle seyahatname edebiyatımız açısından önemli bir boşluğu doldurur. Yazarın *Avrupa'da Ne Gördüm?* (Tokgöz, 1900), *Tuna'da Bir Hafta* (Tokgöz, 1911) ve *Altı Hafta Nil'de Seyahat* (Tokgöz, 2018) adlı seyahatnameleri Latin harflerine aktarılarak neşredilmiştir.

Ahmet İhsan Tokgöz'ün Ankara Yazıları

² 1891-1901 yılları arasında *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan gezi yazıları üzerine yapılmış bir çalışma için bkz.: Özdemir, 2008.

Servet-i Fünun dergisinin 17 Kânunuevvel 1308 (29 Aralık 1892) tarihli 95. sayısının kapağını Ankara’da açılışı yapılan tren istasyonunun fotoğrafı süsler ki bu fotoğraf dergiye Ankara vilayetinin mektupçusu Rükneddin Efendi tarafından gönderilmiş, “*saye-i muvaffakiyet-vâye-i hazret-i padişahîde amelîyyatı hitam bulan Ankara hatt-ı kebirinde şehri mezkûra, ilk katarın sureti vusulü*” notuyla yayımlanmıştır (*Servet-i Fünûn*, C. 4, Nu. 95, s.1). Ankara tren istasyonu, başkent tarihine damga vuran Vali Abidin Paşa’nın gayretleriyle 1892 yılının Kasım ayı başlarında açılır. Fotoğraftan açılış töreni için hayli özenildiği, pek çok kişinin bu mühim olay için gar binası önünde toplandığı anlaşılmaktadır. Nitekim tiyatro kumpanyaları için o dönemde Ankara’da bulunan Ahmet Fehim, hatıralarının satır aralarında bu istasyonla çevre düzenlemesinin yapımı için olağanüstü bir gayret sarf edildiğini ve bu uğurda yüzlerce ecnebi işçinin çalıştığını kaydetmektedir (Alpman, 1977: 74).



Şekil 3. Ankara tren istasyonunun açılışını gösteren fotoğraf. (*Servet-i Fünun*, Nu. 95).

Tren istasyonunun açılışının o dönemde daha çok bir Anadolu kasabası görüntüsü sergileyen Ankara’ya ilgiyi artırdığı anlaşılmaktadır ki *Servet-i Fünûn*’un sahibi ve başyazarı Ahmet İhsan Tokgöz iki arkadaşıyla birlikte bu istasyonunun açılışından kısa bir süre sonra Ankara’ya bir seyahat yapmaya karar verir. Ahmet İhsan Tokgöz, Ankara üzerine ilk yazılarında bu seyahate dair intibaları dile getirir. Tokgöz, Ankara ile ilgili izlenimlerini *Servet-i Fünûn*’un 1 Temmuz 1309 (13 Temmuz 1893)- 22 Temmuz 1309 (3 Ağustos 1893) tarihleri arasındaki 122-125. sayıları arasında “Ankara Müşahedatı” adıyla neşretmiştir.

Ankara Müşahedatı, Asım ve Mazhar Bey adlı iki arkadaşıyla Haydarpaşa Garı’ndan yola çıkan Ahmet İhsan’ın Ankara’ya ulaşmaları ve şehirle ilgili ilk intibalarıyla başlar. Posta memurunun “İşte Ankara!” sözü, yazarı ve arkadaşlarını bir şaşkınlığa düşürmüştür, zira üç arkadaş Ahmet İhsan’ın şehirle ilgili tecrübelerinden hareketle “en kara” tabirine uygun “simsiyah” bir şehirle karşılaşmayı beklemekteydiler. Ahmet İhsan’ın zihninde böyle bir Ankara imajının oluşmasında bu geziden on üç yıl önce

yaptığı başka bir seyahatte yaşadıkları etkili olur. Yazar, babası Halid Bey'in Ankara defterdarlığı görevi nedeniyle meşakkatli bir yolculuktan sonra Ankara'ya ulaşmıştır ve zihninde o günlerin Ankara'sından izler kalmıştır. Yazar, Bursa'dan arabalarla bozuk yollarda on gün süren bir seyahat neticesinde Ankara'ya ulaşmasıyla 1893'te Haydarpaşa'dan kalkan trenle iki günde Ankara'ya varışlarını kıyaslar. 13 yıl önce gördüğü şehir manzarası ile 1893'te karşılaştığı Ankara bir değildir. Yazar, Ankara ile karşılaştıklarını anındaki düşüncelerini şu cümlelerle ifade eder³:

“Hatırât-ı kadimeye [*eski hatıralar*] istinat ederek [*dayanarak*] sabahleyin kayıkta, gündüz yolda arkadaşlara verdiğim malumattan birinin böyle boşa çıkması, katar süratle kat-ı mesafe ederek [*ilerleyerek*] giderken bizi epey güldürdü. Katarın kat-ı mesafesi her an pişgâhımızdaki [*önümüzdeki*] manzarayı tevsî eyliyordu [*genişletiyordu*]. Evvel emirde [*önce*] tepeler arkasından kısım-ı ulyasıyla [*büyük bir kısımla*] müsadif-i nazarımız olan [*göze çarpan*] Ankara kendini ta aşağılara kadar gösterdi. Kezalik [*böylece*] sağından solundan meşhur bağları da meydana çıktı, nihayet şehrin eteğindeki bahçeler, âsâr-ı kadimeden [*tarihi eserlerden*] olan köprü, daha sonra Haydarpaşa'dan beri gelen hutut-ı hadidiyenin [*demiryollarının*] Ankara eteğinde nokta-i intihası [*bitiş noktası*] bulunan mevkif [*durak, istasyon*] göründü.” (Tokgöz, 1309a, s. 277)

Ahmet İhsan ve arkadaşları, tren istasyonunda yol tezkeresi ile ilgili işlemleri hallettikten sonra yorgunluklarını gidermek için bir an evvel kalacakları otele gitmek isterler fakat Reji'nin görevlendirdiği tütün kolcusunun üç arkadaşın çantalarında kaçak tütün taşıyıp taşımadıklarını kontrol etmek istemesi otele gidişlerini bir müddet geciktirir. Tütün kolcusunun “tecavüzkârane” davranışını eleştiren Ahmet İhsan ve arkadaşları “tütün içmedikleri hâlde” çantalarını kontrol ettirmek zorunda kalırlar. Daha sonra çantalarını yüklenen hamalın lando arabasına eşyalarını atan üç arkadaş, güzel bir şosede kısa bir süre ilerledikten sonra şehrin girişindeki İsmail Efendi Oteli'ne⁴ yerleşirler.

Tütün kolcusunun davranışları ile başlayan olumsuzluklar kalacakları otelde de devam eder. Çünkü otelin dış manzarasındaki güzellik çalışanlarının hal ve tavırlarında yansımamakta, üstelik otel iğrenç bir şekilde kokmaktadır. Akşamüzeri şehre ulaşan üç arkadaş, eşyalarını otele

³ Günümüzde anlamlarının bilinmesinde zorlanılacağına inandığım kelime ve terkipler [] içinde açıklanmış ve italik gösterilmiştir. (N.T.)

⁴ Ahmet İhsan'ın bahsettiği İsmail Efendi Oteli, Ankara tarihinde önemli bir yer edinen Taşhan'dır. Ankara'nın sosyal ve kültürel yapısı; 19. yüzyılın sonlarında, özellikle II. Meşrutiyet'in ilanından sonra, belirgin bir şekilde değişmeye başlamıştır. Eğitim kurumlarında ve basın-yayın faaliyetlerinde görülen gelişmelerin yanı sıra, şehrin konaklama mekânlarında ve eğlence hayatında da bir çeşitlenme görülür. 19. yüzyılın sonlarına kadar canlı bir ticaret şehri olan Ankara'da hanlar ve bedestenler konaklama ihtiyacını karşılar; 19. yüzyılın sonlarında şehirde konforlu olmasa da art arda oteller açılmıştır. Handan otele dönüşümün güzel bir örneği meşhur Taşhan'dır. Abidin Paşa'nın mektupçusu İsmail Hakkı Bey tarafından satın alınan arazide 1886 yılında yapımına başlanan ve 1888 yılında tamamlanan yüz odalı Taşhan'ın bir bölümü zamanla otel olarak işletilmeye başlanmıştır. (Tonga, 2016, s. 57).

bırakır bırakmaz Ankara Ovası'nda gözlemlenen akşam manzaralarını seyretmek için şehri gezmeye başlarlar. Ankara Müşahedatı'nın ilk yazısından alınan şu satırlarda üç seyyahın bugünkü Ulus ve civarında dolaştıkları, Hacı Bayram Türbesi ve civarında gezdikleri anlaşılmaktadır:

“Otel şehrin medhalinde [*girişinde*] bulunuyordu, evvela sola döndük, Belediye Kıraathanesi olduğu üzerine yazılmış ibareden anlaşılan bir binanın kâin bulunduğu [*var olduğu*] çıplak meydanın önünden geçtik, üstü beyaz kubbeli penceresi parmaklıklı murabbau'ş-şekl [*dörtgen şeklinde*] bir türbeyi solda bırakıp aşağıya doğru ilerlemek istedik, gittiğimiz tarafta toz ziyade olduktan başka görülecek de bir şey yoktu. Yalnız üzerlerine birer beyaz badana çekilmiş, çamur ve kerpiçten inşa edilmiş kulübeler vardı. Geldiğimiz tarafa döndük, otelin pişgâhından [*önünden*] tekrar geçerek arkaya müsadif [*rastlayan*] bir dikili taş gördük. Onun ilerisinde telgraf hututunun [*hatlarının*] intiha bulmasından [*bitmesinden*] telgrafhane olduğu anlaşılan güzel bir bina ile daire-i hükûmeti [*hükûmet dairesi*] debboyu [*depoyu*] hatırat-ı atikam [*eski hatıralar*] sevkiyle [*sayesinde*] tanıdım. Arkadaşlara gösterdim. Artık vakit gecikmiş idi, otele döndük.” (Tokgöz, 1309a, s. 277)

Otele dönen üç arkadaş, yemek ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra uyumak üzere odalarına çekilirler ki aksilikler odalarında devam eder. İlk Ankara ve civarında “eSEMBELA” adıyla anılan sivrisineklerin saldırıları yüzünden üç arkadaş uyumakta zorlanırlar. Ardından ayakta çorap, elde eldiven, yüzde mendil uykuya zar zor dalan gezginlerin uykularını sabahın erken saatlerinde kapılarının önünde gürültü yapan insanlar böler. Nazikçe gürültü yapanları uyaran üç arkadaş odalarına dönerler, fakat gürültü kesilmemiştir. Otel görevlilerini çağırıp duruma müdahale etmelerini isterlerse de değişen bir şey olmaz, üç arkadaş çaresiz üzerlerini değiştirip kahvaltı etmek için aşağıya inerler. Kahvaltının ardından Ankara sokaklarında gezintiye çıkarlar. Ahmet İhsan'ın şu cümleleri Ankara'nın o dönemdeki manzarasını içermesi bakımından dikkat çekicidir:

“Heyet-i umumiye [*genel görünüş*] itibarıyla bir dağ üzerine mevzu [*konulanmış*] olan Ankara'nın kısım-ı atîki [*eski kısmı*] metîn [*sağlam*] bir hisar ile muhatmış [*çevriliymiş*] ki elan [*hâlâ*] yukarı mahalle denilen mevaki [*yerler*] bu hisarın duvarı içinde kalır. Şehir kâin olduğu [*bulunduğu*] dağın üç cephesini sarıp, asıl kalenin arkasına isabet eden kısmı -pek dik olduğu için- boş bırakır, dağın etekleri ise asıl cepheden ovaya, sağdan soldan ve arkadan dahi bir dereye münthehi olur [*ulaşır, kavuşur*], burada da Ankara Dağı'yla sair kayalık taşlık ufak dağlardan teşekkül eder. Şu hesaba nazaran bir defa hisarın tam zirve noktasına vasıl olursak [*ulaşırsak*] pişgâhımızda [*önümüzdeki*] Ankara'nın kısım-ı azâmı [*büyük kısmı*] ile ovasını, büyük demir yolu mevkiğini [*durağını*], sağımızda, solumuzda, arkamızda şehrin aksam-ı mütebakıyesiyile [*geriye kalan kısımlarıyla*] dereyi, ileride Ankara'nın meşhur bağlarını görecektik. Şehre bir defa şöyle kuş bakışı atf-ı nazar-ı tetkik olunduktan [*bakış attıktan*] sonra hisara çıkıp inmekle başlıca mahallatını [*mahallelerini*] ve çarşuyu, ikindiden sonra fikren takarrür ettirdiğim [*kararlaştırdığım*] bir araba cevelanı [*gezintisi*] ile etraf ve muhitini görmüş, yani Ankara'yı öğrenmiş olacağız.” (Tokgöz, 1309b, s. 292).

Şehrin ara sokaklarında tezek yığınlarıyla karşılaşmaları, nüfus yoğunluğu ve dükkânlardaki malzeme çeşitliliği üç arkadaşın dikkatini çeker. Dar ve dik sokaklardan geçtikten sonra Hisar'a ulaşan üç seyyah, Ankara Kalesi ile civarını hayran bakışlarla uzun uzun gezerler. Ankara Kalesi'nden bütün şehir manzarasını seyrettikten sonra üstü tahta perdelerle kapalı Ankara çarşısının dar ve yokuşlu sokaklarını dolaşmaya başlarlar. Ahmet İhsan, yazısının bu kısmında çarşıda gördüklerini ayrıntılarıyla anlatır. Bir süre sonra otellerine dönüp dinlenen üç arkadaş, akşamüzeri arabayla şehri dolaşmaya karar verirler. Ahmet İhsan, akşamüzeri yaptığı bu gezintide şehrin fotoğraflarını çeker ki bu fotoğraflar Ankara'dan gönderilen bazı fotoğraflarla birlikte Ankara Müşahedatı'nda kullanılmıştır. *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan bu fotoğraflar, Ankara şehir tarihiyle ilgili önemli belgeler olması bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 4. Ankara Kalesi ve civarı
(*Servet-i Fünûn*, S. 123, kapak fotoğrafı)



Şekil 5. Şehrin hükümet dairesi tarafından görünüşü. (*Servet-i Fünûn*, Nu. 125).



Şekil 6. Hacı Bayram Camii ve civarı. (*Servet-i Fünûn*, Nu. 125).



Şekil 7. Ankara telgrafhanesi (*Servet-i Fünûn*, Nu. 125).



Şekil 8. Ankara Mekteb-i İdadisi (*Servet-i Fünûn*, Nu. 125).



Şekil 9. Ankara Belediye Gazinosu (Servet-i Fünûn, Nu. 125).

Ahmet İhsan yazısının devamında Ankara Valisi Abidin Paşa⁵ ile görüşmek amacıyla hükümet dairesine gittiklerinden fakat Abidin Paşa sabah katarıyla başka bir yere gittiği için valiyle görüşemediklerinden bahseder. Vilayet mektupçusu Rükneddin Efendi ve dönemin Ankara defterdarıyla kısa bir süre sohbet eden Ahmet İhsan ile arkadaşları otellerine dönmek zorunda kalırlar. Üç arkadaş, otelde dinlendikten sonra Rükneddin Efendi tarafından alınarak arabayla bir Ankara gezintisine daha çıkarılırlar. Bu araba gezintisinde Ankara’nın dereleri, bağları, köprüleri, Bentderesi civarı ve muhacir mahallesi tasvir edilir:

“Araba içinde olan cevelanımız [*gezintimiz*] bahçelerden sonra hisarın arkasına girdi, bir tarafımız kesme kayalardan müteşekkil dağ, diğer tarafımız vaktiyle kaleye hendek hizmetini gören dere ile şehirdi. Biraz daha yürüdüğümüz gibi ağaçlık bir çeşme kenarına geldik. Burada Ankara’nın en mutena [*güzel, seçkin*] suyu bulunduğunu, şehir ehl-i tenezzühünün [*gezip dolaşan kimselerin*] mevaki-i safasından [*eğlence mekânlarından*] biri olduğunu da hatırladım. Çeşme ile etrafındaki ağaçların, çayırın hatta katırlar üstüne takılıp içlerine üçten altıya kadar testi geçirilen birer çift delikli tahtaların bile manzarası değişmişti. Biraz sonra köprüden geçerek muhacir mahallesine, daha sonra geçen hafta nüshasında resmini seyrettiğiniz arka cihet mahallatına [*mahallelerine*] geldik; pişgâhımızda [*önümüzde*] dahi Ankara bağları bulunuyor, bağlarla şehir arasında epeyce bir ova görülüyordu. On dakika daha kat-ı mesafe ettiğimiz gibi vilayete ait Mülkiye Mekteb-i İdadisi’yle, henüz na-tamam [*tamamlanmamış*] hastane göründü ki işte bunlar Ankara’nın yeni ebniyesindendi [*binalarındandı*], müşahadat-ı kadimem [*eski gözlemlerim*] ile olan fark şimdi geçtiğimiz şose ve şu binalar ile ileride nazar-ı memnuniyetle [*memnun bir şekilde*] temaşa

⁵ 1885-1891 yıllarında Ankara’da valilik yapan Abidin Paşa’nın şehrin tarihinde özel bir yeri vardır. Abidin Paşa, Ankara’ya demiryolu ulaşmadan önce sık sık yardım kampanyaları açarak şehrin bazı altyapı tesislerini kurmuş ve karayolu ağını genişletmiştir. Onun yönetimi döneminde Gureba Hastahanesi, Rüştiye, Hamidiye Sanayi Mektebi ve Ankara Sultanisi (Taş Mektep) faaliyete geçmiş; Ankara Vilayet Matbaası’nda resmî evraklar dışında bazı ilmi, tarihî ve edebî eserler basılmaya başlanmıştır. Abidin Paşa hakkında daha fazla bilgi için bkz.: Kılıç, 2004, ss. 165-174.; Ortaylı, 2000, ss. 207-217.

ettiğimiz demir yol mevkifi [*durağı*] ve vagonlardı.” (Tokgöz, 1309c, ss. 309-310)

Akşam katarının dönüşüne dek arabayla şehri dolaşan üç arkadaş, tren istasyonunda vilayetin diğer önde gelenleriyle birlikte Abidin Paşa’yı karşılarlar. Bir süre Abidin Paşa ile sohbet eden üç arkadaş, o gece valinin köşkünde misafir olurlar. Yorgun ve uykusuz geçen birkaç günün ardından gerçekleşen bu misafirlik üç arkadaşını ziyadesiyle memnun eder. Ertesi günün sabahında Abidin Paşa’nın köşküden ayrılarak İsmail Efendi Oteline dönerler. Eşyalarını hazırlayıp İstanbul’a dönüş için öğle saatlerinde kalkacak trene giderler. Ankara Müşahedatı’nın üçüncü yazısı, Ahmet İhsan Bey ve iki arkadaşının İstanbul’a dönmek üzere trene binmeleriyle noktalanır. Müşahedat’ın geriye kalan iki yazısında dönüş yolculuğunda görülen Eskişehir, Bilecik ve Bursa’ya dair izlenimler aktarılır. Üç arkadaşın seyahatleri, Bursa’dan bindikleri vapurun İstanbul’a ulaşmasıyla son bulur.

Ahmet İhsan’ın yazı serisindeki Ankara gözlemleri, 19. yüzyılın sonlarına doğru Ankara’nın panoramasını sergilemesi bakımından dikkat çekicidir. Ahmet Fehim’in hatıraları, *Tanin* gazetesi yazarlarından Ahmet Şerif’in *Anadolu’da Tanin* (1999) ve Macar gazeteci Bela Horvath’ın *Anadolu 1913* (1996) kitaplarıyla birlikte bu yazı serisi, Cumhuriyet’in hemen öncesinde Ankara’nın sosyal, tarihî, kültürel ve ekonomik özelliklerini takip edebileceğimiz önemli bir belge özelliği gösterir. Nitekim Reşat Ekrem Koçu, bu yazı serisini “Bay Ahmet İhsan’ın Ankara Müşahedatı adı ile *Servet-i Fünun*’da çıkmış eski ve uzun bir yazısı, Anadolu’nun göbeğinde Türkiye Cumhuriyeti’nin yarattığı devlet merkezi Ankara’nın, yarım asır evvelki manzarası için değerli bir vesikadır.” cümleleriyle değerlendirmiştir (Koçu, 1935, s. 341).

Ahmet İhsan Tokgöz’ün Ankara’yı ele alan ikinci yazısı, Ankara Müşahedatı’ndan yaklaşık otuz beş yıl sonra kaleme alınan “Ankara’da Ne Gördüm?”dür. Yazar, bu yazısında da Ankara’ya trenle yaptığı bir seyahati ve şehirdeki gözlemlerini anlatır. Ahmet İhsan, demiryollarındaki ve trenlerdeki gelişmelerden bahsettikten sonra sözü geçmişte Ankara’ya yaptığı iki seyahate getirir:

“Ankara’ya iki seyahatim var; fakat çok eski zamanlardadır. Birisinde çocuk idim. Buraya muhacir arabasıyla ve Bursa tarihiyle, geceleri tuhaf köy kulübelerinde yatarak on günde gitmiştik... Şimdi hatırlıyorum: Seferhisar’ın başları tepsili ve örtülü kadınlarını, Ankara’nın çamurdan evlerini ve tezek yakan ocaklarını... Babamın bana Ankara’da yaptırdığı ‘sof’ esvap, annemin ‘şallı’ feracesi hâlâ gözümün önünde! Ben o ‘sof’ esvabı bir türlü eskitememiştim; annem şallı feracesini senelerce yıpratamamıştı ve nihayet dadımın gelinlik entarisi olmuştu! İkinci seyahatim Ankara şimendiferinin açıldığından biraz sonradır. *Servet-i Fünun*’un otuz sene evvelki ciltlerine bakarsanız Ankara seyahatimin hikâyesini okursunuz. Şimdi üçüncü defa olarak Ankara’ya gidiyorum ve çok tatlı heyecanlar içindeyim...” (Tokgöz, 1928, s. 208).

Ahmet İhsan Tokgöz’ün şehre son seyahatinin ardından Ankara önce Millî Mücadele’nin merkezi olmuş, ardından da başkent seçilmiştir. Tokgöz,

başkent seçilişinin ardından Ankara'nın yaşadığı hızlı değişimi yazısının satır aralarında işler. Geniş caddeleri, yaya kaldırımları, yapılmakta olan yeni binalarıyla Ankara yeni devletin tecessüm ettiği bir şehir olmuştur. Yazıdan 1927'de Evkâf Oteli'nin ve Ulus'taki Atatürk Heykeli'nin yapım çalışmalarının sürdüğü anlaşılmaktadır. Yazar, hummalı bir şekilde bayındırlaşan, bütün insanları aynı gaye etrafında kenetlenmiş bir şehir portresi çizer. Ahmet İhsan'ın Ankara'nın başkent seçilişi esnasında yaşanan harareti tartışmalara da atıfta bulunacak şekilde şehri asırlarca Osmanlı devletine payitahtlık yapan İstanbul'la karşılaştırması dikkat çekicidir:

— İstanbul'da bedbinlik [*kötümserlik*], Ankara'da nikbinlik [*iyimserlik*].

— İstanbul'da menfi [*olumsuz, kötü*] ve Ankara'da müspet hayat.

— İstanbul'da gevşek ve uyuşuk, Ankara'da çalışkan ve faal hayat.

— İstanbul'da her şey köhneleşiyor, Ankara'da her şey yeni.

Ve ben yirmi sene daha genç olmadığımı hayıflandım!” (Tokgöz, 1928, s. 208).

Ahmet İhsan, 1929 yılının sonlarına doğru kaleme aldığı “Ankara'da Dört Gün” adlı yazısında şehre yaptığı üçüncü seyahati anlatır. Ahmet İhsan'a göre şehir, bir yıl önceki hâliyle kıyaslandığında günden güne daha çok gelişmekte ve asrileşmektedir:

“Son Ankara seyahatim bende -mübalağasız olarak söylüyorum- bir Avrupa seyahati hissi bıraktı. Ekspres'te tam Avrupa gibi yataklı vagon, güzel bir vagon restoran, sonra istasyondan bindiğim otomobilin, memleketimizde görmeye alışmadığımız çok geniş bir caddeden geçerek Avrupa otellerinden hemen hiç farkı olmayan Ankara Palas'a beni getirişi, oradaki temiz ve konforlu odalar... Sonra sokağa çıktığım vakit Ankara'da ilk defa gördüğüm belediye intizamı ve insana uzaktan zarafetiyle ve mükemmeliyetle tatlı tatlı bakan yeni İş Bankası binası... Bankanın idare kapısında gelenleri nazikâne kabul ederek asansöre alan temiz ve hususî esvaplı hademe efendiler; bankanın içindeki sakin fakat hiç durmayan iktisat faaliyeti... Ben gene sokaktayım; genişlemiş caddeler; güzel ve temiz lokantalar; dört beş katlı yükselmiş yeni kâgir daireler ve nihayet bir büyük inşaat şantiyesinin yanından geçerek bütün Ankara ovasına hâkim bir tepe üstüne kurulmuş olan yeni Türk Ocağı merkez binasına geldim.” (Tokgöz, 1929, ss. 18-19).

1931 yılında Ordu mebusu olarak TBMM'ye giren ve Ankara'da yaşamaya başlayan Ahmet İhsan Tokgöz, Ankara ile ilgili yazılar kaleme almayı sürdürmüştür. Yazar, bu devrede kaleme aldığı yazılarda “Ankara Postası” üst başlığıyla şehirde yaptığı Dikmen bağlarına, Mamak'a ve Gazi Orman Çiftliği'ne gezileri ve bu gezilerdeki gözlemleri dile getirmeye devam etmiştir (Tokgöz, 1931 a-b). Esas itibarıyla Cumhuriyet'in ilanından sonra Ahmet Haşim “Ankara” (2010, s.245), Abdülhak Şinasi Hisar, “Ankara'nın Güzellikleri”(Hisar, 1933, ss. 37-38), Ercüment Ekrem Talu

“Ankara Mektupları” (Talu,1937)⁶ ve Peride Celal “Ankara Notları” (Celal, 1939) gibi yazılarında Ankara’daki bu değişimi yazılarında sıklıkla işlemeye başlayan edipler olarak karşımıza çıkarlar. Ahmet İhsan Tokgöz de 1930’ların başında şehrin geçirdiği dönüşümü yakinen gözlemleyen bir isim olarak ön plana çıkar ve bahsi geçen yazılarda bu değişime dikkat çekmiştir.

Sonuç

Ankara, tarih boyunca çeşitli devletler tarafından yönetilen, işgal edilen, muhasara altında tutulan, bazen yakılan-yıkılan ama her zaman stratejik konumunu koruyan önemli bir şehirdir. Zengin tarihine, siyasî ve kültürel birikimine rağmen özellikle yakın dönem Ankara tarihi üzerine çalışanlar şehir üzerine çok az yazı ve eserin kaleme alındığını görürler. Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi’nden sonra şehrin sosyo-kültürel gelişimini izleyebileceğimiz kaynak sayısı oldukça sınırlıdır. Bu bağlamda Ahmet İhsan Tokgöz’ün *Servet-i Fünûn*’da kaleme aldığı Ankara yazıları ayrı bir önem kazanmaktadır.

Ahmet İhsan Tokgöz, edebiyat tarihimize damgasını vuran *Servet-i Fünûn* dergisinin sahibi olmasının yanı sıra edebiyatçı kimliğiyle de dikkat çeken bir şahsiyettir ve kaleme aldığı gezi yazılarıyla edebiyatımızda önemli bir boşluğu doldurmuştur. Yazarın 1893’te bir seri halinde yayımladığı “Ankara Müşahedatı”, 1890’ların başındaki Ankara hayatına dair önemli veriler içerir. Cumhuriyet’in ilanından önce Ankara’ya iki seyahat düzenleyen yazar, 1927’de kaleme aldığı “Ankara’da Ne Gördüm?” başlıklı yazısında Ankara’nın başkent olduktan sonra yaşadığı değişimi gözler önüne serer. Ahmet İhsan, “Ankara’da Dört Gün”, 1931’de milletvekili olduktan sonra “Ankara Postası” üst başlığıyla yayımladığı gezi yazılarında şehri değerlendirmeyi sürdürür. Bir bütün hâlinde değerlendirildiğinde Ahmet İhsan Tokgöz’ün Ankara yazıları, başkent tarihindeki gösterdiği değişimi yansıttasının yanı sıra, bu değişimi kronolojik olarak ve dönemin önemli bir aydınının gözünden vermesi bakımından önemlidir.

Kaynakça

Ahmet Hâşim (2010). “Ankara”, *Bütün Eserleri 2: Bize Göre ve İkdâm’daki Diğer Yazılar*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, 4. Baskı, İstanbul: Dergâh Yay.

Ahmet Şerif (1999). *Anadolu’da Tanın*, (Haz. Mehmet Çetin Börekçi), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

ALPMAN, H. K. (1977). *Ahmet Fehim Bey’in Hâtıraları*, İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları.

⁶ Ercüment Ekrem Talu’nun Ankara üzerine kaleme aldığı yazıları değerlendiren bir makale için bkz.: Kumsar, İsmail Alper, 2020, ss.389-402.

C. Şahabettin (1312-1313/ 1897). “Hac Yolunda”, *Servet-i Fünûn*, Nu. 312-338, 20 Şubat 1312 (4 Mart 1897)-21 Ağustos 1313 (2 Eylül 1897).

CELAL, Peride (1939). “Ankara Notları 1-7”, *İkdam*, 13 Temmuz-19 Temmuz 1939.

Doktor Safiye Ali (1929). “Seyahat İntibalarım I-II”, *Servet-i Fünun*, C. 64, Nu. 1659-1660 (185), 27 Mayıs-14 Haziran 1928.

ERCİLASUN, B. (1996). *Ahmet İhsan Tokgöz*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

HİSAR, Abdülhak Şinasi (1933). “Ankara’nın Güzellikleri”, *Varlık*, Nu.3, Haziran 1933, ss. 37-38.

HORVATH, B. (1996). *Anadolu 1913*, (Çev. Tarık Demirkan), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yay.

Kadri, (1309 / 1893). “Amerika İhtisatı”, *Servet-i Fünûn*, C. 5, Nu. 113-123, 29 Nisan 1309 (11 Mayıs 1893)-8 Temmuz 1309 (20 Temmuz 1893).

Kadri, (1313 / 1897). “Kutba Doğru”, *Servet-i Fünûn*, C.13, Nu. 318-327, 3 Nisan-4 Haziran 1313 (16 Nisan 1897-16 Haziran 1897).

KILIÇ, F. (2004). “Ankara’nın Başkent Olma Yolunda İleri Görüşlü Bir İdarecisi ve Edibi: Âbidin Paşa”. *Cumhuriyetin 80.Yılında Her Yönüyle Ankara* kitabı içinde, Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi Eğitim ve Kültür Daire Başkanlığı Yay., ss. 165-174

KOÇU, R. E. (1935). “1893’te Ankara”, *Varlık*, C.2, Nu. 46, s. 341.

KUMSAR, İsmail Alper (2020). “Ercüment Ekrem Talu’nun Yazılarında Ankara”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 8(2), ss. 389-402.

M. Tefvik (1313 / 1897). “Hatt-ı Irakiye’de Bir Cevalan”, *Servet-i Fünûn*, Nu. 325-349, 22 Mayıs 1313 (3 Haziran 1897)-6 Teşrinisani 1313 (18 Kasım 1897).

Mahmut Sadık (1309a / 1893). “Beyrut-Şam-Harran”, *Servet-i Fünûn*, Nu. 116, 20 Mayıs 1309 (1 Haziran 1893), ss. 178–181.

Mahmut Sadık (1309b / 1893). “Boğaziçi’nde Mevsim-i Sayf”, *Servet-i Fünûn*, Nu. 133, 16 Eylül 1309 (28 Eylül 1893), ss. 37-39.

Mahmut Sadık (1309c / 1893). “Cenubî Ânâm’da Seyahat”, *Servet-i Fünûn*, C.5, Nu. 119-125, 10 Haziran 1309 (22 Haziran 1893)-15 Temmuz 1309 (27 Temmuz 1893).

ORTAYLI, İ. (2000). 19. Yüzyıl Ankara’sına Demiryolunun Gelişi, Hinterlandının ve Hinterlanddaki Üretim Eylemlerinin Değişimi. *Tarih*

İçinde Ankara Eylül 1981 Seminer Bildirileri Kitabı içinde, (2. Bas, Der.: A. T. Yavuz), Ankara: TBMM. Basımevi, ss. 207-217.

ÖZDEMİR, Z. (2008). *Servet-i Fünûn Dergisinde Seyahat Yazıları (1891-1901)*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

TALU, Ercüment Ekrem, “Ankara Mektupları”, *Son Posta*, 11 Mart 1937-3 Mayıs 1938.

TANPINAR, A. H. (2007). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.

TOKGÖZ, A. İ. (1308 / 1892). “Haydarpaşa’dan Alpu Köyüne Osmanlı Anadolu Demiryolu Hattında Bir Seyahat”, *Servet-i Fünun*, C.3, Nu. 75-79, 6 Ağustos 1308 (18 Ağustos 1892)-24 Eylül 1308 (6 Ekim 1892).

TOKGÖZ, A. İ. (1309a / 1893). “Ankara Müşahedatı-1”, *Servet-i Fünûn*, C.5, S.122, 1 Temmuz 1309 (13 Temmuz 1893), s.277-279.

TOKGÖZ, A. İ. (1309b / 1893). “Ankara Müşahedatı 2-3”, *Servet-i Fünûn*, C. 5, Nu. 123, 8 Temmuz 1309 (20 Temmuz 1893), s. 292–295.

TOKGÖZ, A. İ. (1309c / 1893). “Ankara Müşahedatı 3-4”, *Servet-i Fünûn*, C. 5, Nu. 124, 15 Temmuz 1309 (27 Temmuz 1893), ss. 309-310.

TOKGÖZ, A. İ. (1312 / 1896-1897). “Suriye’de Bir Cevelan”, *Servet-i Fünun*, C.12, Nu. 299-311, 21 Teşrinisani 1312 (3 Aralık 1896)-13 Şubat 1312 (25 Şubat 1897).

TOKGÖZ, A. İ. (1312-1313 /1896-1897). “Altı Hafta Nehir Seyahati”, *Servet-i Fünun*, C. 7, Nu. 312-338, 20 Mayıs 1312 (1 Haziran 1896)-21 Ağustos 1313 (2 Eylül 1897).

TOKGÖZ, A. İ. (1327 / 1911). “Tuna Üzerinde Bir Hafta”, *Servet-i Fünun*, C. 41, Nu. 1052-1059, 21 Temmuz 1327 (3 Ağustos 1911)-8 Eylül 1327 (21 Eylül 1911).

TOKGÖZ, A. İ. (1333 / 1917). “Tirol Cephesi Ateş Hattında”, *Servet-i Fünun*, C.53, Nu. 1361-1368, 4 Teşrinievvel 1333 (4 Ekim 1917)-22 Teşrinisani 1333 (22 Kasım 1917).

TOKGÖZ, A. İ. (1900). *Avrupa’da Ne Gördüm?*, İstanbul: Âlem Matbaası. [Latin harfleriyle yayımlanmış hâli: Ahmet İhsan, (2007) *Avrupa’da Ne Gördüm?*, (Haz. Adnan İslamoğulları, Ahmet Fethi). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.]

TOKGÖZ, A. İ. (1911). *Tuna’da Bir Hafta*, İstanbul: Matbaa-i Ahmed İhsan ve Şürekası.

TOKGÖZ, A. İ. (1928). “Ankara’da Ne Gördüm?”, *Servet-i Fünûn*, C.63, Nu.1643, 9 Şubat 1928, s. 208.

TOKGÖZ, A. İ. (1929). “Ankara’da Dört Gün”, *Servet-i Fünûn*, C.67, Nu.1739, 12 Kanunuevvel 1929, s. 18-19.

TOKGÖZ, A. İ. (1930). *Matbuat Hatıralarım 1888-1923* (Birinci Cilt Meşrutiyet’in İlanına Kadar), İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası.

TOKGÖZ, A. İ. (1931a) “Ankara Postası: Civar Bağlarda, Ankara’nın Çamlıca’sı Dikmen, Dikmen’in Arkasında Balığı Bol Göl, Mamak Köyü”, *Servet-i Fünûn*, C.69, Nu.1815, 28 Mayıs 1931, s. 130.

TOKGÖZ, A. İ. (1931b) “Ankara Postası: Gazi Orman Çiftliği’nde 27 Temmuz 1931”, *Servet-i Fünûn*, C.70, Nu.1826, 13 Ağustos 1931, s. 164-165.

TOKGÖZ, A. İ. (2018). *Altı Hafta Nil’de Seyahat*, (Haz. Kenan Karabulut), İstanbul: Pales Yay.

TONGA, N. (2016). *Cumhuriyet Döneminde Bir Edebî Muhit Olarak Ankara (1923-1980)*. Yayımlanmamış doktora tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

YILDIRIM, A. S. (1929). “Hudeyde’den San’a’ya Giderken”, *Servet-i Fünûn*, C. 65, Nu. 1711, s. 410.

MELİH CEVDET ANDAY'IN *MERYEM GİBİ* ROMANINDA TOPLUMSAL AHLÂK VE KADIN

Emine TUĞÇU*

Öz

Melih Cevdet Anday'ın Murat Tek takma adıyla yayımladığı Meryem Gibi (1991) romanı kadını özne konumuna getirmesi yönüyle dikkate değer bir eserdir. Romanın hem ana karakteri hem de anlatıcısı olan Melda, özgür kadın imajına uygun olarak kurgulanmak istenmiştir. Melda evlilik dışı ilişkisinden çocuk sahibi olmasıyla benliğini sorgulamaya ve kendine yeni bir kimlik inşa etmeye çalışır. Kendi kimliğini keşfederken ailesine ve sosyal çevresine ışık tutar. Melda ne "evdeki melek" ne de "canavar kadın" tipolojisine benzer. Bir taraftan toplumsal ahlâka uygun hareket etmeye diğer taraftan özgürlüğünü yaşamaya çalışır. Bu durum Melda ile sosyal çevresi arasında bir çatışmanın doğmasına yol açar. Meryem Gibi, kadın karakterin bakış açısıyla yazılmış olmasına rağmen romanda "kadınlık rolleri" ataerkil düzenin bir uzantısı olarak eril dile göre şekillenir. Bu yazıda Melda'nın sosyal çevresinde bir birey olarak kendi kimliğini inşa etme süreci tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Melih Cevdet Anday, Meryem Gibi, Kadın, Cinsellik, Toplumsal ahlâk, Eril dil.

SOCIAL MORALITY AND THE WOMAN IN MELİH CEVDET ANDAY'S NOVEL *MERYEM GİBİ*

Abstract

Melih Cevdet Anday's novel Meryem Gibi (1991), which he published under the pseudonym Murat Tek, is a noteworthy work for putting the woman in a subject position. The protagonist and the narrator of the novel, Melda, was fictionalized in accordance with the image of a free woman. Having had a child out of wedlock, Melda starts to question her identity and to build for herself a new one. While discovering her identity she sheds light on her family and her social environment. This study discusses the process of Melda's structuring of her identity as an individual in her social environment through feminist criticism. Melda fulfills neither the "angel at home" nor the "monstrous woman" typologies. She strives to act in accordance with social morality on the one hand, while trying, at the same time, to enjoy her freedom. This causes a conflict between her and her

* Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0001-9524-9121

e-posta: emine_tugcu@yahoo.com

Geliş / Received: 24 Mart / March 2021

Kabul / Accepted: 1 Nisan / April 2021

social environment. Despite the fact that Meryem Gibi was written through the perspective of a female character, "roles of womanhood" are shaped in the novel as an extension of the patriarchal order and in line with a masculine language.

Keywords: Melih Cevdet Anday, Meryem Gibi, The Woman, Sexuality, Social Morality, Masculine Language

Giriş

Meryem Gibi, Melih Cevdet Anday'ın Murat Tek imzasıyla *İkdam* gazetesinde 1962 yılında tefrika edildikten sonra 1991 yılında *Meryem Gibi* adıyla yayımlanan romanıdır.¹ Romanın kurgusu Melda'nın kendi yaşantısını anlatması üzerine şekillenir. Evlilik, evlilik dışı ilişki, kıskançlık, aşk, ihanet, suç ve adalet romanın temalarıdır. Roman "*Her çocuğun babası vardır. Benim çocuğumunsa ya hiç babası yok ya da iki babası var*" sözleriyle Melda'nın bakış açısından okurun zihninde bir soru işareti uyandırılarak başlar. Romanın başlığında *Meryem*'e yapılan atıfla romanın ilk sözü arasında hemen bir kırılma yaşanır. Bakire *Meryem*'in çocuğu ile babası meçhul olan çocuk arasında bir bağ kurulması burada bir ironiyi açığa çıkarır. Modern zamanlarda babasız çocuk büyütmenin zorluğu Bakire *Meryem* gibi bir annenin varlığını çağırıştırır. Mehmet Can Doğan'a göre "[b]u ilâhi olanın dünyevileştirilerek ironik bir biçimde yorumlanmasıdır; dolayısıyla seküler bir tavidir" (2012: 92). Ataerkil bir sistemde babasız çocuk yetiştirmenin kadında yarattığı sancı ve bu sancının söz ile sağaltılması söz konusu olmaktadır. Bu yazıda *Meryem Gibi* romanında Melda'nın bir birey olarak kendi kimliğini inşa etmesi ve bu süreçte sosyal çevresinin etkisi tartışılacaktır.

Edebî metinlerde kadını özne olarak konumlandırarak yeni bir okuma metodu sunan feminist eleştiri, özellikle erkek yazınında kadın gerçekliğinin sunumundaki problemleri alanlara işaret ederek cinsiyet eşitliğine vurgu yapar. Edebî yapıtlarda ataerkil düzenin sürdürüldüğü ve bunun değiştirilmesi gerektiği, kadınların erkeklerle eşit haklara ve özgürlüğe sahip olması vurgulanır. Zira edebiyat tarihine yön veren büyük ölçüde erkek yazını olmuştur. Serpil Çakır, *Osmanlı Kadın Hareketi* kitabında modern tarih yazılırken ahlakî ve siyasi değerlerin bu tarihe dâhil edildiğini belirtir. "*Kadının, Meryem ya da fahişe, melek ya da şeytan olarak dualistik temsili; erkeğin tavır, tutum ve çıkarlarını kişiselleştirerek kadın düşmanlığı biçiminde bir tarih yazımı oluşturmuştur.*" (2013: 35) Böyle bir tarih yazımı, eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele alınması gereken bir durumu ortaya koyar. Nitekim Simone De Beauvoir'nun, "*İnsan kadın doğmaz sonradan olur. İnsan dışının toplum içerisindeki görünüşünü belirleyen biyolojik, ruhsal ve iktisadi bir yazgı yoktur. Bu ürünü yaratan uygarlığın tümüdür.*" (1993: 231) sözü feminist kuramın mottosu hâline gelir. Erkeğin kurguladığı dünyada kadının "ikinci cins" olarak konumlandırılmasına itiraz edilir. Berna Moran feminist eleştirmenlerin edebiyata iki ana kaynaktan

¹ *Dullar Çıkmazı* adıyla ve Murat Tek imzasıyla, (*İkdam* Gazetesi, 1 Mart 1962'de) yayımlanan tefrika romanın kitaplaşan ismidir. Bkz. Mîtat Durmuş, *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)evreni*, MEB Yay, 2011, s.642 ilk kez bu eserde vurgu yapılmıştır.

yaklaştığını söyler: “Okur olarak kadına yönelik” ve “Yazar olarak kadına yönelik” (2000: 250) Okur olarak kadına yönelik eleştiri yönteminin amaçlarından biri “erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak”tır. (2000: 251)

Erkek yazarların eserlerinde klişe iki kadın tipi yaratıldığını Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adındaki çalışmalarında ortaya koymuşlardır. “Evdeki melek tipi ataerkil toplumda erkeğin kafasında ideal olarak yaşattığı kadın tipidir ve erdemleri arasında namusluluk, alçakgönüllülük, uysallık, masumiyet başta gelenlerdir.” (Moran, 2000: 252) Gilbert ve Gubar bu imgenin orta çağlarda Bakire Meryem’in saflık imgesiyle beslendiğini, 19. yüzyılda dinsel yapısını bırakıp “evdeki melek” tipine dönüştüğünü söyler. (Moran, 2000: 252) Melih Cevdet Anday’ın romanının başlığı olarak seçtiği *Meryem Gibi* ifadesi, romandaki kadın karakterin nasıl alımlanması gerektiği konusunda ilk ipucunu verir. Ancak romanda modern zamanların Meryem’i, Melda karakteri üzerinden yeniden kurgulanır.

Aile Yaşantısı

Melda çocuk sahibi olmasıyla birlikte ailesi ve sosyal çevresi içinde benliğini keşfederek, kendini yeniden yaratır ve bir birey olarak varlık kazanır. Bu bağlamda önemli olan nokta, Melda’nın kendi kimliğini inşa etmesinin annelik deneyimi ile birlikte sunulmuş olmasıdır. “Çalışmak zorundayım, çalışacağım. Anneme boyun bükme istemiyorum” diyerek annesinin otoritesi altına girmek istemediği için çalışmak zorunda olduğunu belirtir ve hayatına giren iki erkek ile de bir yaşantı kuramayacağını anlatımın başında şu sözlerle ifade eder:

Sadece şu düğümü, çocuğumun babasını, ortaya çıkarmak işini halletmek için iyi niyet gösterecek yeter. Ne gezer! İlk kocam, ikinci kocamdan, ikinci kocam ilk kocamdan veya daha başka birinden şüpheleniyor. [...] Ben onlar için neyim? Bir idam mahkûmu mu? Ondan bile beter bir şey. Çünkü bir idam mahkûmu, hak üzerine, tabiat ve toplum kanunları üzerine birtakım düşünceler uyandırır. Bunlarsa benim hakkımda düşünmek istemiyorlar. Ben onlar için bakılmayacak bir insanım. Ama, böyle davranıyorlar diye ikisine kızdığım yok. Erkek budur. Bir anda yabancı oluverir sevdiği kadına. Artık hiçbir şey düşünmez. Tamamiyle bırakır onu, şaşılacak kadar değişir. (1991: 6)

Melda, bu sözleriyle “kurban” rolünde bulunduğunu hissettirmekte, ailesinin ve yaşantısına giren iki erkeğin yapmadığını bir anlamda okurdan beklemektedir: Adalet, tabiat ve toplum kanunları üzerine düşünmek.

Melda’nın yaşantısı sadece bir karakterin hikâyesi değil aynı zamanda toplumla birlikte varlık kazanan bir kimliğin, kadının var oluş hikâyesi olarak okunabilir. İkili ilişkilerde bir suçlu aranacaksa bu suçun kadına atfedilmesi olağan bir durum olarak karşımıza çıkar. Nitekim Melda’nın kendini bir idam mahkûmu ile kıyaslayarak kendini ondan daha beter bir

konumda görmesi de bu ön kabulün bir göstergesidir. Evlilik kurumunun sorunsallaştırıldığı bu eserde, Melda üzerinden toplumsal ahlak düşüncesi tartışmaya açılır. Melda'nın evlilik dışı bir ilişkiden çocuk sahibi olması, çok eşli bir hayat sürdürmesi, çalışarak varlığını idame ettirmek istemesi, Bakire Meryem'in bir uzantısı olarak değerlendirilen "evdeki melek" tipolojisinin uzağındadır. Bununla birlikte Melda, "evdeki melek" tipinin karşıt ucunda yer alan özgürlüğüne düşkün, kendisine biçilen role boyun eğmeyen özellikleriyle erkeği ürküten "canavar" tipolojisiyle de örtüşmez. Yazar, Melda'nın hayatına ışık tutarken mesafesini korumaya çalışan, bu çerçevede onun tercihlerini doğrudan yargılama yoluna gitmeyen bir görüntü çizer. Bu yüzden de metnin satır aralarının okur tarafından doldurulmasına imkân tanır.

Annelik deneyimini yaşadktan sonra kendini sorgulamaya başlayan Melda, benliğini keşfetme noktasında önce ailesine ışık tutar, çünkü ona ilk şeklini veren ailesidir. Babası, hayatında hemen hiç iş yapmamıştır, babasından kalan mirası tükettikten sonra Avustralya'ya gitmek isteyen bir hayalperesttir. İsviçre'de tıp tahsili yapmaktayken saat fabrikası olan bir iş adamına, saat fabrikası kurma projesinden söz ederek kızı ile evlenir. Evlendikten sonra tıp tahsilini yarıda bırakır, saatçilik projesinden vazgeçer ve İstanbul'a yerleşir. Melda'nın sözleriyle babasının kişiliği hakkında şöyle bir fikir sahibi oluruz:

Babam kuzu gibiydi, hiçbir şeye itiraz etmezdi, hiçbir zaman kavga çıkarmazdı. Aile sorumluluğundan ödü kopardı. Evinin idaresini, karısının çocuğunun geleceğini düşünsün.. Bu onun işi değildi. Kaçardı sorumluluktan. [...] Babam kimseyi sevmezdi. Karşı karşıya geldiği her insana muhabbet gösterir, arkasını döndü mü unuttur giderdi. Onda ne sürekli bir kin ne de sürekli bir sevgi vardı (1991: 13).

Burada edebî metinlerde alışık olduğumuz baskın kişiliğiyle evin reisi olan "babalık" rolünün dışında farklı bir imaj çizilir. Tanıdığı ilk erkek olan babası, sorumsuz ve duyguları gelişmemiş biri olarak tasvir edilir. Buradaki önemli nokta Melda'nın babasına bakış açısı, tanıdığı diğer iki erkeği anlamlandırmaya çalışırken döneceği ilk kavşak olarak belirmesidir. Aile yaşantısına tekrar bakıldığında annesinin de kocasını mutlu etmeye çalışan tipik bir kadın olmadığı görülür. Annesinin otoriter kişiliği, babanın sorumsuzluğu ve hayalperest kişiliği yüzünden daha da perçinlenmiştir. Babasının içkiyi fazla tüketmesinden dolayı annesi, içki içmesini yasaklar; bunun üzerine babası morfine başlar. Annenin koyduğu yasaklar ve baskı, hem Melda ve babanın kuralları ihlal etmesine hem de daha fazla sorunun açığa çıkmasına neden olur. Annenin ev içindeki tüm sorumluluğu üstlenmesi otoriter kişiliğini daha fazla öne çıkarmasına yol açar. Anne hem eşine hem de kızına cezalar vermeye başlar, hatta tokat atmak gibi şiddet içeren davranışlar sergiler. Melda'nın annesi ile ilgili şu sözleri annesine yaklaşımını göstermesi bakımından önemlidir:

Yarabbim, annemin katı, şekilci, gevşekliğe yüz yummaz tabiatı, evimizin havasına nasıl da sinmişti; onun istemediği hareketleri yapabilmek için yalnız kaldığım zamanları bile kullanamazdım, kendi kendimi daima

kontrol etmek alışkanlığım vardı; annem içime bir bekle dikmişti sanki, daima onun gözü önündeydim. Babamı düşünmek bile annemin kızmasına sebep olur korkusu, bir an yakamı bırakmıyordu. Sanki bir suçtu babamı hatırlamak (1991: 20).

Melda, babasının ölümünden sonra ona hissettiği sevgiyi açığa çıkardığında annesinin buna öfke duymasından haz alır. Anne ile kızı arasındaki ilişkide çatışmalar, babanın ölümüyle birlikte iyiden iyiye gün yüzüne çıkmaya başlar. Melda'nın babasının romandaki sunumu, absürt bir durumu da ortaya koyar. Melih Cevdet Anday "Roman Nasıl Yazılır" başlıklı yazısında adını koymadığı Murat Tek imzasıyla kaleme aldığı romanları "çok rahat yazdığı" ve "fantezilerini korkusuzca işlediğini" (2009: 269) belirtir. Bu romanda da baba karakteri, yazarın fantezilerini rahatlıkla işlediğini gösteren bir örnektir. Saatlere olan düşkünlüğü ile İsviçreli bir kadınla evlenme hikâyesi, Avustralya'ya gitme arzusu, ev ve sosyal çevre içindeki edilgen konumu, morfin sebebiyle ölümü, onu "tipik" bir baba olmaktan uzaklaştırır. Baba otoritesi ile herhangi bir çatışmaya girmeyen Melda'nın çocukluktan ergenliğe geçiş dönemi, eve pansiyoner olarak alınan İngiliz kiracının kurguya dâhil olmasıyla yansıtılır.

Cinselliğin Keşfi

Annesine dönük davranışları ile içinde bulunduğu hisleri arasında kalan Melda, annesine karşı "ikiyüzlü" bir tutum takınmayı ev içinde öğrenir. Hatta ilk sevgilisini aldatmasının sebebinin annesinden kaynaklandığını düşünür, sonrasında bunun suçu üzerinden atmak olduğu fikriyle yüzleşir: "*Başıma gelenlerin suçunu üstüne atmak için birini arıyorum. Bulursam ne olacak? Kendi gözümde temize çıkacağım. Çocukça bir kurtuluş ama insani. Şimdi kimse benden hesap sormadığına, soracak durumda olmadığına göre istediğim gibi yaptım. İstediyim gibi yaşadım deyip içinden çıksam olmaz mı?*" (1991: 21). Yetişkinlikteki davranış şekillerinin çocuklukta aile içinde kazanıldığı düşüncesine yaslanan görüş, burada onaylanmaz, yine de benliğin sorgulanması için başvurulmuş bir kaynak olur. Melda, bir taraftan da annesine hayrandır ama sevgisi annesine değil babasına yönelmiştir. On üç yaşına geldiğinde ev idaresine katkıda bulunmak ve düşüncelerini söylemek istedikçe annesi onu çocuk yerine koymaktadır ve bu durum Melda'yı hırçınlaştırmaktadır. Büyüdüğünü ispat etmek ve kadınlığını kanıtlamak için annesiyle rekabet içine girer. On üç yaşındayken Melda'ya görücü gelir, annesi çocuk olduğu ve okuduğu gerekçesiyle bunu kabul etmez, Melda ise kendisine talip gelmesinden büyüdüğüne hükmeder. Annesinin kadınlığını yetersiz bulur, erkeğini memnun edemediği için bedbaht bir hayatı olduğunu düşünür. Kendisini erkeğini mesut edebilecek bir kadın olarak görür:

Evlilik hakkında karı koca münasebeti, saadetin yaratılması ve korunması hakkında ciddi fikirlerim vardı. Saadet, fedakârlık isterdi. Kadın kocasına son derece müşfik olmalıydı. Erkek işinden döndüğü zaman uzanıp dinlenmek ister, o zaman kadın, kocasının başını okşayacak, ona günün yorgunluğunu unutturacak. Sonra boyanmayı, kocasına hep güzel görünmeyi ihmal

etmeyecek. Her gün değişik görünecek ona. Arada sırada hediyeler alacak, kocasının doğum gününde sürprizler hazırlayacak (1991: 27).

Melda, erkeğin konforunu sağlamanın kadının görevi olup olmadığı konusunda bir sorgulamaya girmez. Ev içi huzurun sağlanması, erkeğin gözüne hoş görünmek ve şefkat göstermek gibi kadına atfedilen özellikler, evlilikte saadetin formülü olarak eril zihniyete göre şekillenir.

Babanın ölümünden sonra anne, evin geçimini sağlamak için evini anaokuluna dönüştürür, daha sonra evlerindeki odayı kiralar. Anne ile kız arasındaki çatışma eve yerleşen İngiliz pansiyoner ile birlikte derinleşir. O zamana kadar annesini cinsiyeti olmayan bir kadın olarak görürken hem cinselliği hem de annesinin kadın kimliği ile yüzleşir. İngiliz ressam, Melda'nın nü resmini yapmak ister, bu noktada kendi bedeni üzerine kararını kendisi verir ve modellik yapmayı kabul eder. Çıplak bir şekilde aynanın karşısında kendine baktığında bir kadın görür: “*Sağ ilerimdeki masanın üstünde duran aynadan yüzümü, boynumu, göğüslerimi görüyordum. Ne kadar büyüktüm ben, koca bir kadındım artık*” (1991: 30). Melda cinsel kimliğini, önce evlilik fikri ile eve gelen görücü kadın ile daha sonra İngiliz pansiyonere modellik yapmak üzere çırılçıplak soyunduğunda keşfeder. Ancak annesi kendisinden izin almadan modellik yapan kızını cezalandırır, emir kipi ile yapması gerekenleri ona söylemeye başlar. Kuralları sıralar: “*Üç şey dedi. Bir meraklı olmayacaksın. İki bana hürmet edeceksin... Üç dediklerimi dinleyeceksin*” (1991: 37). Bu kurallardan ataerkil düzene göre belirlenen sorgulama yapmaksızın kendisine sunulanla yetinmek ve itaat etmek gibi tipik kadınlık rollerinin yine annelik vasfı ile kadınlar tarafından pekiştirildiği dikkati çeker. Diğer taraftan Melda annesini, İngiliz pansiyonere kendisi gibi çırılçıplak modellik yaparken yakalar. Annesi bunu Melda için yaptığını, -resim yarıda kalmasın diye yaptığını- söyleyerek bu davranışını onaylatmaya çalışır. Bu olaydan sonra Melda, annesine karşı daha da hırslanır; çünkü annesi İngiliz pansiyoner ile ilişki yaşamaktadır. Ancak ilişki ilerledikçe annesi İngiliz pansiyonere tıpkı babasına davrandığı gibi hırçın davranmaya başlar; ona da otoriter bir baskı uygular. Bunun üzerine İngiliz pansiyoner, eşyalarını bırakarak ardında tek satır bırakmadan evden kaçır. Melda'nın annesi, kocasının ölümünden sonra ikinci bir yıkım daha yaşar, sessizleşir fakat kızına karşı daha hırçın bir tavır sergilemeye başlar. Melda ve annesinin erkeğin bakışına sundukları çıplak bedenleriyle kadınlıklarını hissediyor olması, eril zihniyetin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bununla birlikte edilgen bir tutum içinde bulunmayan kadının “erkeği” kaçıracağı da okura hissettirilir. Melda ile annesi arasında yaşanan çatışma Freudyan bir bakış açısıyla ele alınır. Freud, baba-oğul çatışmasını Oidipus mitiyle çözümlediği gibi anne kız çatışmasını da Elektra kompleksiyle açıklar. Bu çerçevede kız çocuğu annenin penisten kendini yoksun bıraktığı düşüncesiyle babaya yakınlaşır, anneyi bir rakip olarak görür ve anneye karşı düşmanlık besler. Anneye duyulan düşmanlık daha sonra yerini onunla özdeşleşmesine bırakır. “*Kadının annesine benzemesi de iki evre geçirir. Oidipos hali öncesi olan birinci evre süresince egemen olan anneye sevgiyle bağlılık, onu bir model olarak alma eğilimidir. Oidipos hali olan ikinci evre süresince egemen olan, kendisinin babasının yanında onun yerini alması için annenin ortadan çekilmesi isteğidir. Bu iki evre daha sonraki evrim boyunca yeteri kadar silindiği söylenemeyecek olan birçok*

izler bırakır” (Freud 1975: 194). Böylece kız çocuğu annesine benzeyerek bir çekim nesnesi olmaya çalışır. Melda'nın babasına duyduğu yakınlığına karşılık annesine duyduğu düşmanlık hissi ile babanın kaybindan sonra annesiyle aynı adamdan hoşlanmaları ve bu yüzden de annesiyle arasında iyice derinleşen rekabet duygusu Elektra kompleksine işaret eder.

Melda on yedi yaşına geldiğinde, Anadolu'dan İstanbul'a tıp tahsili yapmak üzere gelen Necmi adlı genç, evlerine pansiyoner olarak yerleşir. Necmi ile Melda arasındaki ilişki başlangıçta Anadolu'lu bir erkek ile şehirli bir kızın hikâyesi şeklinde ele alınır. Melda, Anadolu'dan gelen saf delikanlıyı, baştan çıkarıp hâkimiyetine almak için okul arkadaşlarıyla birlikte planlar yapar:

Onda ümitler uyandıracak, fakat asla yaklaşmayacaktım. Onu harekete geçmeye teşvik edecek, harekete geçince de mahcup edecektim. Bu git geller arasında zavallı deliye, ya da aptala dönecekti. Dersini çalışamaz olacaktı. Memleketine gitmek istemeyecekti. Bana evlenme teklif edecekti. O zaman ben: Nereden çıkardınız bunu? Diye gülecektim. Ben size kardeş gibi bir ilgi besliyorum. (1991: 45)

Melda'nın cinsel kimliğini kanıtlamak için bir erkeği kur yaparak cezbetmek istemesi ve delikanlıda umutlar uyandırıp sonra hayal kırıklığına uğratma niyeti, erkek zihniyetinin kadın kimliğine bakışını yansıtan çarpıcı bir örnektir. İsviçreli bir anne tarafından Avrupai tarzda yetiştirilen, Amerikan kolejinde eğitim alan bir kız olmasına rağmen Melda, bu eril dilin dünyasına göre şekillenmektedir. Kadınlık rolleri büyük ölçüde erkek düşüncesi çerçevesinde şekillendiğinden, yukarıdaki pasajda yer alan söylem, kadının dünyasından ziyade erkeğin kadına bakış açısını temsil etmektedir. Genç kızlık üzerine Melda'dan ziyade yazarın lirik sesinin duyulduğu aşağıdaki pasaj bunun diğer bir göstergesidir:

Genç kızlık... Kendimizden biraz küçükleri bebek, orta yaşlıları demode, bunak görüyorduk; yaşama bilgileri bütün kabiliyetler, enerjiler şanslar bizde toplanmıştı: konuşmalar, rüyalar, hayaller, tasarılar bizim içindi oğlanlar, danslar, yataklar, öpüşmeler, sevişmeler, kaçmalar, kurtulmalar bizi bekliyordu; aileler, okullar, yasaklar, ayıplar, kurallar, terbiyeler, ahlaklar bizim deli fişek ruhumuzu kısıvrak bağlamak için kurulmuştu. Biz bütün bunları her şeyi biliyor, şimdilik bilmez görünüyor, şimdilik uslu duruyor, yasakların, ayıpların içinde bıyık altından gülerek dolaşıyorduk. Karşımızdakilere çevrilen donuk bakışlarımızın estirdiği saflık altında en cüretli, en sınır bilmez, en şehvetli en aç isteklerin yattığını düşünmek bizi güldürürdü. İşte arkadaşlarla aramızdaki bütün şakaların odak noktası buydu. Birbirimizle “açılmamış taze” oyunu oynar, alay için gözü kapalı kız çocukları gibi konuşurduk. Ufak bir cahilliğimiz büyük alaylara yol açardı. Birbirimizle cesaret, atılganlık, pışkinlik yarışına çıkardık. Olduğumuzdan daha istekli, daha gözü pek görünmeye çalışırdık. Ben istesem

Necmi'ye başka türlü davranabilirdim. Mesela gece odasına gider, koynuna girerdim, yahut onu yatağıma alırdım. Bunu yapmayışım, istemediğimdendi. Ona kendimi saf bir kız göstererek eğleniyordum. (1991: 58)

Bu satırlarda genç kızlık döneminin toyluk zamanı olduğu belirtilirken diğer taraftan kadının tabiatına dair çıkarımlarda bulunmaktadır: Hayatı ve insanı alaya almak, ikiyezlü tavır sergilemek. Melda herhangi bir oyuna gerek duymadan Necmi ile birlikte olabileceğini söylerken özgür bir kadın gibi tercihlerini kendisinin yapabileceğini ifade eder görünmektedir. Ancak bu noktada da “saf kız” rolünün şehrili bir kız olarak kendisine zevk verdiğini söylemesinden, yazarın okura göstermek istediği kadının “ikiyüzlü” tavrına tanıklık ederiz. Diğer taraftan hayatı kitaplardan, duyduklarından değil yaşayarak öğrenmeye açık cesur bir tabiatı olduğu da hissettirilmeye çalışılır. Ancak başlangıçta yaptığı plan Necmi ile öpüşmesinden sonra değişir, bir erkeğe sarılma ve cinsel zevk Melda'yı etkisi altına alır. “İşte muziplikler, şakalar, eğlenceler, çocukça zevkler, saçmalıklar beni bir anda bırakmış, öpüşmenin tadının erkeğe sarılmaktan duyulan cinsi zevk, kısacası hakikat içimi kavramıştı” (1991: 70). Cinsellik, burada hakikat olarak sunulur, Melda cinselliğini keşfetmesiyle birlikte artık çocukluktan yetişkinliğe evrilmiş olur. Bu çerçevede Melda'nın Necmi ile birlikte olmaktan duyduğu mutluluktan ve ona olan aşkıdan ziyade cinselliğe duyduğu tutku öne çıkarılır. Başka bir deyişle Melda'nın Necmi'ye duyduğu bağlılığın kaynağı aşk değil cinselliktir.

Annesi Melda'nın Necmi ile ilişkisini öğrendikten sonra kızının üzerinde kurduğu baskıyı artırır, Necmi'yi evden göndermek ister, Melda da bir daha annesinin yanına dönmek üzere Necmi ile birlikte yeni bir hayata doğru yol alır. Böylece Melda'nın annesinden kopuşu cinselliğini keşfettiği Necmi'yle kurduğu ilişki ile gerçekleşir.

Yeni Bir Hayat

Melda, Necmi ile küçük bir eve kiracı olur, başlangıçta evden kaçmanın ve annesinin otoritesinden kurtulmasının verdiği özgürlüğün hazzını yaşar. Ev kadınlığı onda kadın kimliğinin şekillenmesinde rol oynar. Küçük bir evde kiracı olarak sınıfsal bir düşüş yaşamasına rağmen bir erkeği idare etmek, bir evi çevirmek gururunu okşar. “Ben onu rahat ettirecek, sükûnete kavuşturacak, huzurunun beğçiliğini yapacaktım. Bir kadının görevlerindedir bunlar.” (1991: 86) diyecek kadar ev içi sorumluluğunu kolaylıkla içselleştirir. Ancak kısa bir süre sonra o da annesi gibi ev idaresini üstlendikten sonra otoriter bir kişiliğe bürünür, Necmi'yi tahakkümü altına alır, onu cezalandırır, öfkesiyle baş edemediği durumlarda sevgilisine tokat atarak fiziksel şiddete başvurur. Kadına yönetme hakkı verildiğinde otoriter bir kimliğe bürünüp hırçınlaşması ve şiddete başvurması yine eril zihniyetin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Melda'nın ilişkisinde annesine benzer özellikler sergilemesi psikanalitik bir yaklaşımı da ortaya koyar. Freud'a göre “Kocalarını babalarının teşkil ettiği imaja göre seçmiş olan ya da kocalarını babalarının yerine koymuş olan kadınlar, evlilik hayatlarında bu kocaları vasıtasıyla, anneleriyle olan bozuk ilişkilerini tekrarlarlar. Koca, baba bağının mirasçısı olacakken, anne bağının mirasçısı olurlar” (2011: 205). İlişkide aktif rolü üstlenen tarafın kadın olması otoriter kimliğin kadına

atfedilmesine yol açar ve bu çerçevede anneden tevarüs eden davranış modelini Melda kopyalamış olur. Başka bir deyişle annesinin babası ile olan çatışmasını ve annesiyle kendisi arasında yaşanan çatışmayı Melda, Necmi ile olan ilişkisine yansıtır.

Melda, Necmi ile hayat arkadaşı olur ancak aralarında resmi bir nikâh yoktur, bununla birlikte sevgilisine “kocam” diye hitap eder. Sosyal çevrelerine birbirleriyle evli olduklarını söylerler. Melda bir süre sonra bu ilişkiden dolayı kaygı duymaya başlar, üzerindeki gerginliği dağıtmak için içkiye başlar, Necmi ile ilişkisi bitme noktasına geldiğinde intihar teşebbüsünde bulunur. Melda’nın hayatın zorluklarıyla ve sorumluluklarıyla baş edemediği noktada bir maddeye gereksinim duyması ve hayatından vaz geçme aşamasına gelmesi kadına çizilen rolü göstermesi bakımından önemlidir. Bu sayede Melda, Necmi’nin “dikkatini çekmeyi” başaracaktır. Nitekim Necmi, Melda’nın isteklerini yerine getirebilmek ve evini daha iyi geçindirebilmek için tıp tahsilini yarıda bırakıp bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. Yeni bir arkadaş çevresi edinirler, bunların arasında meşhur ressamlar, şairler, iş adamları, avukatlar ve milletvekilleri vardır. Sosyal çevre içine girdiğinde ise Melda’nın “ihaneti”ne tanıklık ederiz.

Melda, annesinin baskısından uzaklaşıp özgür bir hayat kurmak için Necmi ile yeni bir hayat kurduğunda bu sefer de Necmi’nin tahakkümü altına girdiğini fark eder. Arkadaş toplantılarının birinde Ahmet ile tanışır, tanıştıkları gün Ahmet Melda’ya “*sizi öpmek istiyorum*”, “*sizinle yatmak istiyorum*” diyerek onu cinsel bir birlikteliğe davet eder. Melda bu yaklaşımı önce terbiyesizce bulur sonra Ahmet’e tutkulu hisler duymaya başlar. Ahmet, Melda’nın babası gibi hayalperesttir; gazetecidir ve insanları istediği gibi düşündüreceği bir gazeteye sahip olup lüks içinde yaşayacağı bir hayatın hayalini kurar. Bu hayale Melda’yı da ortak eder. Necmi ile Ahmet arasında kalan Melda’nın benliği parçalanmaya başlar. Necmi’yi aldattığı için kendini namussuz hisseder; ikisinden birinin nikâh kıymasını bekler. Evlilik üzerine düşünür: “*Demek ki nikâh evliliğe bir sağlamlık getiriyor; ufak tefek bıkmaları, önemsiz anlaşmazlıkları, çocukça esintilerden doğma kopmaları, başıboşlukları sorumsuzlukları, zıırlıkları önliiyor*” (1991: 146). Melda’nın Necmi’yi aldatması salt nikâhsız birliktelik yaşamalarından kaynaklanmaz. O, evlilik kurumunun kadına yüklediği ev içi sorumluluklardan da rahatsızlık duymaz. Melda, Ahmet ile yaşadığı aşkın heyecanına kendini kaptırır. Bir süre sonra Necmi ile birlikteliğini sürdürmesinden kaynaklı kıskançlıklar Ahmet ile olan ilişkilerini sekteye uğratar. Melda, hamile olduğunu öğrenir ve babasının Ahmet olduğuna inanır; Ahmet de çocuğu birlikte büyötmeleri taraftarıdır. Bunun üzerine Melda, Necmi’den kaçarak bu sefer de Ahmet’e sığınır. Çok fazla zaman geçmeden Ahmet, doktordan çocuk sahibi olamayacağını yani kısır olduğunu öğrenir; ikinci bir doktora da bunu teyit ettirerek Melda’yı yüz üstü bırakır. Melda bu noktada Necmi’ye dönmek ister ancak Necmi de “*Piçine başka baba ara*” diyerek çocuğu kabul etmez. Bu noktada suçlu kimdir?

Metinde bir suçluya doğrudan işaret edildiğini görmeyiz sadece Melda, kendini suçlu hissederek benliğini sorgulamaya başlar. Ailesinden başlayarak çocukluğunu ve ergenliğini anlatarak suçlunun üretildiği toplumsal çevreye işaret eder. Bu bağlamda okurdan erkek ve kadın tabiatının birbirinden ayrı olduğu düşüncesini sorgulamasını bekler:

Yalnız erkeklerin değişiklik sevdikleri, kadınların ise birbirine bağlanmayı tabiatlarına uygun buldukları söylenir. Bence erkeklerle kadınlar arasında bu bakımdan da bir ayrılık yoktur. Böyle olunca durumu, hem erkekler hem kadınlar için ele alıp incelemeli. Bana sorarsanız birine bağlanmak düşüncesi ile, değiştirmek düşüncesi bu iki karşıt düşünce, bir arada başlayıp gitmektedir. Sevgi ile bağlandığı kimseden soğuyan insanın, “şimdi anladım birine bağlanmak yanlışmış, insan tabiatına uymuyormuş bu” diye düşünmesi yanıltıcı, eksik bir düşüncedir. Böyle diyen, başka birine yeniden bağlanmak üzeredir. Değiştirmek isteği bağlanmayı, bağlanmak da değiştirmeyi getiriyor. Bunlar birbirini doğurarak yaşıyorlar. Doğan öncekini inkâr ediyor. (1991: 166)

Kadınların erkeklere göre duygularını bastırması gerektiği varsayımı burada kırılır. Erkeğin özgürlüğüne düşkün ve çok eşli tabiatının kadınlarda da mümkün olabileceği hissettirilir. Ancak buradaki sorun, değişime duyulan özlem dile getirilirken ihanetin olağanlaştırılmasıdır. Erkeğin birlikteliğinde kadına sadakati öncelenmez, kadının da erkek gibi çok eşli tabiatı olduğu gösterilmeye çalışılır. Ataerkil düzende cinsellik üzerine yüklenen suç genellikle kadına yüklenir. Kate Millett'in *Cinsel Politika* kitabında belirttiği üzere kadını nesneleştirme eğilimi onu bir birey durumuna getirmekten ziyade bir cinsel nesnel niteliğine indirger (1987: 97). Birlikte olduğu iki erkek de Melda'yı çocuğu ile yüz üstü bırakır. Melda ise kürtaj olup olmamayı sorgulamaz ve çocuğunun geleceği için kendini var etmesi gerektiği düşüncesine ulaşır. Bu çerçevede kadının kendi varlığını inşa ederken anne olmasının belirleyici olduğu dikkati çeker. Melda'nın çocuğu için kendisini yeniden var etmek istemesi, kendi benliğini arka plana aldığına da göstergesidir.

Sonuç

Meryem Gibi romanı, Melda karakteri üzerinden “kadınlık” rollerini tartışmaya imkân tanıyan bir eserdir. İsviçreli bir anne tarafından şehir kültürüyle yetiştirilen, Amerikan Kolejinde eğitim alan bir kadın olmasına rağmen Melda, özgürlüğü aile evinden başka bir erkeğe kaçarak deneyimler. Sosyal çevresinde kendini evli bir kadın gibi göstererek var olmaya çalışır. Nikâhsız birlikteliği ise kendisine ilgi duyan başka bir adamın hayatına girmesiyle ihanetle sonuçlanır. Melda karakteri ne “evdeki melek” ne de “canavar” kadın tipolojisine göre çizilmiştir. Bir taraftan toplumsal ahlakın içinde kalmaya çalışır, diğer taraftan özgürlüğünü yaşama çabası içindedir. Çocuğunun babasının kimden olduğunu kendi de bilmez; fakat çocuğunu kabul edecek her iki adamla da birlikte olmaya hazırdır. Bu “ikiyüzlü” tabiatının kaynağı ise romanda annesi ile ilişkilendirilir. İlişkilerinde annesinin otoriter tavrını miras alır. Bununla birlikte annesi gibi hayatından erkekler çekildiğinde kendi başına ayakta kalmanın yollarını arar. Anne- kız arasında yaşanan çatışmalar ve Melda'nın annesinin davranış modellerini tekrar etmesi Freudyen bir bakış açısıyla yansıtılır. Romanın anlatıcısı her ne kadar kadın olsa da, olayların seyrinde yazarın eril sesi duyulur. Kadının

gücü ele geçirdiğinde hırçın davranışlar sergilemesi, kendi aralarında rekabete dayalı bir kıskançlığı barındırması, ikiyüzlü olması ve ihanet etmesi gibi özellikler romanda kadına atfedilen özellikler olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla romanın öznesi her ne kadar şehirli, eğitilmiş ve özgür bir kadın olarak çizilmeye çalışılsa da kadın profilinin yine erkek egemen söyleme göre şekillendiği görülmektedir. Özgür kadın imajının erkek egemen zihniyete göre “ihtiraslı”, “ikiyüzlü”, “kıskanç”, “güven vermeyen” bir yapıda ele alınması ise özgür kadına bakış açısını yansıtan sorunlu bir yaklaşımdır.

Kaynakça

- ANDAY, Melih Cevdet (1991). *Meryem Gibi*. İstanbul: Simav Yay.
- ANDAY, Melih Cevdet (2009). *Akan Zaman Duran Zaman*. İstanbul: Everest Yay.
- BEAUVOIR, Simone De (1993). *Kadın “İkinci Cins” I Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi.
- ÇAKIR, Serpil (2013). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis Yay.
- DOĞAN, Mehmet Can (2012). *Melih Cevdet Anday’ın Romancılığı*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- DURMUŞ, Mitat (2011). *Melih Cevdet Anday’ın Şiir (Ç)evreni*. Ankara: MEB Yay.
- FREUD, Sigmund (1975). *Psikanaliz Üzerine*. Çev. Ali Avni Öneş. İstanbul: Koza Yay.
- FREUD, Sigmund (2011). *Sevgi ve Cinsellik Üzerine*. Çev. Akın Kanat. İzmir: İlyas Yayınevi.
- MILLET, Kate (1987). *Cinsel Politika*, Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel Yayınevi.
- MORAN Berna (2000). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yay.

BAHARLA GELEN’İ VAROLUŞÇU FELSEFE VE SARTRE’İN ‘ÖTEKİ’ KAVRAMI EKSENİNDE OKUMAK

Burçin ÜN*

Öz

Modern hayatın en etkili ve en önemli felsefî akımlarından biri olan varoluşçuluk, bireyin varoluşunu somut önermeler çerçevesinde irdeler. Akım, Fransa başta olmak üzere pek çok ülkede popülerlik elde eder; bu popülerite kurmaca metinlere de yansır. Metinlerin toplumsal değişim ve gelişimlere paralel bir düzlemde seyretmesi yaşanan hayatın yansımalarını izleyebilmek açısından önemlidir. Bu bağlamda varoluşçuluğun Türkiye’de tanınmaya başlamasıyla birlikte edebî metinlerde de varoluşçu felsefenin etkisini görmek mümkündür. Varoluşçuluğun etkisi, herhangi bir akıma dâhil olmayan/bağımsız yazarımız Erhan Bener’in eserlerinde de kendisini gösterir. Bu çalışmada Bener’in bahsedilen anlayış doğrultusunda kaleme aldığı Baharla Gelen romanının başkarakterleri Reha’nın ontolojik sorgulamaları, arayışları, yalnızlığı, bunalımı etrafında bir inceleme gerçekleştirilecek; yanı sıra varoluşçuluğun öncü ismi J. P. Sartre’in “öteki” kavramına ilişkin tespitleri doğrultusunda Reha’nın çevresindeki bireyler ile kurduğu ilişki irdelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Erhan Bener, Baharla Gelen, varoluşçuluk, hiçlik, bunalım, öteki.

READING THE NOVEL TITLED BAHARLA GELEN FROM THE PERSPECTIVE OF EXISTENTIAL PHILOSOPHY AND SARTRE’S CONCEPT OF “OTHER”

Abstract

Existentialism, one of the most important and influential philosophical movements in modern life, examines the individual existence within the context of concrete propositions. The movement

* Trakya Üniversitesi (Namık Kemal Üniversitesi Ortak Program), Yeni Türk Edebiyatı, Yüksek Lisans Öğrencisi. ORCID: 0000-0002-6719-7990

e-posta: burcinunn@gmail.com

Geliş / Received: 31 Ocak / January 2021

Kabul / Accepted: 25 Mayıs / May 2021

gains a popularity in several countries, particularly in France. This popularity influences fictional writing as well. It is crucial that texts evolve parallel to social changes and developments in terms of experiencing life's reflections. It is possible to see the influence of existential philosophy in literary texts when existentialism has begun to be recognized in Turkey. Existentialism's presence can be seen in the works of Turkish author Erhan Bener, who is a fecund and independent writer, unaffected by any movement. In this study, the ontological inquiries, pursuits, loneliness, and depression of Reha, the main character in Bener's "Baharla Gelen," will be analyzed in light of the approach referred. In addition, the relationship Reha has with the people around him will be examined in the light of the leading name of existentialism J.P. Sartre's observations on the concept of the "other".

Keywords: Erhan Bener, Baharla Gelen, existentialism, nihilism, anxiety, the other.

Giriş

20. yüzyılın öncü felsefi akımı varoluşçuluk, “*bireyin deneyimini ve bu deneyimin tekilliğini ve biricikliğini insan doğasını anlamının temeli olarak gören bir felsefi düşünce ya da akımdır*” (Çüçen 2015: 19). Tohumları henüz 19. yüzyılda Kierkegaard, Nietzsche ve Scheler gibi filozoflar tarafından atılmaya başlanan varoluşçu felsefe, 20. yüzyılın başlarında Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve çağdaşları varoluşçu düşünürler eşliğinde hızlı bir gelişim gösterir. Bu hızlı gelişimin sebebi ise birden çok savaşa -bilhassa İkinci Dünya Savaşı’na- tanıklık eden dünya ülkelerinin geçirmiş olduğu zorlu yıllardır. Savaşın beraberinde getirmiş olduğu yıkımlar, ekonomik imkânsızlıklar, maddî ve manevî yorgunluklar bireyi sorgulamaya ve arayışa sevk eder. Bireyin hiçliği ve güçsüzlüğü içinde varoluşunu, toplum içerisinde bir konum arayışını, kendini gerçekleştirme çabasını konu edinen varoluşçuluk, netice itibarıyla tek-insanın varlığını anlamlandırma gayretinden başka bir mana taşımaz. Klasik felsefenin ruh, tin, Tanrı, öte dünya gibi aşkın kavramlar ile muhatap oluşunun ardından 20. yüzyılda varoluşçu felsefenin somut olana yönelerek “varlık” kavramını irdelemesi onu uluslararası bir ilginin odağı hâline getirir.

Tanık olunan savaşların ve değişen dünya anlayışlarının etkisi ile kendisini birtakım sorgulamaların eşiğinde bulan birey, dünyada bir başına bırakılmışlığının dramını yaşar. Hesaplaşmaları ve varlığına bir anlam bulma gayreti içerisinde iç sıkıntısına sürüklenir. Dünyanın “absürt” bir yer ve ona anlam verecek olanın da bizzat kendisi olduğunun bilincine varır. Birey, gayriiradi gelmiş olduğu bu dünyada bir insan olarak özünü meydana getirmeye çabalarken kendisinin

haricinde varlıklar olduğunu da bilir ve “başkası”nın mevcudiyetinin bilincinde olarak hareket eder.

Her biri aynı anlamı ihtiva eden üç kavram; “başkası”, “öteki” veya “onlar”. Bireyin varlığına karşıt bir durum oluşturan “öteki”, varoluşçuların felsefi düşüncelerinin şekillenmesinde önem arz eden bir unsurdur. “Başkası”, “ben”in zıttı olarak nesneyi anlamlandırmak için kullanılan bir terimdir. Afşar Timuçin’in *Felsefe Sözlüğü*’nde yer verdiği üzere: “*Kendim üzerine herhangi bir doğru elde edebilmem için başkasından geçmem gerekir*” (2004: 47) der Sartre. “Öteki” bireyin varoluşu için gereklidir. Çünkü birey, kendi varlığını başkasının bakışı ve etkisi ile meydana getirir. Tek-insanın bizzat karşıtı olan “öteki”, Sartre’in görüşüne göre bireyin özgürlüğünü, yaşamını elinden almaya çalışan bir düşman konumundadır. O, bireyi özgürlüğünden vazgeçmeye ve dayattığı kaideleri bireyin üzerinde uygulamaya zorlar. Netice itibarıyla denilebilir ki “öteki”, bireyi hâkimiyeti altına alabilmek için onunla amansız bir cenk hâlinde olan varlıktır.

Varoluşçuların tüm bu edimlerinin edebî metinlere yansımaları ile birlikte kurmaca eserlerdeki karakterler farklılık göstermeye başlar. Nihayetinde edebiyat bir dil işçiliğidir. Kurmaca metin, estetik zevk ve yazarın üslubu nispetinde yaratılarak okuyucusuna edebî bir haz sunar. Felsefe ise düşünceleri mantık dâhilinde irdeleyerek salt aklın öncülüğünde önermeler ortaya koymayı amaçlayan bir çalışma alanıdır. Birbirinden ayrı iki disiplinin ortak bir paydada buluşması ancak ortaya koyacakları ortak bir iletinin varlığı ile mümkün olur.

Bireyin varlığını, hayatta bir anlam arayışını etraflıca irdeleyen varoluşçu felsefe, topluma düşüncelerini aktarmak için edebiyatı işlevsel bulur. Bu nedenledir ki edebiyat ile felsefe arasındaki ilişkinin en yoğun yaşandığı dönem varoluşçuluğun metinlere yansıdığı 20. yüzyılın ortaları kabul edilebilir.

Türk edebiyatı, 1950’li yıllardan itibaren gerek siyasî gerek toplumsal pek çok değişikliği beraberinde getiren bir dönemin içerisine girer. Bu dönemde mühim bir yer ihtiva eden Sartre’in *Varoluşçuluk Bir Hümanizmdir* başlıklı konferans metni ve varoluşçu felsefeye dair yapılan yayınlar, Türk edebiyatında yeni bir döneme kapı aralar. Bu çerçevede bağlamında çalışmamıza vesile olan *Hikmet Erhan Bener (1929-2007)*, herhangi bir edebî akıma bağlı olmayıp eserlerini özgün bir çerçevede içerisinden yayımlar. Varoluşçuluğun getirdiği yeni anlayışları eserlerinde yansıtır.

Çalışmamızda varoluşçu felsefenin yukarıda bahsedilen temel izlekleri çerçevesinde ele alacağımız *Baharla Gelen (1966)*, Erhan Bener’in ilk dönem romanlarından biridir. Bu roman dönem içerisinde varoluşçu felsefenin bireyler üzerindeki yansımalarının izlenebildiği eserlerden biridir. Bener’in psikolojik gerçekçi bir anlayış ile

oluşturduğu bu romanda eserin başkarakteri Reha, “öteki”lerin karşısında yaşadığı psikolojik ve ruhsal gelgitler çerçevesinde varoluş sıkıntısını benliğinde hisseden bir karakter olarak ele alınacaktır.

1. Varoluşçu Felsefenin Gelişimi ve Nitelikleri

İkinci Dünya Savaşı'nın yaratmış olduğu kötümser dünya görüşü çerçevesinde tezahür eden varoluşçuluk, bu felsefî akıma dâhil düşünürler arasında genelgeçer bir tanıma sahip değildir. Denilebilir ki varoluşçu felsefe, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından makineleşmeye doğru yol alan bir düzende insanın “hiçlik” düşüncesinden sıyrılarak varlığına bir anlam verme gayretinde olduğu, felsefesinin odağını somut gerçekler üzerine inşa ettiği bir düşünce akımıdır. *“Varoluş felsefesi, dizgeye değil, dizgeleştirme eğilimlerine; mantığa değil, mantıklılık çabalarına karşı çıkarken hep insan varlığının parçalanmaz bir ‘bütünlük’ olduğunu öngörüyor”* (Mounier 2019: 17).

Klasik felsefî düşünce akımlarının “öz”ü öncemelerinin aksine varoluşçu filozoflar “varoluş” kavramından yola çıkar. “Varoluş, özden önce gelir” mottosu ile hareket eden varoluşçular için birey, dünyaya geldiğinde herhangi bir öze sahip değildir; yalnızca bir varlık olarak dünyada bulunur. Özünü meydana getirecek ve benliğine bir anlam atfedecek olan bizzat kendisidir. Varoluşçular bu düşüncelerine paralel olarak bireyin dünyaya getirilip bir başına bırakıldığına inanır. Bu birey -veyahut tek-insan- “hiçlik” ile kuşatılmıştır; bu sebeple de varlığını kendine uygun bir şekilde yeniden tasarlaması gerekir. Varoluşçular bu düşünce nezdinde dünyada bir başına olan bireyin kendisini meydana getirebilmesi için ilk olarak “seçme” ediminde bulunması gerektiğini dile getirir. Birey seçimlerinde özgürdür; nasıl bir insan olacağını seçimleri neticesinde kendisi belirler. *“Sadece, özgür olarak kendilerini seçenler, kendilerini yaratanlar, varoluşlarına benimdir, benim yapımıdır diyebilenler gerçekten var olurlar”* (Foulquie 1991: 39).

Seçim yapabilme ayrıcalığı yalnızca “özgür” ve “bilinç sahibi” varlık olan insana mahsustur. Bu iki kavram insanın öncü nitelikleridir. Bilinçli bir varlık olduğunun farkında olan birey için bu kavramlar evrende onu diğer varlıklardan farklı kılan yegâne özelliklerdir. Diğer tüm varlıklar kendilerine önceden kabullendirilmiş birtakım özellik ve kurallar dâhilinde mevcudiyetini devam ettirirken tek-insan bu anlayışa karşı gelir. Bireyin özgürlüğü onu hayata ve diğer tüm varlıklara karşı sorumlu kılar. Çünkü koşullara bağlı olmadan özgür iradesi ile yapmış olduğu seçimlerin sorumluluğu bireye aittir. Oysa Tanrı'ya inanan birey için durum farklıdır. O, kendisinden üst bir varlığın hükmünde hareket ettiğinden dolayı

davranışların peşi sıra getirmiş olduğu yükümlülükleri benimsemek mecburiyetinde değildir.

“Özgür ama gerçek bir varlık olarak yaşamak o kadar zordur ki, insanlar tarih boyunca davranışlarının sorumluluğunu üzerlerinden atmak için çeşitli yöntemler geliştirmişlerdir. Sartre'in bakış açısına göre Tanrı, bu tür bir kurtuluş için başlıca örnektir. Neden? Çünkü Tanrı fikri, dini inançta Sartre'in hakkını veremediği diğer rolleri yerine getirdiği hâlde Tanrı kavramı, insanlara davranışları için çeşitli bahaneler sağlar” (Wartenberg 2018: 65).

Varoluşçular, dünyada Tanrısız ve bir başına kalan birey için geçerli olan genel ahlâk kurallarının varlığını yok sayar. Çünkü o, kendisine yol gösterecek herhangi bir üst varlığa sahip olmadığından herkes için geçerli sayılabilecek genel ahlâk yasalarını da inkâr eder. Bireylere özgürlüklerinin getirmiş olduğu bir diğer özellik tam da budur: Kendi ahlâkını seçebilmek. Birey kendisine bir anlam atfederken evrende bulunduğu süre zarfında doğru ve yanlışlarını kendisi belirler. Sartre, 1943 yılında yayımladığı *Varlık ve Hiçlik* adlı eserinde ontoloji ve varlık kavramı üzerine açıklamalar yaparken varoluşsal psikanalize değinir. Sartre, bu iki disiplinin -ontoloji ve varoluşsal psikanaliz- ahlâk failine, evrende bir değer oluşturabilecek kişi olduğunu hissettirmesi gerektiğini söyler ve ekler: *“Ahlâk failinin özgürlüğü o zaman kendi kendisinin bilincine varacak ve iç daralması içinde kendini değerini yegâne kaynağı ve dünyayı var eden hiçlik olarak keşfedecektir” (Sartre 2009: 772).*

Özgürlük ve bilinç kavramlarının seçim yapabilme edimi ile bağdaşık bir yapı arz ettiği görülür. Birey bir bilince sahip olmasa ne özgürlüğü ne de seçim yapabilmesi bir anlam ifade eder. Varoluşçuluğun önde gelen pek çok filozofu bireyi bir bilinç ile donatılmış olmasından kaynaklı onu diğer canlılardan ayırt edebilmek için farklı mefhumlar ile adlandırır. Böylelikle insan varlığının farklı filozoflarca kavramsallaştırılarak ifade edilmesi onu “öteki” varlıklardan ayırma ihtiyacından doğar. “Ben” kavramının zorunlu karşıtı olarak ifadelendirilen “öteki” veyahut “başkası”, “ben”den ayrı olan nesnelere için kullanılır. “Öteki”, insanın benliğinin farkına varıp kendini gerçekleştirmesinde mühim rol oynar. Herkes bir başkasına göre “öteki” dir. Bireyin kendisine varabilmesi için mutlaka başkasından geçmesi gerekir; çünkü varoluşunu anlamlandıracak olan “öteki”dir.

Bireyin tüm bu özelliklere sahip oluşunun, kendini gerçekleştirebilme, varlığını anlamlandırabilme gayretinin tek bir sebebi vardır; o da bireyin bu dünyaya fırlatılarak yalnız

bırakılmışlığıdır. Birey, yalnızlığını ve bir başınalığını duyumsadığında acı çekmeye başlar. Birtakım seçimler yaptığında bu seçimlerin sorumluluğunu taşımak zorunda olduğunu fark eder. Farkındalık da “bunaltı”yı beraberinde getirir. Hürriyetinin sağladığı olanaklar çerçevesinde özünü yaratmaya çabalayan tek-insan, dünyaya gelmiş, yalnız ve terk edilmiş bir varlıktır. Varoluşunu hayatının “saçma” olduğu düşüncesi etrafında gerçekleştirmeye çabalar. Çünkü evren anlamsız bir yığın oluşumundan başka bir şey değildir; evrene anlam atfedecek olan varlık insandır. Dünyaya bırakılarak hem yaşamaya hem de ölüme mahkûm edilen birey, dünyada “absürt”ü yaşar.

“Sartre’in dediği gibi ‘Doğuyor olmamız saçmadır, ölüyor olmamız da saçmadır.’ Bu saçma bizi yalnızlığa ve umutsuzluğa iter. Yalnızlık Sartre’da ve Heidegger’de mutlaktır. ‘Saçma’nın ve ‘hiçlik’in korkunç baskısı altında insan, tam anlamında bunalan ve umutsuz bir varlıktır” (Timuçin 2004: 494).

Çaresizlik ve umutsuzluk içerisinde yaşamını idame ettirmeye çalışan insanın her adımı sonsuzluğa doğru atılan umutsuz ve yıpratıcı bir yürüyüşten ibarettir. Kendini aşma gayretinde olan bireyin bu adımları ise onu yalnızca ölüme biraz daha yaklaştırır. Dünyada var olmanın ve bu yaşamı devam ettirmenin bir suç olduğuna kendini inandıran bireyde suç korkuyu; korku ise “iç daralmasını” meydana getirir. Varlığını bir türlü konumlandıramayan ve bir “tutamak” arayışında olan birey “kaygı” kavramı ile tanışır. Ömer Naci Soykan, “*Varoluş, asla düpedüz sıkıntı değildir, salt kaygıdır. (...) Kaygı duymak titizlenmek demektir. Aksi hâlde insan, herkes alanında, herkesin hükmü altında herkesten biri olur. Böyle biri ne töze ne de varoluşa sahiptir. Kaygı, insan olma durumunun temel bir görüngüsüdür*” (1999: 51) ifadesinde bulunur. Birey dünyaya gelmişliğinin yanı sıra bir de bu sıkıntı ve bunalım hâli ile savaşmak durumundadır. Ya varoluşunu gerçekleştiremeyerek “ötekiler” konumuna gelecek ya da tüm bu engellere rağmen varlığını kazanmak için savaşacaktır.

2. Türk Edebiyatında Varoluşçu Felsefenin Yeri ve Erhan Bener

Türkiye’de varoluşçu felsefenin tüm bu özelliklerinin hem birey nezdinde hem de edebî eserlerde varlığını duyumsattığı döneme kapı aralayışı ise siyasî ve toplumsal alanda gelişmelerin yaşandığı 1950’li yıllara tekabül eder. 1950’ler yeni bir siyasal düzenin halka benimsetilmeye çalışıldığı, siyasal baskıların ayyuka çıktığı, her alanda Batı’nın kaynaklarına yönelimin olduğu bir dönemdir.

Cumhuriyet dönemi öncesi ve sonrasında uzun bir müddet toplumcu anlayış etrafında gelişim gösteren Türk edebiyatı, 1940-1950 arası Batı'nın felsefî görüşleri ışığında bireyin iç dünyasına yönelir. Bu temayülün ana nedeni, 1940'lı yılların sonlarına doğru çeşitli dergilerde varoluşçuluğa dair metinlerin tercüme edilmeye başlanmasıdır. Tercüme faaliyetlerinin yanı sıra "Varoluşçuluk Özel Sayısı" ile varoluşçu felsefenin başat felsefecilerinin görüşlerini bizzat yayımlayan *A Dergisi* gibi yayımlar Türkiye'de ve Türk edebiyatında varoluşçuluğun yer edinmesinde önemli adımlar atılmasına öncülük eder (Dirlikyapan 2010: 54).

Bu dönem içerisinde toplumun siyasal, ekonomik, kültürel ve toplumsal değişimlerine ayak uydurmaya gayret eden birey kendini yenilik arayışında bulur. Bu yenilik arayışlarının neticelerini göstereceği bir alan da edebiyat sahasındadır. Egzistansiyalizm ile ilgili teorik ve edebî metinlerin tercümesinde yaşanan artışlar, *Sartre*, *Heidegger*, *Nietzsche*, *Kierkegaard*, *Camus* gibi pek çok düşünürün görüşlerinin benimsenmesinde etkili olur. Bu görüşler çerçevesinde içinde bulunduğu "bunalım" hâlini bir temele oturtan birey hem içerik hem biçim açısından "yeni" eserler vermeye gayret eder. Tam da bu dönemde eser vermeye başlayan 1920-1930 aralığı içerisinde doğmuş yazarlar metinlerinde varoluşçuluğun temel izleklerine sıkça yer verir. Bu dönemden önce varoluşçuluğa Türk edebiyatında kapı aralayan en önemli isim, küçük insanı ve onun bunalımını gerçeküstü öğeler ile anlatmayı seçen Sait Faik Abasıyanık'tır. Abasıyanık'ın *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'ı 1950 kuşağının hem biçim hem içerik olarak "yenilikçi" bir kuşak olarak adlandırılmasına öncülük edecek metindir (Dirlikyapan 2010: 64).

Çok partili yaşama geçiş, İkinci Dünya Savaşı'nın Türkiye'ye etkileri, Soğuk Savaş dönemi, hem ülke içine hem de ülke dışına gerçekleştirilen göçler nev'inden birçok hadise bireylerin psikolojik olarak kendi içine çekilerek varlığını sorgulamasına, bu dünyadaki konumuna bir anlam aramasına sebep olur. Özellikle kendi içine kapanan birey, bu dünyanın absürtlüğünü, yaşamın beyhude bir uğraş olduğunu tüm benliğinde duyumsayarak büyük bir "bunalım"ın içerisinde sürüklenir.

Eserlerin daimî bir memnuniyetsizlik ve karamsarlık içerisinde olan kahramanları varoluşlarına bir anlam verebilme gayesi ile içine düştükleri yalnızlığı dindirmek isterken daha büyük bir çıkmazın içerisinde sürüklenir. Bu sebeptendir ki 1950 kuşağı; "bireyin yaşadığı parçalanmayı, çözülmeyi dahası varoluş sorunsalını anlatabilmek için 'içe dönmeyi' denemiştir. (...) Yeni bir gerçeklik ve bu gerçekliğin aktarılacağı yeni bir dil arayışına yönelmişlerdir" (Şakar 2004: 51).

Varoluşçuluk bilhassa öykü türü üzerinden gelişim gösterse de romanlar üzerindeki etkisi de azımsanmayacak niteliktedir. Öyle ki, “*Roman sahip olduğu bütünlük olgusuyla bölük pörçük olmuş insan hayatını -dünü ve bugünüyle- yansıtmak gibi bir işleve sahiptir*” (2017: 147) diyen Şaban Sağlık, romanın yüzyıllar boyu geçirmiş olduğu değişim ve dönüşümler nispetinde insan hayatının her boyutunu yansıtmak gibi bir işleve sahip olduğunu dile getirir. Bu görüşe paralel olarak varoluşçuluğun Hilmi Ziya Ülken gibi pek çok düşünürün gayreti neticesinde Türkiye’de tanınmaya başlaması ile birlikte, bireyin dünyada bir başinalığı sonucu bunalıma sürüklenmesi, yaşama karşı daima bir kaygı içerisinde olması ve başkalarının üzerindeki tahakkümü sebebiyle yalnızlığa hapsoluşu yazarların eserlerindeki ana tema hâlini alır.

Varoluşçuluğun kurmaca bir metin üzerinden en özgün örneği kabul edilen Sartre’in *Bulantı*’sı 1961 yılında tercüme edildiğinde Sartre’in felsefî görüşleri yazarlar tarafından daha doğru bir şekilde idrak edilir; eserlerde bu görüşlerin yansımaları görülür. Ancak belirtilen tarihten evvel Türk romancılığının büyük isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar ve Peyami Safa gibi yazarların kaleme aldığı eserlerde -o dönemde “varoluşçuluk” adı altında anılmasa dahi- karakterlerin ontolojik sıkıntılar içerisinde varlığını sorgulayan bireyler oldukları dikkat çeker. Görülüyor ki, birbirinden bağımsız olarak dünya üzerinde yaşanan değişimlerin yansımaları bireylerin varlıklarını sorgulayıcı bir bakış açısı edinmesine neden olmaktadır. 1950 itibarıyla içerisinde varoluşçu izleklerin görüldüğü eserler; Özcan Ergüder’in *Maskeli Balo*’su, Feyyaz Kayacan’ın *Şişedeki Adam*’ı, Onat Kutlar’ın *İshak*’ı, Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ı, Bilge Karasu’nun *Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı* öykü kitabı, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı, Ferit Edgü’nün *O/Hakkâri’de Bir Mevsim*’i, Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* romanı, Vüs’at O. Bener’in *Buzul Çağının Virüsü* romanı, Demir Özlü’nün *İthaka’ya Yolculuk*’u ve Leylâ Erbil’in *Cüce*’si örnek gösterilebilir. Bu örneklerin haricinde varoluşçu felsefenin temel niteliklerini karakterleri üzerinden ustaca yansıtan isimlerden biri de Erhan Bener’dir. 1950 ve diğer dönem yazarları içerisinde değerlendirilmekten imtina eden Bener’in romanları ve öyküleri varoluşçuluğun gösterilen ilk örnekleri arasında yer almasa da bireyin anlam arayışını, yalnızlığını, varoluşunu, bunaltısını etraflıca inceleyen eserler arasındadır.

Belirtildiği üzere Erhan Bener, herhangi bir dönem edebiyatına dâhil olmadan eserlerini özgürce yaratmayı seçer. Henüz küçük bir çocukken babasının öğretmenliği dolayısıyla Anadolu’nun pek çok şehrini dolaşmak mecburiyetinde kalan Bener, ikamet ettiği şehirlere uyum sağlamakta zorlanır. Bu nedenle çocukluğundan itibaren büyük bir yalnızlığın içerisine sürüklenir. Kültürlü bir aile ve edebiyat ile iç içe bireylerin -bilhassa ağabeyi Vüs’at O. Bener’in- çevresinde

yetişmiş olan Bener, yalnızlığının da etkisi ile henüz lise öğrencisiyken edebiyat ile meşgul olmaya başlar. Yalnızca edebiyata değildir ilgisi. Bener, aynı zamanda amcası Cemil Sena Ongun'un felsefeyle olan münasebeti ile bu alana da ilgi duymaya başlar. Ongun'un felsefî anlamdaki "kuşkuculuk" düşüncesini en iyi anlatan yazar olduğu kanaatini taşır Bener. (Andaç 2004: 27).

Bener'in edebiyat dünyasına adım atışı, Türkiye'nin çok partili döneme geçişi ile paralellik arz eder. 1945'ten itibaren muhtelif dergilerde öykü ve şiirlerini yayımlamaya başlar. Eserlerinde bilhassa yaşanmışlıklara, psikolojik ruh tahlillerine, birey ve toplum çatışmasına yer veren 1950 Kuşağı yazarlarının da yeni yeni adlarını duyurmaya başladığı bu dönem içinde Bener'in eserlerinde de aynı konularının işlendiğini görmek mümkündür. Bir kısım yazarlar sosyal ve siyasî değişimlerin köylü ve şehirli mefhumunu oluşturmasıyla birlikte kasaba insanının varoluş sancularına değinirken Erhan Bener'in de içerisinde bulunduğu bir kısım ise -genellikle- kültürlü insanların bunalımlarına ayna tutar. Bener'in varoluşçu temalar içeren birkaç eserine bakılacak olursa; yayımlanan ilk romanı *Acemiler*'de üç arkadaşın yaşadığı iç çatışmalar, karşılaştıkları problemler karşısında geliştirdikleri çözüm yöntemleri anlatılır. Karakterler toplumun belli kesimlerinden olmakla birlikte kalabalıklar içerisinde dahi yalnızlığı duyumsayan yalgın bireylerdir. 1977 yılında yayımlanmış *Yalnızlar*'da ise Erhan Bener çok partili döneme geçişin izlerini karakterleri üzerinden yansıtmayı amaç edinir. Kentlerde yarınlar olan inancını yitirmiş bu kişiler kültürlü ve yaşama karşı umutlu bireylerken romanın sonunda hayata karşı yenik düşmüş bir vaziyette başladıkları yere geri dönerler. Bener'in 1961 yılında *Ara Kapı* adıyla yayımlanan daha sonra ismi *Kedi ve Ölüm* olarak değiştirilen romanı başkarakter Zahit'in ontolojik bunalımları etrafında vuku bulur. Üç aylık ömrü kaldığını öğrenen Zahit'in varoluşçuların "ölüm" kavramına atfettikleri anlam çevresinde ölümün kaçınılmazlığının ayırıcına vardığı gözlemlenir. Bütün yaşamını geçim kaygısı ile heba etmiş, arzu ettiği cinsel hayatı yaşayamamış bir adam olarak yaşamının son bulacağını anlaması ile romanın ilerleyen satırlarında sorgulamaları yoğunlaşır.

Bener, verilen örnek eserleri üzerinden anlaşılacağı üzere çoğu romanında bireyin çıkmaza düştüğü durumların, yaşadığı acıların, kalabalıklar içerisindeki bir başınalığının yansımalarını "aydın dramı" çerçevesinde anlatmayı yeğler. Yazarın yaşantısı ve tanık oldukları çerçevesinde eser üretebileceği görüşünde olan Erhan Bener, güdümlü bir edebiyattan daima kaçınır; ona göre, "*Edebiyatçı her şeyden önce düşünen, özgürce düşünen bir insan olmalıdır. (...) Onu kalıplar içine sokmaya, belli bir ideolojinin, inancın emrinde görmeye çalışmamalıdır*" (Bener 2004: 45). Aynı zamanda yazarın çağının tanığı olması gerektiğini savunan Bener, bu görüş çerçevesinde - kendisinin de içerisinde yer aldığı- 1950 ve sonrası dönemde bireyin

duyumsadığı tüm bu varoluş sancısını eserlerinde estetik bir çerçeve dâhilinde işlemeye gayret eder.

“Erhan Bener’in romanlarındaki ortak özellikler arasında anabileceğim önemli eğilim, günlük hayatın her alanını, önemsiz gibi görünen ayrıntılarıyla edebiyat katına yükseltmek olarak tanımlanan insancıl estetikdir. Cinsellik dâhil bütünüyle günlük yaşayışlarını izleme olanağı bulduğumuz roman kişileri, çok boyutlu -tam insan olarak karşımızdadır” (Aytaç 1990: 41).

Bener, ele aldığı kahramanları yalnızca kendi çevresi içerisinde incelemeyi; aynı zamanda toplumsal bir perspektif ile de anlaşılmasını sağlar. Bu nedenle Erhan Bener için; *“Küçük burjuva dünyasındaki insanların sıkıntılarını, ümitsizliklerini, cinsel bunalımlarını ve yalnızlıklarını anlatırken belirli bir tarihsel dönemin gerçekliğini de verdi” (Yalçın 2010: 207)* açıklaması yapılır. Edebî kişiliğinin ve metinlerinin şekillenmesinde büyük önem arz eden bu felsefî temayüller, Erhan Bener’in *Baharla Gelen* romanında da kendisini gösterir.

3. *Baharla Gelen*'de Varoluşsal Sancılar

Türk edebiyatının velut yazarı Erhan Bener, edebî faaliyetlerine aile çevresi ve toplumsal koşullar çerçevesinde adım atar. Ağabeyi Vüs'at O. Bener, kendisi ile yapılan bir röportajda kardeşi Erhan'ın babasının ve annesinin kültürel bilgi birikime yakın olduğu için edebiyata temayülünün daha fazla olduğundan bahseder (Karabulut 2005: 103). Bener, farklı türlerde verdiği eserlerinde mütemediyen insanı temel alarak bireysel psikoloji üzerinde durur. *Baharla Gelen*, Bener'in edebiyat camiasında adını duyurmaya başladığı ilk dönem eserlerinden biridir; buna rağmen eser, döneminde yeni yeni tanınmaya başlayan varoluşçu düşüncenin titiz bir örneği olması bakımından önem arz eder.

Baharla Gelen, kalabalık bir karakter tablosundan ziyade genellikle başkarakteri Reha etrafında gelişim gösteren psikolojik bir romandır. Reha, roman boyunca hayatını sorgular ve bir “tutamak” arayışı ile yaşamını devam ettirir. Onun bu ruh hâline bürünmesinde topçu subayı olan babasının ölümünün etkisi yadsınamaz. Bir atış gösterisi esnasında merminin namlunun ucunda patlaması sonucu can çekişerek hayatını kaybeden babasının gözlerinin önünde ölüme gitmesi Reha'yı derinden etkiler. Henüz yirmili yaşlarının ortalarında banka şubesinde müdür yardımcısı olarak görev yapan Reha, İstanbul'da ikamet eder; ancak bir gün Niğde'ye askerlik görevini yapmak üzere gönderilir. İstanbul'da annesi ve kız arkadaşının

çemberinde -dış dünyaya kapalı- bir hayat süren Reha'nın İstanbul'daki son üç ayı ile Niğde'de geçirdiği sekiz ay, hayatının anlamı üzerinde sorgulamalar yapacağı geniş bir zaman dilimi olur.

“Niğde'deki Reha kendini sorgular ve kendini tanımaya çalışır. Geçmişteki 'ben'ine dönerek, o 'ben'in şimdiki zamandaki yansımalarını yakalamak ister. Amacı kendisi hakkındaki gerçeklere ulaşmaktır. (...) Romanın başında da sonunda da bir bunalımın dile getirildiğini görürüz. Ancak biri İstanbul'da diğeri Niğde'de olan olaylardır bunlar. Niğde'de yaşadıkları onu bunalımdan çözüme, İstanbul'da yaşadıkları olaylar ise bunalıma ulaştırır” (Özçelebi 2004: 197-198).

Roman büyük bir çoğunlukla Reha'nın Niğde'deki yaşamı etrafında şekillenir; fakat zaman zaman geriye dönüşler ile İstanbul'daki anılarına da temas eder. Askerlik yaşantısı boyunca insanlar ile kurmuş olduğu -belki de kuramadığı- iletişimin yanı sıra, ardında bıraktığı “anne” ve “sevgili” figürüne karşı hep art planda kalışı Reha'yı birtakım sorgulamalara sevk eder. Bu bağlamda görülecektir ki *Baharla Gelen*'de Reha'nın yaşamı; hiçlik, kaçış, bunalım, benlik arayışı ve yabancılaşma gibi varoluşsal kavramlar ışığında şekillenecektir.

3.1. Bireyin Yaşamına Yön Verebilme Yetisi: Seçim

Varoluşçu felsefenin bireyin başat niteliği kabul ettiği ve kendi özünü meydana getirebilmesi için en önemli araç kıldığı seçim yapabilme kıstası, Reha'nın hayatının birçok kesiminde engellenmektedir. İstanbul'da yaşadığı süre zarfında annesinin kanatları altında büyümüş bir genç olan Reha, özünü ortaya koymaktan ziyade kendisine dikte edilen öze bürünür. Birey olarak tek başına bir anlam ifade etmediğine o denli inanır ki romanın ilk bölümünde Doktor İzak ile sohbetlerinde şu sözleri sarf eder: *“Kendi kendimle kaldım mı, bütün güçlerimden sıyrılmış, bütün umutlarımdan, bekleyişlerimden uzaklaşmış, çırılçıplak, zavallı bir yaratık olduğum ortaya çıkıyor” (Bener 2000: 16).*

Reha'nın kişiliğini meydana getirirken özgür iradesinin bir hükmünün olmadığı genç bir erkek konumuna geldiğinde görülür. Çünkü Reha bulunduğu şartlardan memnuniyetsizliğini sık sık dile getirir; kendi beklentileri doğrultusunda dahi bir insan olamadığının farkındadır. Bu yüzden de yalnızlık duygusu bir türlü peşini bırakmaz. Çevresinde insanlardan ziyade ihtiyaç duyduğu tek bir şey vardır; o da kendi benliği. Oysa ilk doğduğu andan itibaren baskılanarak -kendisi

bunun bilincine ermeden- kişiliği tıpkı bir hamur gibi yoğrulmuştur Reha'nın.

Seçim yapabilme hürriyeti bireyin gerçek varoluşa ulaşmasında bir araçtır. Varoluşçu düşünürlerin; “*Gerçek oluş ve varoluş, özgürlüğü gerektirir. Öyleyse, varoluş, insanoğlunun bir ayrıcalığıdır*” (Foulquie 1991: 39) sözleri ile izah ettikleri şekilde karşılığını bulamaz Reha'da. Çünkü Reha baskılanmış ve dünyaya fırlatılmış bir karakterdir. Bu tek-birey, varoluşçuların başta gelen temsilcisi Heidegger tarafından *Dasein* kavramı ile ifade edilir. *Dasein*, nasıl bir var olan olacağını belirlemek için tercihler yapmak mecburiyetindedir. Yapacağı tercihler beraberinde birtakım sorumluluklar da getirir.

“*Dasein, dünya-içinde-varolmak zorunda olduğu için ve çok daha önemlisi bu minvalde kendi olanaklarına ilişkin tercihlerde bulunması gerektiği için, ağır bir görevle karşı karşıya kaldığını hisseder. Bu görevin yarattığı kaygı yüzünden Dasein işte kendisini Heidegger'in herkes adını verdiği var olma tarzına bırakır. (...) Kendi yolunda gidenlerin, genel olarak dışlandığı bir düzen içerisinde Dasein olanaklarını bu düzene bırakır. Böylece esasen sorumluluğu bu toplumsal düzene teslim eder.*” (Çüçen 2015: 153-154).

Reha'nın yaşamdaki konumu *Dasein*'in özelliklerine paralel bir düzlemde ilerler. Tıpkı *Dasein* gibi Reha da yaşamının sorumluluğunu ya annesinin ya da hayatındaki kadınların önceliğine bırakır. Böylelikle tercihlerinin sorumluluğunu “başkaları”na yükleyerek vicdanının yükünü bir nebze azaltmış olur.

Baharla Gelen'in son bölümlerinde Reha, bir tahakküm altında olduğunun bilincine ermesi ile yaşamını kendi seçimleri dâhilinde sürmeye başlar; ancak bunu idrak edişi epey geç olur. Bu değişimi neticesinde, romanın son sayfalarında hayatını kendi seçimleri ile şekillendirme kararı alan Reha'nın İzak'a yaptığı şu açıklama, varoluşçuların savunucusu oldukları seçim yapabilme özgürlüğüne erdiğini gösterir mahiyettedir: “*Her insan kendisinin Tanrısıdır doktor,*’ diyorum. *Her insan, kendi evreninin yaratıcısıdır. Güneşi, yıldızları ve insanlarıyla...*” (2000: 147).

3.2. Bireyin Edimlerinde Serbestliği: Özgürlük

Varoluşçuların bireyin vazgeçilmez niteliklerinden biri olduğuna inandıkları bir kavram da “özgürlük”tür. Sartre, “*Özgürlük varlığın temeli değil, tercihidir*” derken izah etmek istediği tam olarak şudur: Birey özgür olarak dünyaya gelmez. Ancak başkaları ile

savaşarak onu elde eder. Tehlikeye atılmadan birey ne kendi özgürlüğünü eline alabilir ne de başkasının özgürlüğünü bertaraf edebilir. (Colette 2006: 83).

Birey dünyaya gelir ve özünü hürriyeti dâhilinde oluşturmaya gayret eder. Zaman içerisinde özgür iradesi ile gerçekleştirdiği seçimlerinin sonuçlarını idrak eden birey, kendisini yönlendirilecektir. Bu yönlendirme Kierkegaard’ın analizine göre iki durum sebebiyledir: *“Umutsuzca kendi olmayı istemek ya da umutsuzca kendi olmamayı istemek”* (Colette 2006: 81).

Baharla Gelen’de Reha memuriyetini kazanıp iş hayatına atıldığında dahi özgürlüğünü tam olarak kazanabilmiş bir birey değildir. İstanbul’da bulunduğu süre boyunca yaşamına müdahil olan birçok kişi ile çevrilidir etrafı. Ne zaman ki Niğde’ye askerlik görevini ifa etmeye gider, Reha’nın sorgulamaları başlar. Bu sorgulamalar nispetinde özgürlüğünü -bir nebze dahi olsa- kendisinin kılar.

Reha, Doktor İzak’ın muayenehanesine gittiği bir gece varoluşuna dair duyduğu anlamsızlıkları sorgulamaya başlar. Bütün sorunun bir yere bağlanıp kalmaktan mı yoksa hep aynı kişilerin buyruğu altında yaşıyor olmaktan mı kaynaklı olduğunu bir türlü çözümleyemeyen Reha, hürriyetin kendisi için bir anlam ifade etmediğini dile getirir: *“Öyle bağımsızlığına düşkün bir insan değilim. Bu yaşıma kadar, doğrusunu isterseniz, bağımsızlığı düşünmedim bile. İşime böylesi geldiği için. Hep anamın dizi dibinde yaşadım. Ona hesap verdim, onu sömürdüm”* (2000: 22). Çünkü tüm varoluşçular gibi Reha için de varlığımız bizden müstakil bir şekilde meydana gelir. Reha kendisi ile konuşurken düşüncelerini şu sözler ile ifadelendirir: *“Oysa, daha ana karnında, beyin odacıklarına karışan temel maddelerden tut da anamla babamın birleştikleri sırada istekli ya da isteksiz oluşlarına kadar, iradem, toplumsal koşullar bir yana, sayısız etkenlerle bağlanmış”* (2000: 64).

Özgürlük belli bir müddet Reha için hep başkalarının elinde olan bir kavram olur. Niğde’de asteğmen olarak görevini gerçekleştirdiği o ilk aylarda aşçı dükkânında yemek yerken Hüseyin Çavuş isimli bir adam ile tanışır. Reha’nın, kiracısı olarak evine taşınmasını ve yalnızlığına bir derman olmasını bekleyen Hüseyin Çavuş, Reha’nın zamanla dostluğunu kazanır. Fakat bu dostluk her ikisinin de mecburiyetlerinden kaynaklı bir arada bulunma zorunluluğundan doğar. Öyle ki Reha’nın yalnızlığını fark eden Hüseyin Çavuş, onu bir hayat kadınının yanına götürebilmek için baskı yapar. *“Bağlar yolunda bir karı var. Ancak senin gibi beylere kapısını açar. Ben bir haber yolladım mı, tamam. Hiç çekinmeden gidersin. Senin yerinde olsam, ona bile yüz vermem ya... Hele öyle kerhane orospuları sana hiç yakışmaz. (...) Sen yalnız emret. Kapısında sabaha kadar nöbet tutarım hatırın için...”* (2000: 59).

Reha her ne kadar gitmek istemezse de cinsel ihtiyaçlarına ve Hüseyin Çavuş'un baskılamasına karşı direnci kırılır. Hüseyin Çavuş'un cinsel özgürlüğüne dahi müdahale ederek Reha'yı yönlendirmeye çabalaması kararlarında özgür olmadığının örneklerinden yalnızca biridir.

Reha'nın özgürlük alanına müdahale edilen bir başka alan ise evlilik mevzuudur. Bu konu üzerinde Reha'nın üzerine hâkimiyet kurmak isteyen ilk kişi olarak annesi ardından İstanbul'daki kız arkadaşı Halide gelmektedir. Halide, komşuları Meryem Hanım'ın cılız, mahzun bakışlı, insanda acıma hissiyatı uyandıran kızıdır. Hastalığı dolayısıyla bir süre sanatoryumda yatmış olan bu genç kız, Reha'ya delicesine âşıktır. Hiçbir zaman açıkça dile getirmese de onunla evlenmek ister. Oysa Reha'da bu derece derin bir hissiyat söz konusu değildir. O daha çok gününü kurtarma peşinde, Halide'ye karşı cinsel dürtülerinin kurbanı olan bir delikanlıdır. Halide'nin kendisine karşı beslediği duyguların farkına varan Reha bir iç konuşma esnasında söylemek istediklerini şöyle dile getirir: *“Benimle evlenmeyi düşünüyorsun, yanlıyorsun.’ demeliydim. Varsa kırmalıydım umutlarını. Konuşmalıydım açıkça: ‘Sevmek şöyle dursun, hoşuma bile gitmiyorsun. Kılım bile kıpırdamıyor senin yanında”* (2000: 104). Reha'nın tüm bu düşünceleri, özgürlüğünün elinden alınmaması için giriştiği bir mücadele çabasıdır.

Reha'nın annesi, oğlundan başka tutunacak dalı kalmayan yaşlı bir kadıncağızdır. Tüm umutları Reha'dır. Bu nedenledir ki onun mesut olmasını temenni eder; ancak kendi istekleri doğrultusunda. Babasının ölümünden sonra annesi ile birlikte bir müddet teyzesi ve eniştesinin evinde yaşayan Reha için en doğru evlilik, teyzesinin kızı olan Betül ile yapılacak olandır. Bu kararı doğru bulan ve oğluna bunu dikte etmeye çabalayan anne bu konuda başarılı da olur. Evlilik fikrine uzak olan ve Halide'yi istemeyen Reha için Betül ile yapılacak evlilik zaman zaman kendisine olası görünür.

3.3. Bireyin Tutamak Arayışı: Tanrı

Tanrıtanımaz varoluşçular, insanın dünyaya gelmesine sebep olan bir yaratıcının varlığını yadsır. Onlara göre Tanrı'nın yokluğu insanın doğuştan getireceği bir “öz”ün de olmadığını gösterir. Herhangi bir yaratıcının kaidelerine tabi olmayan birey seçimlerini özgürce yaparken aynı zamanda dünyaya fırlatılmış olduğu bilincine de erer. Bu nedenle de yalnızlık ve bırakılmış duygusu tüm hayatına hâkim olur. Tanrı'nın yokluğu bu bunalımın içerisine düşmesinin yegâne sebeplerindendir. *“Yaşamın yalnızca trajik anlamına değil, aynı zamanda umutsuzluğa da giden öteki çizgi, modern dünyada ‘Tanrı’nın ölümü’yle terk edilmiş olan yıkıntılardan yükseltmektedir”* (Mounier 2019: 100).

Varoluşçuların düşüncelerine paralel olarak *Baharla Gelen*'de Reha da Tanrı kavramına karşıt bir görüştedir. Tanrıtanımaz bireylerin içine düştüğü sorgulamaların, bunalımların, can sıkıntısının her biri Reha'da da baş gösterir. Öyle ki henüz romanın ilk sayfalarında Doktor İzak ile konuşmalarında bu durum anlaşılır: “Yaşamak için de ölmek için de bir şeylere inanmak gerek. Asıl güç olan bu. Kolay bir avuntu, bir zar oyunu, bir yalanlar dünyası içinde yitip gitmek var inanışlarda” (2000: 10).

“Evren içinde tek kalışın korkusunu yenmek için rahatça sırtımı dayayabileceğim birisinden çok, içimde var olduğundan hiçbir zaman kuşkulamadığım kendi gücümü göstermeye olanak verecek zayıf bir yaratık arıyorum çevremde. Tanrılar gibi” (2000: 50) der Reha. Eylemlerinin sorumluluğunu atfedebileceği, yalnızlığından bir nebze dahi olsa sıyrılabilmesi bir üst varlığın mevcudiyetine muhtaç olduğunu bu sözler ile dile getirir.

Reha, romanın dördüncü bölümünde doktor ile konuşurken Hüseyin Çavuş'un kendisini götürdüğü hayat kadını Cavidan Hanım'ı anımsar. Yaşadıklarının ne kadar manasız ve tekdüze olduğunu hatırlamak tekrar bir sorgulamaya sevk eder kendisini. Reha, Tanrı'nın insanlara bu dünyayı güzel gösterebilmek için samanyollarını, yıldızları yaratmasının gereksiz olduğunu düşünür. Doktor İzak o esnada söze karışır ve eğer Tanrı'ya inanıyorsa bu sözlerinin günah olduğunu söyler. Reha tam da bu sırada Tanrı ile ilgili düşüncelerini ve iç sıkıntısını şu sözler ile izah eder:

“Şu anda Tanrı'nın gazabına uğrayıp çarpılmak korkusu. Öbür dünyada cehennemde yanmak değil, bu dünyada, bugün cezaya uğramak korkusu. Etimle bağlanmışım. Acılarla sindirilmişim bir kez. 'Kötülük olsun diye böyle söylemediğimi bilir elbet Tanrı' diye avutuyorum kendimi bir yandan. 'Bu da bir çeşit onu aramak,' diyorum. 'İnanmamazlık, saygısızlık değil bu,' diyorum. İçimden geçenleri bileceğine güveniyorum... Sonra ikiyüzlülük ettiğim aklıma geliyor. Bunalıyorum” (2000: 60).

Reha bu anlamsızlıkların içinde Tanrı'nın varlığının gerekliliği üzerinde düşünmeye başlar. İnsanın yalnızlığına bir çare, yaşama tutunma çabası içinde Tanrı'ya ihtiyaç duyduğunu düşünür. Aksi hâlde kendisinin yaşama hakkını kısıtlayacak bir varlığa inanmanın absürt olacağı kanısındadır.

“Her dokunulan şeyin, her yaslanılan direğin sallandığını düşünmek bile korkunç. Bunun böyle olduğu bilinse bile, görmezden gelmek yağ tutuluyor ister istemez. Tanrı'ya da bunun için inanılıyor

olmalı. Bunun dışında, nedenlere inebilen bir beynin, kendine gereksiz kurallar koymayacak, hiç değilse kendi kendisiyle alay edebilecek gücü bulduğuna inanırım” (2000: 139).

Arada kalmalar, hiçlik ile kuşatılmalar, çaresiz arayışlar... Reha bu duyguların getireceği sorgulamaların nihaî eşiğindedir. Gittiği her yerde, bulunduğu herkese bu düşüncelerini yansıtır; mantıklı bir sonuca varamamanın ızdırabını yaşar.

“Birtakım sorular var önümde. Görmezden gelemeyeceğim önemli sorular. Önce, yaşamak için bu sorulara karşılık aramanın gerekip gerekmediğine karar vermeliyim. Her şeyi olurluna bırakmak da mümkün. Ama yaşayışımı bir yöne doğrultmak, varlığıma bir değer biçmek, bir yönetime yazılmak istiyorsam, önce doğrudan doğruya yaşamamın kendisinin bir değer taşıyıp taşımadığını, yaşamamın bir şeyler yapmaya, bir şeylere bağlanmaya değip değmediğini kestirmem gerek. Ötesi kendiliğinden gelir” (2000: 140).

İstanbul’daki yaşantısı ile Niğde’deki yeni yaşamını mukayese eden Reha, Niğde’de beklentilerinin hiçbirinin karşılanamadığının farkına varır. Ardında bıraktığı sevgilisi Halide ve metresi Baria’yı düşünür daima. Bu hâllerinin neden kaynaklandığını yapmış olduğu iç hesaplaşmalar ortaya çıkarır. Reha’nın bulunduğu hiçbir konuma ait hissedememesinin yegâne nedeni; Cioran’ın, “her büyük sorunun çözülemez oluşundan” (2019: 48) kaynaklandığına inandığı “kuşku” ve “kaygı”dan dolaydır.

Roman, bir olay akışından ziyade mütemadiyen Reha’nın ruhsal durumları üzerinden ilerler. Büyük çoğunluğu şimdiki zaman ve geçmiş zamanın harmanlanmasından oluşan *Baharla Gelen*, Reha’nın iç monologları eşliğinde sürüp gider. Yaşadığı ve irdelediği hayata karşı her durumun bilincinde olan Reha, bu ruhî bunalımların içine yalnızca kendisinin değil tüm insanlığın düştüğünün de farkındadır. *“Bütün çevremde hissediyorum bu bezginliği. (...) Umutlar hep belirsiz bir geleceğe, belirsiz iyiliklere bağlanmış. El yordamıyla yürüyen insanlar gibi, birden, bilinmeyen bir yönden fışkıracak bir ışığın, yollarını aydınlatmasını bekliyorlar. Hiç kimse farkında değil, niçin yaşadığının, ne de yaşamamın öz değerinin...” (2000: 232).*

Niğde’de derinleştirdiği sorgulamalarının eşliğinde büyük bir değişime de kapılarını açar Reha. Sürdürdüğü anlam arayışını belki tatmin edecek cevaplar bulamaz; ancak romanın son satırlarında hayatta istediklerini gerçekleştirebilmek adına yapabileceklerinin ayırına varır.

3.4. Bireyin Dünyada Bir Yer Edinememesi: Yalnızlık

Varoluşçuluk ile birlikte yayılım gösteren fakat modern insanın da temel felsefi meselelerinden biri olan “yalnızlık”, bireyi korkuya sevk eden bir histir. Dünyanın boş ve anlamsız bir yer olduğunun ayırdına varan birey çevresindeki herkese yabancılaşır. Bu yabancılaşmanın doğurduğu yalnızlık içinde her geçen gün bunalımın eşiğine sürüklenir. Kalabalıklar içerisinde bulunsa dahi yalnız olan ve kendi içine kapanan bireyin herkesi “düşman” addetmesi kaygı ve korkuyu tüm benliğinde duyumsamasına sebep olur. Bu görüşler ışığında yalnızlık, *Baharla Gelen*'de Reha'nın da sıklıkla içine düştüğü bir durum olarak gözlenir.

Henüz romanın ilk satırlarında “(...) sanırım insanlar en çok karanlıkta duyarlar yalnızlıklarını” (2000: 9) sözleri ile askerliğini yapacağı kışlaya girişini anlatmaya başlayan Reha'nın bu sözleri, ruh hâlini anlaşılır kılmak açısından bir ipucu niteliği taşır. Doktor İzak ile tanışmasının hemen ardından hayat hikâyesini bir çırpıda anlatmaya başlayan Reha'nın en büyük korkusu yalnız kalmaktır. Babasının vefatının ardından eniştesinin vasıtasıyla başladığı bankacılıkta insanların yapmacıklığından yakınan Reha, böylesine yapay bir dünyada büsbütün yalnız olduğunu acı bir şekilde vurgular (2000: 16).

Bir başına kaldığı her an ardında bıraktığı tek dayanağı olan annesi ve sevgilisinin varlığını yanı başında arayan Reha için bu yalnızlık hissinden onu çekip alacak biricik imkân Tanrı'nın varlığıdır. Anlaşıyor ki Reha'nın benliğinde hissettiği manevî yalnızlık, onun somut yalnızlığından çok daha derin bir acıya sebep olmaktadır. Bu yalnızlığı duyumsadığı bir gün “omuz başındaki küçücük, sevimli bir kedi” yavrusu ile avunmaya çalışarak yalnızlığını bir nebze hafifletmeye çabalar:

“Elimi şu cılız, tek başına yaşayacak güçten yoksun yaratığın tüylü sırtında gezdirirken, içime tatlı bir sıcaklık yayılıyor. Sırtını kamburlaştırarak mırıldanırken, duyduğu belki de sadece bedensel bir hoşnutluk. Ben, onun yanında, varlığın korkunç boşluğuna karşı kendimi güvenlik altına almış buluyorum. Tanrıların bile kaçınmadığı o korkunç ıssızlık içinde, bazen böyle incecik bir kedi miyavlayışı bile insana yaşama yürekliliğini aşılayabilir” (2000: 50).

Yalnızlığını dayandıracak, ona bir sığınak olacak en ufak bir imkâna bile sıkı sıkı sarılan Reha hissettiği bu bunaltıdan kurtulabilmek için çeşitli yollar dener; bazen -yukarıdaki alıntıda bahsedildiği üzere- bir hayvanın varlığına sığınırken çoğu zaman ise

bir kadın sıcaklığında çaresiz yalnızlığını unutmak ister. Reha, Halide ile gittiği Heybeliada gezisinde Baria'ya karşı hissettiği suçluluk duygusunu bastırmak için onu hayal eder. *“Onun yanında duyduğum zevk, bütün irademi alt üst edebilecek kadar derin; biraz daha ileri gidersem, uçuruma sürüklenebileceğimi hissediyorum. Sarılacak, tutunacak, yaslanacak bir başkası olmalı yanımda”* (2000: 102). Reha, hayatındaki kadınlardan biri gidecek olursa diğerinin mutlaka onunla birlikte kalması gerektiği zorunluluğunu içinde taşır. Bu nedenle Reha, verem hastası Halide ile olmak istemez, çoğu defa onun yanındayken hastane koridorlarını hayal ederek midesi bulanır. Ancak bu düşüncelerine rağmen sırf yalnızlığını bastırmak için Halide'nin yanında kalmaya devam etmesi onun yalnızlıktan duyduğu korkuyu gözler önüne serer. *“Hiçbir şey bilmek istemiyorum,” diye sayıklıyorum. ‘Kim olursan ol. Beni bırakma yalnız. Çok yalnızım. Sensiz inan ki çok yalnızım”* (2000: 111). Bu durum bireyin yalnızlıktan duyduğu korkuyu açıklarken netice itibarıyla insanın bir başka varlık ile anlam kazanarak kendini var ettiğini gösterir. Varoluşçuların da felsefelerinde yer verdiği üzere birey varlığını duyumsayabilmek adına “öteki”ne muhtaçtır. Bu sebeple onun kendisine yaşatacağı yalnızlıktan korkar; ancak en büyük korkusu “kendisi” ile baş başa kalmaktır. *“(…) 20. yüzyıldaki düşünen insan da evrende saltık yalnızlıkla karşılaşmaktan çok kendi gölgesiyle karşılaşmaktan korkar gibidir”* (Mounier 2019: 183). Baharla Gelen'de Reha'nın yalnızlıktan bu denli korkmasının asıl sebebi başkaları olmadan hayatına devam ederken yaşayacağı zorluklardan kaynaklı değil; kimse olmadığında daima kaçmak istediği kendine dönecek olmasındandır.

Yalnızlık Reha'nın tüm yaşamını esir alan bir düşman gibidir. Genç yaşında babasını kaybedişi annesi ile paylaşmak zorunda kaldığı bir yalnızlığa sürüklenmesine sebep olur. Bu yalnızlık iş yaşamını, arkadaşlık ilişkilerini dahası tüm yaşamını kuşatır. *“Hep tek kalmanın, acılı bir anadan başka yakını olmamanın üzüntüsünü duydum bu yaşa kadar. Âşık olmak istedim, olamadım, candan bir arkadaş bile edinemedim”* (2000: 133). Heybeliada'da tüm hisleri birbirine karışarak Halide'ye samimi itiraflarda bulunan Reha'nın bu sözleri bir başınalığını duyumsatan örneklerden yalnızca biridir.

Romanın son bölümlerine doğru Reha'nın hayatı üzerinden gerçekleştirdiği irdeleyişler artış gösterir. Yaşamı boyunca daima yalnızlıktan yakınan, sağlıklı ilişkiler kuramadığı için içine düştüğü bunaltı sebebiyle bir başınalığını bir ceza gibi çekmek zorunda olan Reha, aslında hiçbir zaman yalnız olmadığını ayırdına varır. O, varoluşuna dair gerçekleştirdiği sorgulamalarına bir anlam veremeyerek herkesten uzaklaşır.

“Birden, o güne kadar hiçbir zaman kendim için yaşamamış olduğumu düşündüm. Yalnızlıktan

sızlanmışım oysa, hiçbir zaman, kendi içimde bile, kendi kendimle baş başa bırakmamışlardı beni. Herkesle paylaştığım bir yaşantıydı bu. Kendimden başka herkesin bir ucundan tutup çekiştirdiği. Ama, bir yerler olmalıydı, uzaklarda... Başkaları için yaşadığımı büsbütün onlara bırakıp, kendi yaşantımı kendimce yaşayabileceğim bir yerler olmalıydı. Biliyorum. Belki iyice anımsayamıyorum, ama vardı. Orada yapayalnızdım” (2000: 217).

Anlaşıyor ki Reha'nın yaşamı boyunca yakındığı “yalnızlık” duygusu, çevresi tarafından kendisine dayatılan bir mecburiyet hâlini alır. Böylece Reha “öteki”lerin kendi benliği üzerindeki müdahalelerine bir başkaldırma, bilinçli bir uzak kalış olarak yalnızlığı tercih eder/etmek zorunda kalır. Nihayetinde ise kimsenin özgür yaşamına dâhil olmadığı bir yalnızlığın özlemini çeker.

4. Sartre'in “Öteki” Kavramı ve “Öteki” Kavramı Üzerinden Reha

Afşar Timuçin'in “*Ben'in zorunlu karşıtı, öznellik açısından insanın dünyayla ilişkisinde kendini gösteren karşı kutup*” (2004: 46) olarak ifade ettiği “başkası” kavramı, varoluşçu felsefenin sorguladığı unsurlardan biridir. “Onlar”, “başkası” veyahut “öteki” olarak isimlendirilen bireyin karşısında konumlanan bu grup, daima kendi davranış standartlarını karşı tarafa kabul ettirmeye çalışır. Bireyin özgürlüğünü elinden alarak onu nesneleştirmeye çalışan “öteki” için bireyin özgür iradesinin hiçbir geçerliliği söz konusu değildir. “Onların hâkimiyeti” olarak adlandırılabilir olan tüm bu dayatmalar, bireyi kendinden uzaklaştırarak “öteki” kılar.

Birçok filozof için olumlu bir anlam ifade eden öteki, bu filozofların görüşlerinde bireyin mevcudiyetini ortaya koyabilmesi için elzem bir unsurdur. Karl Jaspers, “öteki”nin bireyin gerçek varoluşunu yaşayabilmesi için bir araç olduğunu iddia eder. Heidegger'e göre ise “başkası” ile bir arada bulunma, bir kaos değil etkileşimi meydana getirir. Bunun sonucunda ise *birlikte-varlık (mitsein)* kavramı doğar.

Jaspers ve Heidegger'in düşüncesinde olan tüm filozoflar, bireyin kendini tanıyabilmesi için ikinci bir göz olarak başkasına ihtiyacının sorgulanamayacağı inancını taşırlar. “*Gerçek dış görünümümüz yalnızca başkaları tarafından görülüp anlaşılabilir çünkü onlar mekân içinde bizim dışımızda konumlanmışlardır ve onlar başkalarıdır*” (Bahtin 2020: 10). Bu düşünce etrafında birey kendi benliğini ortaya koyamaz ve kısıtlanmış bir yaşama doğru sürüklenir. Başkası olmak gibi bir zorunluluk taşımamasına rağmen ona dayatılan

kurallar neticesinde “onlar”a benzemediği için kendisini suçlamaya başlar. Türk edebiyatında 1950 sonrası kaleme alınmış varoluşçu izler taşıyan pek çok kurmaca eserde -*Aylak Adam*, *Anayurt Oteli*, *Tutunamayanlar* vb.- bunun izlerini görmek mümkündür. Bu eserlerde “onlar”a karşı bir öfke besleyen roman kahramanı, “*başkaları gibi olamadığı için kendisinden yakınıyormuş gibi görünse de aslında başkalarını kendisi gibi olmadıkları için ezbere yaşadıkları için, düşünmedikleri için suçluyordur*” (2018: 126).

20. yüzyılda varoluşçuluğun gelişimi ve özgün bir konuma yükselişinde mühim yeri olan Sartre, “öteki” kavramını irdeleyişi açısından birçok filozoftan ayrılır. O, felsefesinde varlık alanını üçe ayırır: *kendinde-varlık*, *kendisi için-varlık* ve *başkası-için-varlık*. İlk iki varlık alanı, birey ve nesnenin öz benliğinde getirmiş olduğu özellikler neticesinde oluşurken; *başkası-için-varlık* bireyin etrafındaki diğer bilinçlerle etkileşiminde ortaya çıkan bir varlık boyutudur. *Kendisi için-varlık*’ın en büyük özelliği olan özgürlüğü, “öteki”nin varlığı ile tehlikeye girer. Çevresine uyum sağlayamayan ve bu sebeple kendisini bunalımın içerisinde bulan birey bu bunalıta hâlinde yoğun bir “hiçlik” duygusu ile kuşatılır. Böylelikle “başkası”nın bireyin görüş alanına dâhil olması ile birey, hissettiği bunalımın da etkisi ile sahiplenilmiş bir nesne konumuna düşer. Nihayetinde denilebilir ki, “başkası”nın bakışının yarattığı hiçlik, *kendisi için-varlık*’ı *kendinde-varlık* konumuna sürükleyerek onu nesne kılar.

Sartre’ın “Cehennem ötekilerdir” önermesi, “öteki”ne dair görüşünün özeti mahiyetindedir. Ancak Sartre, ötekilerin cehennem olduğunu belirttiği bu cümlesinin birçok kişi tarafından yanlış anlaşıldığını şu sözler ile ifade eder:

“Bunu söylerken, bizim ötekilerle olan ilişkilerimizin hep zehirlenmiş, yasaklanmış ilişkiler olduğunu söylediğimi sandılar. Oysa bambaşka bir şeydi söylemek istediğim. Eğer ötekiyle olan ilişkilerimiz kısıtlayıcı, kusurluysa, o zaman öteki cehennem olabilir. (...) Dünyada cehennemi yaşayan birçok insan var, çünkü fazlasıyla başkalarına bağımlılar” (Öztokat 2005: 71-72).

Sartre’ın kastettiği asıl cehennem, başkalarının mutlak hâkimiyetini bireyin üzerinde hissettirerek yaşamaya zorladığı alandır. Sinan Kılıç, Sartre’ın önermesinin iç içe geçmiş olan üç önemli konuyu irdelediğini belirtir. Bunlar: “öteki”, “özgürlük” ve “yabancılaşma”dır. (2006: 59). Birey, “öteki” ile etkileşimi sonucu özgürlüğünden feragat eder; böylelikle bulunduğu çevreye gitgide ait olmaktan çıkar.

Öteki yakalanmaz olandır ve ne yapılsa da ele geçirilemez. Sartre, klasik felsefenin düşünürlerinin aksine “öteki” ile kurulan ilişkinin bir çatışma yarattığı kanaatindedir. Karşıdakine galebe çalma güdüsü ile yapılan bu savaşlarda birey ve “öteki” mütemediyen birbirinden kaçır; ikisinin bir araya gelerek bir birlik oluşturmaları bu yüzden olası değildir (2006: 60).

Sartre, “öteki”nin bakışlarına karşılık vererek onu kendisi için bir benlik olarak kabul etmeyi reddeder; çünkü bireyin kendi benliğini inşa edebilmesi için ötekinin nesne konumunda olması gerektiğini savunur. Oysa onun bakışına karşılık vermesi ile nesne konumuna sürüklenecek olan kendisidir. İki varlığın arasındaki bu anlaşmazlık düşmanlık boyutuna erer. Bu nedenle de birey özgürlüğünü ve varlığını koruyabilmek adına “öteki” ile daima metafiziksel bir cenk hâlinde bulunur. “Öteki”nin özgürlüğünü çalması ile birey değerlerine ve kendine yabancılaşır.

Varoluşçu düşünürlere göre yabancılaşma, anlamı olmayan bir dünyada yaşama zorunluluğundan kaynaklıdır. Onlara göre, “*bireyin kendinden, kendi iç beninden uzak düşmesi, bireyin kendini tanımamasından dolayı yığınun içine düşmesini ve hiç benimsemediği değerlerle onun gibi yaşamaya başlaması*” (Kılıç 2006: 77) olarak tanımlanan yabancılaşma mefhumu, dünyaya atılmışlığın, “öteki”nin tahakkümünün ve varoluşun anlamsızlığının bireyde yol açtığı ruh hâlidir. Bu hâl sonucu kendi içine çekilen birey, ilk olarak etrafı, zamanla da kendisi ile bağımlı koparır.

Baharla Gelen'in başkahramanı Reha, varoluşunu kendisinden çalan “öteki”nin hapsinde benliğini meydana getirmeye çalışması yönünden incelemeye değer bir karakterdir.

Reha, dört bir yanı başkalarının hükümlerine ile sarılmış bir kişiliktir. Roman, başlangıcından son bölümüne kadar Reha'nın sorgulamaları, iç sıkıntıları ve başkalarının onun üzerindeki hâkimiyeti üzerine kuruludur. Annesi, sevgilisi, metresi, ev sahibi gibi birçok karakter üzerinden baskılanan Reha'nın üzerindeki en aşikâr ve derin baskı, annesinin uyguladığıdır. Anne-oğul, babanın kaybı ile birbirlerine daha bir kenetlenir. Eşinin kaybı ile yalnızlığı tatmış olan kadın, oğlunun varlığını kendisine bir dayanak kılar. Bu nedenle daima onun mutlu bir evlilik yaparak, ailesine bağlı olmasını temenni eder. Bu evliliğin gerçekleşebilmesi için en doğru gelinin de kız kardeşinin kızı olan Betül olduğunu düşünür; oğlu Reha'ya bu konuda sık sık telkinde bulunur. Yeni kiraladıkları eve yerleştiklerinin dördüncü günü sohbet ederken annesi, Reha'nın evlendiği vakit bu evin onlara yetmeyeceğini söyler. Bu mevzunun üzerine annesinin söylemleri, Reha'nın üzerindeki evlilik baskısını gösterir mahiyettedir:

“-Daha askerliğimi yapmadım, dur bakalım, acelemiz ne? Hem el kızının gelip rahatını bozacağını bilmiyor musun?

Dargın dargın kaşları çatılıyor.

-Elbette evleneceksin. Baban benimle evlendiğinde senin yaşında bile yoktu... Sonra ne helâl süt emmiş aile kızları var...

-Betül gibi değil mi? diyorum.

Duymazdan geliyor” (2000: 37).

Romanın ilk bölümünde Reha, Doktor İzak ile sohbet ederken Hüseyin Çavuş ile nasıl tanıştığını anlatır. Reha bir aşçı dükkânında yemek yerken çavuşun üzerine diktiği gözleri son derece rahatsız edicidir. Uzun bir süre bakışlarını başka yöne çekse de Hüseyin Çavuş’un göz hapsinde bulunuşu Reha’yı huzursuz eder. “Öteki” kavramının varlığını hissettirdiği ve bireyin yaşamına müdahalede bulunarak rahatsızlık verdiği bu anda Reha, Hüseyin Çavuş’un görünüşünü son derece iğreti bir şekilde tasvir eder. “*O küçük, bulanık, sinsî bakışlar, o derin, kirli çizgilerle kararmış surat, o çarpık gülüş...*” (2000: 24). Bir başkasının etkisinin üzerinde bu derece uzun sürüşü Reha’nın saltık bir iç sorgulama yapmasına neden olur: “*Hiç böyle bir şey geldi mi sizin başınıza? Tanımadığınız, bilmediğiniz, kaçınmanız gerektiğini sezinlediğiniz birisinin karşısında iradenizi yitirip, kapılıp gittiğiniz? Üstelik, bizi birbirimize yaklaştıracak hiçbir ortak yanımız yoktu*” (2000: 24).

Hüseyin Çavuş’un ardından Reha’nın üzerinde annesi gibi varlığını hissettiren kadınlardan birisi de Halide’dir. Verem olduğu için bir müddet sanatoryumda kalan Halide, Reha’da bir aşktan ziyade acıma duygusu uyandırır. Uzun zamandır Halide’yi tanıyor oluşu ve cinsel dürtülerini harekete geçirmesi Reha için Halide’yi cazip kılan tek taraftır. Şayet böyle olmasa, güzel bile olduğunu düşünmediği bir kadının yanında kalması için hiçbir sebep yoktur. Reha, Niğde’de bulunduğu süre zarfında sadece kendisini yalnız hissettiğinde aklına Halide gelir.

Halide’nin tavırları roman boyunca Reha’nın davranışları neticesinde yön bulur. Belli bir bölüme kadar Reha’nın hâkimiyeti Halide’nin üzerindedir. Ancak birlikte Heybeliada’ya gittikleri gün sorgulamaları başlar Halide’nin. Daha önce Yahudi bir kızın kendisini getirdiği, ormanın ıssız bir köşesine Halide’yi götüren Reha, orada onunla yakınlaşmayı planlar. Ancak Halide’nin düşünceleri başka yöndedir. O, Reha’nın daha önce buraya “öteki kızları” da getirip getirmediğinin merakı içerisinde. Aldığı cevaplar ile tatmin olmayan Halide devamlı öğrenme ihtiyacı ile sorular sorar: “*Buraya getirdiklerinizin hiçbirinden hoşlanmıyor muydunuz?*” (2000: 117).

“Yalnız, doğrusu merak ediyorum, başka kızlarla da hep böyle mi konuşuyorsunuz?” (2000: 128). “Buraya getirdiğin öteki kızlar kadar olsun hoşlanmıyor musun benden?” (2000: 136).

Tüm bu sorgulamaların hep “başkaları” yüzünden yapıldığına inanan Reha, *“Sen de birçokları gibi çevrenin tutsağısın” (2000: 128)* diyerek Halide’yi “öteki”lerin hapsinde olduğu gerekçesi ile suçlar. Oysa Halide’nin olduğu kadar kendisi de başkalarının kısıtlamaları doğrultusunda yaşamını sürdürmektedir. Öyle ki buldukları ormanlık alanda Baria’nın kösnü hâllerini hayal ederek, Halide’yi suçlar: *“Bir de veremliler şehvetli olur derler. Duygusuz. Yoksa bu kadar okşanmadan sonra dayanamazdı, deli olurdu bırakırdı kendini. Baria böyle miydi? Nasıl çılglık çılgılığa sarılıyordu boynuma? Oysa baksana, bunun soluğu bile düzgün” (2000: 126).* Reha’nın hayatında yer edinmiş bu iki kadını cinsel yönden karşılaştırarak birini arzulu diğerini ise kendisine kayıtsız, son derece donuk buluşu -varoluşçu filozofların da değindiği üzere- varlığını duyumsama ihtiyacından kaynaklıdır. *“(…) Keza arzu da kendi-içinin radikal bir değişimidir, çünkü kendi-için başka bir varlık düzleminde kendini oldurur, bedenini farklı bir biçimde var etmeye, kendini olgusalılığıyla şişirmeye yönelir. Bununla bağlulaşım hâlinde, dünya da onun için yeni bir tarzda varlık kazanmak zorundadır” (Sartre 2009: 502).* Görülüyor ki, ormanlık alanda yaşanan hadiseden sonra Reha’nın Halide’ye karşı olan öfkesi yalnızca kendisini şehvetle arzulamaması sebebiyle değil; bu tavrın “varlığını” duyumsamasına bir engel teşkil etmesidir. Buradan da varoluşçu filozofların “cinsellik” konusunda birleştiği ortak nokta olan cinsel yönelimlerin yalnızca salt arzudan kaynaklanmadığı, bireyin “öteki”ne karşı başlattığı bir “var olma mücadelesi” olduğu anlaşılır. Varoluşun gerçekleştirebilmesi için birden çok imkân söz konusuken bunlardan biri de bahsedildiği üzere cinsellik eğilimidir. Birey, cinselliğini özgürce yaşayabildiği takdirde varoluşunu gerçekleştirir. Bu anlamda Reha’nın Halide’nin yanındayken bir “öteki” olan Baria’yı arzulaması hayatına hükmeden ve varlığını kabul ettirebilme gayesi ile ilişkide bulunduğu “öteki”nin etkisini göstermesi açısından önemli bir örnektir.

Heybeliada gezilerinde Reha’nın cinsel arzularına yenik düşmesi ile vaziyet değişir. Yaşadıkları birliktelikten sonra adet görmesi geciken Halide, gebe olabileceğinden şüphelenir. Bu durumu haber vermek üzere Halide’nin çat kapı Reha’nın evine gelmesi büyük bir panik yaratır. Yaşamındaki kadınların kuşatması içinde kalan Reha, annesine karşı da zor durumda kalır. Hayatında biri olabileceğinden şüphe duyan annesi o esnada Reha’yı sorgulamaktadır: *“Boşuna inkâr etme. Hiçbir şey kaçmaz benim gözümden. (...) Kim bu orospu?” (2000: 172).* Halide’nin de eve gelişi ile büyük bir paniğe kapılan Reha bebek haberini duyduğunda yapılabilecek en akilâne şeyin bebeği aldırarak olacağını Halide’ye

söylerse de Halide'nin Reha üzerindeki tavrı bellidir: “*O dediğini yaptırmaktansa ölüürüm daha iyi*” (2000: 183).

Reha, her yönden kuşatılmış, köşeye kısıtılmış ne yapacağını şaşırılmış bir vaziyettedir. Metresi Baria'dan da bir türlü kopamayan Reha, olanlara bir anlam vermeye çabalar. Galatasaray'da bir pastanede buluşmak için sözleştiği Baria ile görüşmeye gittiğinde Baria'nın sorgulamalarına maruz kalır: “*Kim o kız?*” Baria'nın Halide ile kendisini görmüş olduğunu anlayan Reha için Niğde'ye gitmeden önceki son yaşadıkları büyük bir bunalımın içine sürüklenmesi için yeterlidir. Üzerinde hissettiği her tahakküm onu bir nebze daha yalnızlığa yaklaştırarak kendinden uzaklaştırır. “*Sokakların, evlerin, direklerin de umurunda değil yalnızlığım. Boşuna savaşımışım. En olmayacak avuntularla yitirmişim günlerimi. İçimde, hiç durmadan kıpırdayan, beni durmadan çabuk pişmanlıklara sürükleyen tanımadığım yaban bir yaratık var*” (2000: 200).

Roman boyunca Reha'ya “öteki” kavramı çerçevesinde aşikâr olarak müdahale edildiği gözlemlenen mevzuu ise Reha'nın bıyıklarıdır. Annesi, hayat kadını Cavidan Hanım, Baria, Halide... Her biri de Reha'nın üzerindeki tahakkümünü artırabilmek ve onu baskılayabilmek için savaşım hâlinindedir. Sartre'ın görüşlerine paralel olarak; “*Başkasının benden çekip aldığı şey, gerçekte benim özgürlüğüm yani varlığımın en içteki yanıdır. Başkası önünde olduğum bu başkası-için-varlık'tır. İşte ben o'yumdur; ama ona sahip değilimdir. Bu, artık bir kendinde-varlık'tır; donmuş, devinimsizleşmiş, yararsız bir varoluştur*” (Mounier 2019: 136-137) sözleri ile ifadelendirilen “öteki”nin bireyi etkisiz kılması, Reha'nın bıyıkları üzerinden gözler önüne serilir.

Bıyıklarını uzatmayı tercih eden Reha, ilk olarak annesinin “*İncelt şu bıyıklarını*” sitemi ile karşı karşıya kalır. Bir gece Hüseyin Çavuş'un ısrarları ile gittiği hayat kadını Cavidan Hanım ise “*Kes şu bıyıklarını*” diyerek Reha'ya müdahale eder. Halide ile gittikleri Heybeliada gezilerinde büyük bir iç sıkıntısı ile dolaşan Reha, bıyıklarına dokunduğu an hayatına yapılan müdahaleler aklına gelerek düşünmeye başlar:

“*Sol elimle sinirli sinirli çekiştiriyorum bıyıklarımı. Sabah tıraş olurken, bir ara az kalsın dibinden kazıyacaktım. Sakal yerlerim gölgesiz. Yüzümün derisi gergin. Olduğu gibi bırakılmış, ağzımın içine giren, bakımsız, kocaman bıyıklarımın gülünç görünebileceğimi düşündüm ilk olarak. Annem her sabah, 'Düzelte şu bıyıklarını,' diye yalvarır. Baria, 'Kesersen daha güzel olursun şekerim,' der. Yan gözle Halide'nin yüzüne*”

bakıyorum. Bir de şimdi bu kız takacak olursa bıyıklarına, dayanamam doğrusu" (2000: 98).

Yalnızca annesi ve kız arkadaşları değildir Reha'nın bıyıklarına müdahalede bulunan. Reha'nın "değişik bir adam" olarak tasvir ettiği ve bir zamanlar babası ile aynı alayda bulunmuş olan Alay Komutanı dahi bıyıkları üzerine fikir belirtme hakkına sahiptir. "Bıyıklarım gözüne takılmış. Babamın bıyıklarını andırıyormuş ama, yaşıma göre özentili bir anlam veriyormuş yüzüme. Biraz inceltirsem daha çok yakışacakmış bana" (2000: 141).

Kendisi hariç herkesin bıyıkları üzerinde hak iddia ettiği, her türlü yorumda bulunduğu Reha için "bıyık", hayatı nezdinde aydınlanma yaşayacağı önemli bir ayrıntıdır. Yaşadıklarının genel bir çerçevesini çizdiğinde bıyıkları üzerinden "onlar"ın hayatını esir almaya çalıştığının idrakine varır:

"Annem: 'Bıyıklarını incelt,' diyordu. Öteki kız: 'Bıyıkların yüzümü çiziyor,' diye sızlanıyordu. Baria: 'Beni seversen bıyıklarını kesersin,' diye tutturuyordu. 'Sigara içme,' diyorlardı; 'Eve geç kalma,' diyorlardı; 'Evlen,' diyorlardı; 'Benimle evlen,' diyorlardı; 'Bana zevk ver,' diyorlardı... Yaşamımı almak istiyorlardı elimden" (2000: 218).

Bu durumdan son derece rahatsızlık duyan Reha'nın durumu, Sartre'in "onlar" kavramına ilişkin yapmış olduğu tespit ile ilintilidir. Sartre'a göre "öteki", bireyin dünyasını ve özgürlüğünü çalarak onun kendine ait alanını ortadan kaldırmaya çalışır. Bu nedenle birey kendisini "öteki"ne karşı bir savaşın ortasında bulur. Savaş hâlinin iletişimi gerekli kıldığı ve Sartre'ın "somut ilişkiler" olarak ifadelendirdiği bu birliktelik hâli, bireyin daima başarısız girişimlerde bulunacağı bir ilişki biçimidir. Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik*'te ele aldığı bu somut ilişkiler, aşkı, arzuyu, sadizmi ve mazoşizmi içerir (Wartenberg 2018: 89).

Aynı zamanda "bıyık" simgesel anlamda "erkeklik" ile özdeş tutulan bir kavramdır. Bıyığın yalnızca erkeğe mahsus bir unsur oluşu kadına karşı kullanılan bir güç mekanizması hâlini alır. Bu durumda penis ile özdeşleştirilen bıyık, erkeğin iktidarını ve cinsel manada otoritesini temsil eder. Judith Butler'ın fallus üzerine birtakım çıkarımlarda bulunduğu yazısında penisin bedeni idealleştirici bir yönü olduğu ve bu yön ile de simgesel kullanımlar için uygun bir hâle büründüğüne temas edilir (1998: 140). *Baharla Gelen*'de de penis, bıyık ile özdeş kabul edilir. Reha'nın bıyıklarını tıraş etmeyerek neredeyse ağzının içine girecek kadar kocaman olmalarını izlemesi aslında onun çevresindeki kadınlara karşı geliştirdiği bir tür varoluş biçimidir. Öyle ki Reha, uzamış bıyıkları ile erkekliğini ve varoluşunu duyumsamak ister. Ancak annesi, Halide, Baria gibi kadınların ve alay

komutanının bıyıkları üzerinden yaptığı eleştiriler, Reha'nın yalnızca görünümüne yapılmış müdahaleler değil; erkekliği ile ilgili birtakım sorgulamalardır. Reha'nın "erkek olmanın" bir gereği olarak gördüğü bıyıklarının herkes tarafından yok edilmeye çalışılması bir anlamda varlığının da inkârı anlamına gelmektedir.

Tüm bu çıkarımlar gösteriyor ki; gerçekleştirilen etkileşimler birey ile "öteki"ni bir araya getirir; bireyin kendilik duygusunu ortaya çıkarır. Çünkü bireyin "öteki"nin üzerinde egemenlik kurup onu bir nesne olarak görebilmesi için önce kendisini bir varlık olarak tasarlaması gerekir. Sartre, bireyin "öteki"ni nesne kılarak kendini meydana getirişini ve sonrasını *Varlık ve Hiçlik*'te anlatır:

"Başkası karşısında kendimi özgürlüğüm içinde güçlendirmemden ötürü başkasını aşmış-aşkınlık, yani bir nesne kılarım. (...) O anda başkası, sahiplendiğim ve özgürlüğümü tanıyan, kabul eden bir varlık hâline gelir. Hedefime ulaşmış gibi görünürüm, çünkü nesneliliğimin anahtarını elinde tutan varlığa sahibim ve özgürlüğümü bin türlü yoldan ona duyumsatabilirim. Ne var ki gerçekte her şey çökmüştür, çünkü ellerimin arasında bana kalan varlık bir nesne-başkasıdır" (2009: 488).

Baharla Gelen'in son iki bölümü Reha'nın gerçekler ile yüzleşerek hayatına yeni bir yön vermesi etrafında şekillenir. Hüseyin Çavuş'un kiracısı olarak kaldığı evinden taşınması ile yeni bir başlangıca adım atan Reha, bir gün derin bir sorgulamaya girer. O zamana kadar hiçbir zaman istediği gibi yaşayamadığından, daima birilerinin varlığını benliğinin üzerinde hissettiğinden sızlanır. Hayatını; "herkesle paylaştığı, kendinden başka herkesin bir ucundan tutup çektiği" bir yaşam addeder. Bu nedenle hiç kimsenin olmadığı, herkesten uzak bir dünyanın hayalini kurar:

"Başkaları için yaşadığımı büsbütün onlara bırakıp, kendi yaşantımı kendimce yaşayabileceğim bir yerler olmalıydı. (...) Tasasızdım, güzeldim. Kendi yaşantımı yaşıyordum. Hele bıyıklarım? Ha? Bıyıklarım? İstedğim gibi başıboş, salkım saçak uzamış bıyıklarım?" (2000: 217).

Sorgulamalarının eşiğinde yaşadığı hayatının aslında ne kadar kendisine ait olmadığını ayırdına varır Reha. Başkaları için birçok Reha yaratarak herkesi memnun edebileceği hayallerine dalar. "Her biri için başka bir adam çıkarırım içimden. 'Alın, istediğiniz gibi sömürün, yaşatın, kullanın.' derim" (2000: 217). Reha, "öteki" ve kendisinin mutlu olabileceği muhayyel bir dünya yaratır hayalinde. Bu tür bir çıkmazın içerisinde yapacaklarına yön verirken bir anda aynaya bakması ile birden çok Reha ile karşılaşır. Kendini bir anda sokağa

atıp yürürken bir yandan da bu adamların birbirinden apayrı nitelikli olduğunu fark eder. Biri sigara içen adam, biri bıyıkları ince adam, biri bir diğerini öldüren adam... Bu adamların tümü de birbirine yabancıdır. İtalyan yazar *Luigi Pirandello*'nun *Biri, Hiçbiri, Binlercesi* adlı eserindeki Moscarda karakteri de tıpkı Reha gibi etrafında birçok Moscarda bulur ve sorar: “*Mademki başkaları için, bugüne dek kendimce olduğumu sandığım kişi değildim, o hâlde kimdim?*” (Pirandello 2016: 20). Reha'yı da uzunca sorgulamalara sevk eden bu soru, Pirandello'nun eserinde şu sözler ile cevabını bulur: “*Sizden yalnızca iki tane yok; sayısını hiçbir zaman bilemeyecek ve yalnızca bir tane olduğunuzu zannedecek olmanızla birlikte, aslında kim bilir kaç tanesiniz*” (2016: 109).

Doktor İzak'ın da terhis emrinin gelmesi ile birlikte Reha etrafındaki insanlardan bir bir uzaklaşır. “*Tek başımayım. Hepsi gitti. Daha doğrusu, bir Halide var elimde, küçük Tanrılığımın dünyasından. Kim bilir, belki o da çoktan öldü...*” (Bener 2000: 239).

Reha, Sartre'in “öteki” kavramı üzerine geliştirmiş olduğu tespitlere paralel olarak “onlar”ın tümüne karşı bağımsızlığını elde ederek her birinin kendi gözünde nesneleşmesini sağlar. Bir ay sonra terhis olup Niğde'yi ve oradaki tüm yaşammışlıklarını geride bırakacağını düşünmesi Reha için bir umut olur.

“Her şeye karşın, bu kasabadan bende kalan bir şeyler vardı. Hayatımın sonuna kadar bu kasaba, bu kışla, bu insanlar, bir köşeleriyle yaşamaya devam edeceklerdi belleğimde.

Aslında bu yaşayan yön, sandığım kadar korkunç ve çirkin de değildi. Kim bilir, belki seviyordum bile bu kasabayı, bu kışlayı, bu insanları. Burası benim ilk büyük savaş alanımdı. Yenilmiş olsam bile ne önemi vardı?” (2000: 245).

Yaşamını elinden almak için gayret gösteren “ötekiler”e hayatının büyük bir bölümünde boyun eğen Reha, olmasını istedikleri kişinin kimliğinden sıyrılarak kendi öz benliğine kavuşur. Yaşamına karşı tıpkı bir misafir gibi izleyici, onun seyrini değiştirme olanağından yoksunken; irdelemeleri, anlam arayışları, yapabileceklerinin ayırına varışı Reha'nın hayatının değişimi için bir başlangıç olur. İnsanoğlunun değişikliğin cazibesine kapılışının yalnızca alışıncaya kadar olduğunun bilincinde olsa da Reha iyi veya kötü yaşadığı tüm anların bir anlam barındırdığını idrak eder. Reha'nın yaşamını olduğu şekilde kabullenmesi ile roman sona erer.

Sonuç

Kurmaca eserlerin birçoğu toplumda yaşanan gelişmelere paralel bir zeminde ilerler. Toplumların yaşadıkları değişimlerin iyi birer yansıtıcısı olan bu metinler, aynı zamanda birçok farklı disiplin ile ilintilidir. Bu bağlamda gösterilebilecek olan ilk disiplin kuşkusuz felsefedir. Felsefenin en kapsamlı kollarından biri olan varoluşçuluğun izlerine Türk edebiyatında 1930'lu yıllardan itibaren rastlamak mümkündür. Bu felsefi görüşün eserlerde belirgin şekilde gözlendiği dönem olan 1950'ler, varoluşçuluğun -1950 kuşağı yazarları vasıtasıyla- idrak edildiği dönemlerdir. Ancak bu kuşağa dâhil olmayıp özgün bir tavır ile eser kaleme alan yazarlar da mevcuttur. Bu isimlerden biri olan Erhan Bener, yazın dünyasına adım attığı 1940'lı yılların ortalarından itibaren vermiş olduğu eserlerde varoluşçuluğun temel izleklerini konu edinir. Bener'in "*Kedi ve Ölüm*", "*Yalnızlar*", "*Loş Ayna*", "*Acemiler*", "*Sisli Yaz*", "*Ölü Bir Deniz*" ve incelememizin asıl konusu olan "*Baharla Gelen*" gibi birden çok romanının kahramanları var olma mücadelesini kaybetmiş/kaybetmek üzere, yok olma arzusu duyan, bunaltı içerisindeki kişilerdir. Çoğunlukla kültürlü bireylerin toplum içerisindeki yalnızlıklarını okuyucusuna duyumsatmaya çalışan Bener'in *Baharla Gelen*'de Reha üzerinden yaşamın anlamına dair sorgulamalar gerçekleştirdiği roman boyunca izlenir.

Varoluşçuların bireyin dünyaya atılarak benliğini olanakları çerçevesinde gerçekleştirmesi gerektiği görüşüne paralel olarak Reha'nın da varoluşunu ispatlayabilmek için çeşitli yollara başvurduğu sonucuna varılır. Reha'nın Tanrı kavramını kendisine bir dayanak kılmak istediği, böylelikle edimlerinin sorumluluğunu Tanrı'ya atfederek bunaltısını azaltmaya çalıştığı roman boyunca gözlemlenir. Annesi ile başlayan ve genç bir adam olduğunda ise kadınların onun üzerinde devam ettirdiği hükümlerlik arzusu, Reha'nın seçimlerinde özgürlüğünü elinden alır; onu kendi hayatının bir izleyeni konumuna sürükler. Reha'nın Heidegger'in *Dasein* kavramı çerçevesinde özgürlüğünü "başkaları"nın eline teslim edişi vicdanî sorumluluklarından bir nebze uzaklaşması için gerçekleştirdiği bir olgu olarak dikkat çeker. Yaşamına müdahil tüm insanlardan uzak bir hayat tahayyül eden Reha'nın başkaları ile ilişkisi, J. P. Sartre'ın "öteki" kavramına bakışı ile benzerlik taşır. Sartre, "öteki"nin, özgürlüğünü elinden alarak bireyi kendi benliğine yabancılaştıran bir varlık olduğu görüşündedir. Reha'nın çevresindeki tüm yakınları da onu kendi istekleri doğrultusunda yönlendirmeye çalışan, özgürlüğünü çalan ve onu nesneleştiren varlıklar olarak izlenir.

Varoluşunu ontolojik sorgulamalar nezdinde gerçekleştirmeye çabalayan Reha'nın roman boyunca hayatına dair yapmış olduğu çıkarımlar onu varoluşçu izlekler çevresinde irdelemeyi mümkün kılar. Görülüyor ki Bener'in *Baharla Gelen*'i varoluşçuların en temel kavramları -bunaltı, yalnızlık, seçim, Tanrı, özgürlük- ışığında

gözlememesi ve modern insanın ontolojik bunalımlarını belli bir kesim üzerinden yansıtmaya açısından mühim bir örnek teşkil eder.

Kaynakça

ANDAÇ, Feridun (2004). *Erhan Bener'in Dünyasına Yolculuk*. İstanbul: Dünya Yayıncılık.

AYTAÇ, Gürsel (1990). "Baharla Gelen ve Erhan Bener'in Roman Sanatı", *Edebiyat Yazıları I*. Ankara: Gündoğan Yayınları.

BAHTIN, Mihail (2020). *Karnavaldan Romana*. (çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BENER, Erhan (2000). *Baharla Gelen*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

BENER, Erhan (2004). "Edebiyatımızda 1950 Kuşağı/Soruşturma", *Adam Öykü*, Sayı: 53, 44-46.

BUTLER, Judith (1998). "Toplumsal Cinsiyet Yanıyor: Benimseme ve Yıkma Sorunları", çev. Mehmet Moralı, *Defter*, Sayı: 34, 123-141.

CIORAN, E. M. (2019). *Umutsuzluğun Doruklarında*. İstanbul: Jaguar Kitap.

COLETTE, Jacques (2006). *Varoluşçuluk*. (çev. Işık Ergüden), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

ÇÜÇEN, A. Kadir (2015). *Varoluş Filozofları*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

DİRLİKİYAPAN, Jale Özata (2010). *Kabuğunu Kıran Hikâye (Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı)*. İstanbul: Metis Yayınları.

GÜRBİLEK, Nurdan (2018). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yayınları.

KARABULUT, Özcan (2005). "Vüs'at O. Bener ile Söyleşi", *İmge Öyküler*, Sayı: 4, 102-113.

KILIÇ, Sinan (2006). *Jean-Paul Sartre'in Varoluş Felsefesinde Öteki Kavramı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Antalya.

MOUNIER, Emmanuel (2019). *Varoluş Felsefelerine Giriş*. (çev. Serdar Rifat Kırkoğlu), İstanbul: Fol Kitap.

ÖZÇELEBİ, Betül (2004). *Erhan Bener Hayatı Sanatı ve Eserleri*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.

- ÖZTOKAT, Nedret (2005). “Varoluşçuluk: Felsefeden Edebiyata Uzanan Bir Yol”, *Kitap-lık*, Sayı: 86, 69-75.
- PIRANDELLO, Luigi (2016). *Biri, Hiçbiri, Binlercesi*. (çev. Nevin Yeni), İstanbul: Alfa Yayınları.
- SAĞLIK, Şaban (2017). “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, Cilt: I, Sayı: 65-66-67, 144-182.
- SARTRE, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik*. (çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki Yayınları.
- SOYKAN, Ömer Naci (1999). “Varoluş Yolunun Ana Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma”, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı: 6, 35-53.
- ŞAKAR, Cemal (2004). “50 Kuşağının Öykü Serüveni”, *Hece Öykü*, Sayı: 6, 50-55.
- TİMUÇİN, Afşar (2004). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- WARTENBERG, Thomas E. (2018). *Yeni Başlayanlar İçin Varoluşçuluk*. (çev. Nurdan Soysal), İstanbul: Say Yayınları.
- YALÇIN, Murat (2010). *Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. Cilt I. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BİTKİ ADLARININ ANLAM OLAYLARI VE ANLAM DEĞİŞMELERİ* AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yasemin YILDIZ**

Öz

Anlam değişmesi, çeşitli kelimelerin birtakım sebeplerle ve olaylarla birlikte farklı bir anlam kazanması ile meydana gelir. Dolayısıyla bu değişimlerin gerçekleşmesinde temel etken dilin kendisidir. Dil, değişime ve gelişime açık canlı bir unsurdur. Bu sebeple, meydana gelen sosyal ve kültürel değişimlerden en çok etkilenen de dil olmuştur. Bütün bunlar bir anlam bilimci titizliğiyle incelendiğinde kelimelerin geçirdikleri anlam olayları ile anlam değişimleri arasında sıkı bir ilişki olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Anlam iyileşmesi, anlam kötüleşmesi, başka anlama geçiş vb. anlam olayları anlam değişmelerini beraberinde getirmiştir. Sesler, kelimelerin söyleniş şekli, aktarmalar, benzetmeler vb. dilsel unsurların yanında dil dışı unsurlar da anlam olaylarında ve anlam değişmelerinde oldukça etkili olmuştur. Kısacası; anlam olayları anlam değişmelerini etkilemiş, anlam değişimleri de anlam olayları ile birlikte farklı bir nitelik kazanmıştır. Anlam olayları ve anlam değişimleri bitki adları açısından ele alındığında, pek çok faktörün bu alanda belirleyici olduğundan bahsedebiliriz. Ancak genel olarak bakıldığında temel iki faktör göze çarpar. İlk faktör olarak dil içinde var olan dilsel unsurları (benzetmeler, aktarmalar, eksiltmeler, argo vs.) söyleyebiliriz. Sonrasında ise sosyal ve kültürel etmenler gelir. Dilsel unsurların içerisinde özellikle vurgulanması gereken konu ise ağız özellikleridir. Aslında bu kısımda dilsel unsurların ön planda olmasının yanında, sosyal ve kültürel etmenlerin de etkisi vardır. Ağız özelliklerinin ortaya çıkmasında dil kadar coğrafya faktörü de etkilidir. Ayrıca anlam olaylarında ve değişmelerinde zaman kavramı da oldukça önemli bir yere sahiptir. Bir kelimenin, bir anlam olayı geçirmesi, anlam değişimine uğraması ve toplum tarafından bu anlamın benimsenmesi oldukça uzun bir zaman gerektirmektedir. Yani gerek dilsel gerekse dil dışı pek çok etken anlam olaylarının ve değişimlerinin şekillenmesinde rol oynar. Bu çalışmada bütün bu konularla birlikte, anlam değişimleri üzerine araştırma yapan araştırmacıların görüşlerine ve tasniflerine de yer verilecektir. Bununla birlikte bazı bitkilerin anlamları çeşitli kaynaklardan

* Bu makale "Türkçe Bitki Adlarının Anlam Bilimi Açısından İncelenmesi" adlı doktora tezinin bir bölümünün geliştirilerek makale formuna getirilmiş halidir.

** Dr., Orcid:0000-0003-3999-2142

e-posta: yaseminyildiz.edu@gmail.com

Geliş / Received: 23 Mart / March 2021

Kabul / Accepted: 11 Haziran / June 2021

araştırılarak mukayese edilecek ve kelimenin hangi anlam olayıyla birlikte nasıl bir anlam değişimine uğradığı açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlam, Anlam bilimi, Anlam olayları, Anlam değişmesi, Bitki adları.

ANALYSIS OF PLANT NAMES IN TERMS OF SEMANTIC EVENTS AND SEMANTIC CHANGES

Abstract

Change of meaning occurs when various words gain a different meaning because of many reasons and events. Therefore, the main factor in the realization of these changes is the language itself. Language is a living element open to the change and development. For this reason, language has been the most affected by the social and cultural changes that have occurred. When all these are examined with the meticulousness of a semanticist, it is clearly seen that there is a close relationship between the semantic events of the words and their semantic changes. Meaning improvement, meaning worsening, transition to another meaning, etc. brought semantic events from the aspect of changes in meaning. Sounds, the way words are pronounced, quotes, similes, etc. besides the linguistic elements, non-linguistic elements have also been very effective in semantic events and changes in meaning. In short; the events of meaning have affected the semantic changes, and the semantic changes have gained a different quality together with the semantic events. When the semantic events and semantic changes are considered in terms of plant names, we can mention that many factors are determinant in this area. However, in general, two main factors stand out. As the first factor, we can see the linguistic elements (metaphors, quotations, subtractions, slang, etc.) that exist in language. Then come social and cultural factors. Among the linguistic elements, the subject that should be especially emphasized is dialect features. In fact, besides the linguistic elements being at the forefront in this part, social and cultural factors also have an effect. Geography factor as well as language is effective in the emergence of mouth features. In addition, the concept of time has a very important place in semantic events and changes. It takes a long time for a word to undergo a semantic event, change its meaning and adopt this meaning by the society. In other words, many linguistic and non-linguistic factors play a role in shaping the events and changes of meaning. In this study, along with all these issues, the views and classifications of researchers who research on semantic changes will be included. In addition to this, the meanings of some plants will be compared by researching from various sources and it will be tried to explain the meaning of the word with which semantic event.

Keywords: Meaning, Semantics, Semantic events, Semantic change, Plant names.

Giriş

Anlam daralması, anlam genişlemesi, anlam kayması veya bayağılaşması gibi çeşitli anlam olaylarını içerisine alan anlam değişmesi konusu her dilde var olan bir dil unsurudur. Sözler her zaman anlam değişmelerine açık olup, farklılıklar kazanırlar. Bu durum da anlamların canlı ve değişken bir yapıya sahip olduğunu gösterir. Değişimlerde zaman faktörü önemlidir. Bir kavramın yansıttığı anlam zaman içinde, belli bir süreçte değişebilir. Başkan'ın araştırması neticesinde, bin yıl içerisinde temel sözcüklerin %19'unda anlam değişmesi meydana geldiği ortaya çıkmıştır. Zaman dışında anlam değişmelerinde etkili olan unsurlardan biri de, duygu değeridir. Bir kavramın insanda uyandırdığı duygu değeri, farklılık gösterir. Bu durum da farklı anlamların oluşmasına sebep olmaktadır. Anlam değişmelerine etki eden bir diğer faktör de toplumda meydana değişimler, değişimlerdir. Anlam değişmeleri üzerinde etkili olan bir diğer şey de aktarmalardır. Her dilde görülen aktarmalar, anlamda genişlemelere, çok anlamlılığa sebep olmaktadır. Aktarma konusunda olduğu gibi, anlam değişmesi konusu da yabancı kökenli öğelerde görülebilir. Başka bir dile giren bir sözcük, girdiği dilde yeni anlamlara sahip olabilir. O dilde, bambaşka bir anlamda kullanılabilir.

Aksan, anlam değişmelerini, anlam daralması, anlam genişlemesi ve başka anlama geçiş olmak üzere üç gruba ayırarak ele almıştır. Bununla birlikte aynı alanda çalışma yapan bazı dil bilimciler ise konuyla ilgili kendi tasniflerini oluşturmuşlardır: Ullman anlam değişmelerinde, anlam ve ad arasındaki ilişkiyi temel alır ve bu ilişkiyi deyim aktarmaları, ad aktarması, halk etimolojisi ve eksiltmeler olmak üzere dört madde üzerinden açıklamaya çalışır. “Ullmann (1972: 192-195) anlam değişmelerini kolaylaştıran faktörler olarak nesiller arasında devamlılığın yok olması, anlamdaki belirsizlik, kullanım sıklığının azalması, çok anlamlılık, bağlamdaki belirsizlik ve kelime yapısını verir.” (Erol 2018: 63).

“P. Guiraud (1984: 44-54), anlam değişmelerini Stern ve Ullmann'ın ruh bilimi açısından yaklaşımına dayanan bakış açılarına göre iki şekilde ele alır. Stern'e göre anlam değişmeleri, dil içi ve dil dışı değişmeler olmak üzere iki grupta incelenir.” (Erol 2018: 66). Stern, dil içi değişiklikleri de kendi içerisinde üç gruba ayırır. İlki “kelime bağıntısının veya adın yer değiştirmesi” maddesidir. İkincisi “Gönderge bağıntısının ya da anlamın yer değiştirmesi”ni konu edinir. Üçüncü grupta ise Kelime ile konuşan bireyler arasındaki kişisel bağıntının yer değiştirmesi” maddesi vardır. “L. Bloomfield de (1933: 435) pek çok anlam değişikliğinde kullanım sıklığındaki artış ve düşüşün rol oynadığı kanaatindedir: Pek çok semantik değişiklikte rol oynayan faktör kullanım sıklığındaki artıştan kaynaklanan özel bir durumdur, çünkü doğrusunu söylemek gerekirse, bir şeklin hemen hemen her ifadesi yeni bir durumla ortaya çıkar ve bu yeniliğin derecesi belirli ölçülere dayalı değildir. Aslında diller bu açıdan farklılaşır ve bu tam olarak semantik değişiklik çalışmalarında bizi ilgilendiren, bir şeklin yeni bir anlama yayılışıdır.” (Erol 2018: 63). “L. Bloomfield (Bloomfield 1933: 15-157;

Palmer 1981: 9) anlam değişmelerini daralma, genişleme, deyim aktarması, ad aktarması, komşuluk, abartma, bozma ve yüceltme şeklinde tasnif etmiştir. Bloomfield'in bu tasnifi de esasında Stern ve Ullmann'ın tasniflerine dayanmaktadır. Aynı anlam olayları dikkate alınmıştır. Fakat farklı bir düzen ve tanımlama seçilmiştir.” (Erol 2018: 67).

Karaağaç (2013: 32-62), anlam değişmeleri ile ilgili olarak önce, değişme nedenleri üzerinde durmuş daha sonra anlam değişme yolları ile ilgili bir tasnif ortaya koymuştur. Anlam değişmelerinin nedenlerini, yer, zaman ve eksik öğrenme başlıkları ile üç gruba ayırmıştır. Anlam değişme yollarını düz ve yan anlam ana başlıklarının altında değerlendirmiş ve yan anlamın alt dallarını sıralayarak bir çok madde başı ele almıştır. Yan anlamı kendi içerisinde *benzerlik ilişkisine dayalı öğretilmeli anlam, komşuluk ilişkisine dayalı öğretilmeli anlam ve kültürel ve kurgusal bir ilişkiye dayalı öğretilmeli anlam* olmak üzere üç gruba ayırmıştır. Üçüncü ve son yan anlam türünü ise; Anlam genişlemesi, anlam daralması, anlam iyileşmesi, anlam kötüleşmesi, tabu söz, eksiltme, abartma, meslek dili, argo, özel ad ve terimlerin genelleştirilmesi, dil bilgiselleşme ve telmih başlıklarına ayırarak ele almıştır.

Anlam konusu üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, anlam olayları ile ilgili genel tanımlar yapılabilir. Anlam değişmelerine etki eden ve genel kabul gören anlam olaylarına yönelik şu tanımları yapabiliriz:

Anlam iyileşmesi: Anlam iyileşmesi, kötü anlam taşıyan bir kelimenin, iyi bir anlam taşımaya başlaması olayıdır. Yani göstergenin önceden taşıdığı anlamda bir iyileşme olması durumudur.

Anlam kötüleşmesi: Anlam iyileşmesinin tam tersi olarak tanımlanabilir. İyi bir anlama sahip olan bir sözcüğün, kötü veya kötüye doğru giden, bir anlam kazanmasıdır. Anlam kötüleşmesi, alıntılarda ve totemistik devirlerde fazlaca görülen anlam olaylarından biri olmuştur. Örtmecelerin arkasında da bu kötüleşme olayları vardır. Önyargılar da pek çok kelimenin anlamının kötüleşmesinde rol oynamıştır.

Anlam daralması: Anlam daralması, önceden içerisinde birden çok anlam barındıran bir kelimenin, zamanla bu anlamlarından birini ya da birkaçını kaybetmesi olayıdır. **Özelleşme:** Özelleşme, anlam daralmasının bir çeşidi olarak kabul edilir. Anlamlı herhangi bir birimin içeriğinin, daha genel bir kapsamdan daha dar bir kapsama geçmesiyle oluşan bir anlam olayıdır.

Anlam genişlemesi: Anlam genişlemesi, anlam daralması olayının tersi olarak düşünülebilir. Bir kelimenin karşıladığı anlam sayısının artması, o kelimenin anlam alanının genişlemesi anlamına gelir. Genelleşme ve mecazlaşma olarak ikiye ayrılır. **Genelleşme:** Genelleşme, anlam genişlemesinin bir alt türü olarak kabul edilen bir kavramdır. Bu kavramla ilgili olarak kesin yargılara ulaşılamasa da kimi dilciler tarafından varlığı kabul edilmiş ve anlam genişlemesiyle olan ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır. Bir özel adın, bir tür adına ya da bir sığata dönüşmesiyle genel bir anlam

taşımaya başlaması durumuna genelleşme denir. **Mecazlaşma:** Mecazlaşma, bir kelimenin ya da bir kavramın, genel kabul gören anlamının dışında başka bir anlama gelecek şekilde kullanılması olayıdır. Bunda kimi zaman benzetmenin etkisinin olduğu da görülmektedir. Anlam bilimcilerin üzerinde durduğu önemli konulardan biri olan mecazlaşma olayı, benzetmenin dışında çeşitli etkenlere de bağlanmaktadır. Mecazlaşma, bir dilin ne kadar zengin bir dil olduğunu gösteren anlam olaylarından biridir. Bir dilde, mecaz anlam ve anlatım içeren öge ne kadar çoksa, o dil, o derece zengin bir dil demektir. **Başka anlama geçiş/Anlam kayması:** Bir kelimenin, önceden taşıdığı anlamdan farklı bir anlam taşımaya başlaması olayıdır. Bu anlam olayının oluşmasında, somutlaştırma, aktarma, benzetme gibi olayların etkisi büyüktür. Başka anlama geçiş yani anlam kayması olayı, üç gruba ayrılarak incelenmiştir. Yakın anlama geçiş, uzak anlama geçiş ve zıt anlama geçiş başlıkları altında değerlendirilen anlam kayması olayının en önemli özelliği, bu anlam olayının çok uzun yıllar içinde gerçekleşmesidir.

Bütün bu bilgiler dahilinde, anlam, anlam değişimleri ve anlam olayları üzerine çalışma yapan araştırmacıların eserlerinden, bitkilerle ilgili olan kısımlar derlenmiş ve alfabetik sıraya göre aktarılmıştır. Sadece bir kısmına yer verebildiğimiz bu materyallerden bile bitki adları ile anlam ilişkisinin ne denli yakın olduğunu anlamaktayız. Ayrıca bitki adlarında meydana gelen anlam olaylarından (özellikle anlam genişlemesi ve anlam daralması) ve anlam değişimlerinden de ne kadar zengin bir söz ve anlam varlığına sahip olduğumuz anlaşılmaktadır. Burada vurgulanması gereken en önemli nokta ise; bir kelime ne kadar eski ise günümüze gelene dek o kadar çok anlam olayı geçirerek anlam değişimine uğrar. “*erik*” maddesi bu görüşü destekleyen maddelerden biridir. Erik adı ile ulaşabildiğimiz diğer bitki adları ve onların geçirdikleri anlam olayları ile anlam değişimleri şu şekildedir:

adruk-ayruk-ayrık: “*Clauson'un (1972: 65) açıklamaları şöyledir: “adır-‘tan türemiş edilgen isim; krş. Adrık; temelde “bölünmüş ayrılmış”, bundan genellikle “farklı, başka” ve özellikle “-den farklı, (diğerlerinden) üstün” anlamlarına geliyor (Erol 2018: 134). Sonra kelime “ayrık” otu ifadesiyle yeni bir anlam daha kazanıyor. Buğdaygillerden, kökü hekimlikte idrar söktürücü olarak kullanılan yabani bir bitki.” (Türkçe Sözlük 2005: 163). “Ziraatla uğraşan çiftçilerin yakından tanıdığı ayrık otu, kökü toprağın derinliklerine inebilen, aynı zamanda çok geniş bir alana kanca atarak yayılan yabani bir bitkidir. Mahsullerin köklerini sarıp, büyümesini engelleyen bu ot; tarladan kolay kolay temizlenemediğinden, çiftçiler için sıkıntı verici, zararlı bir ottur. Şekil itibariyle bir gövdeden, ayrı ayrı kök salarak toprağın altında farklı yönlere doğru gelişir.” (Özkan 2012: 71).*

Bütün bu bilgiler dâhilinde ayrık kelimesinin bir ot, bir bitki anlamı kazanarak anlam genişlemesine uğradığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte “ayrık otu” tabirinin kalıplaşarak birtakım insanlar için de kullanıldığı

görülmektedir. Bu otun çeşitli bitkilere sarılarak onların büyümesine engel olması özelliği ile bir benzetme ilgisi kurularak çevresindekilere zarar veren insanlar için de aynı kelime kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, kelime mecazlaşarak anlam genişlemesine uğramış ve dil içerisinde kalıplaşarak yeni bir anlamla daha kendisine yer bulmuştur.

ahlat: “Kamus-ı Türkî’de 2, Türkçe Sözlük’te 3 anlamı vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→2, 2→1 şeklindedir. 2→1: Türkçe Sözlük’te “gülgillerden, kendi kendine yetişen, üzerine armut aşılana, yaban armudu, dağ armudu (pirus piraster)” anlambirimcilerinin eklenmesi ile eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 3. anlamın “argo. kaba adam, yol iz bilmez kimse” argolaşmasıyla sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 36).

İki kaynaktan da başta benzer anlamlar içeren bu kelime sonrasında bazı ayrıntılar verilerek anlamını genişletmiştir. Sonrasında dil içerisinde başlı başına bir konu olan argo konusuna dahil olabilecek bir anlam daha kazanmıştır. Yani ilk etapta aynı doğrultuda bir anlam genişlemesi söz konusuken sonrasında farklı bir doğrultuda mecaz bir anlam kazanarak değişmeye uğramıştır. Kazandığı argo anlamın kazanılmasında “**yabani** bir armut türü” tanımındaki “**yabani**” kelimesinin bir etkisinin olması da muhtemeldir.

ahıç: “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlamı vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1 şeklindedir. 1→1: Kamus-ı Türkî’de “akdiken” anlambirimciğinin eksilmesi ile eşleşmede anlam daralması olmuştur. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 2. anlamın “bu ağacın mayhoş yemişi” söz eksiltme yoluyla yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 39).

En başta akdiken kelimesinin çıkarılmasıyla anlam daralması meydana gelmiş olsa da sonrasında bir anlam genişlemesi söz konudur. Bir bitki ve yemiş anlamından, bitki ve yemiş anlamları ayrı ayrı verilerek anlam genişlemesi meydana gelmiştir. Türkçe Sözlük’te yemişi olan pek çok bitki için bu durumun geçerli olduğunu söyleyebiliriz. Bitkinin kendisi, ilk anlam olarak verilir, ait olduğu familya, dış görünüş ve yetiştiği yer anlatılırken, ikinci anlam olarak aynı bitkinin verdiği yemişten ve yemişin tadından bahsedildiğine sıkça rastlanır.

andız: “Kamus-ı Türkî’de 2, Türkçe Sözlük’te 3 anlamı vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1, 2→3 şeklindedir. 1→1: Türkçe Sözlük’e “yaprakları dikenli olan” anlambirimciğinin eklenmesi ile eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. 2→3: Türkçe Sözlük’e “otun kökü” anlambirimciğinin eklenmesi ile eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Anlam değişimleri; Türkçe

Sözlük'te 2. anlamın "servi ağacı" halk ağzına geçmesi ile sözlükbirimde anlam genişlemesi oluşmuştur. Türkçe Sözlük'te 2. anlamın halk ağzına geçtiği belirtilmemiştir." (Küçük 2012: 41).

Verilen anlamların birinde bitkinin "dikenli" oluşu diğerindeyse "ot kökü" olması vurgulanmıştır. Bu farklı ifadelerin eklenmesiyle anlam genişlemesine uğrayan kelime, servi anlamıyla ayrı bir madde başı olarak anlamını genişletmiştir. Halk ağzlarında bitkilerin adlandırılması konusunda birtakım benzerliklerin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla da kazanılan bu yeni anlamın bu benzerlik neticesinde kazanılmış olabileceğini göz önünde tutmak gerekir.

ardıç: *"Servigillerden, güzel kokulu yapraklarını kışın da dökmeyen, yuvarlak karayemişleri ilaç olarak kullanılan bir ağaççık." (Türkçe Sözlük, 2005: 116). "Ardıç, bütün Türk dünyasında tanınan, saygı duyulan, tanrı tarafından dikildiğine inanılan kutlu ağaçlardandır. Orta Asya'da "arça", "arçın" olarak da adlandırılan ardıç; temizliğin ve kutsallığın en önemli sembolüdür. Ateşle yapılan temizliği ve kötü ruhların kovulmasını ifade eden ardıçtan; şeytana, kötü ruhlara, insanlara ve hayvanlara gelen hastalıklara karşı tütsü yapılarak istifade edilir." (Ergun 2004: 224-226; Özkan 2012: 7).*

Türkçe Sözlük'te yer alan genel bir bitki anlamı tanımının yanı sıra halk inanışları içerisinde kazandığı yeni bir anlam söz konusudur. Bu inanışlar neticesinde ardıç bitkisine atfedilen temizlik ve kutsallık sembolü olma özelliğine her ne kadar sözlük bağlamında rastlanılmamış olsa da sosyal açıdan anlamını genişletmiştir. Bu inanışların çok eski zamanlardan beri varlığını sürdüren inanışlar olması sebebiyle de günümüzde dahi bazı bitkilerin aynı bağlamda yani temizlik, kutsallık hatta güzel enerji verme gibi amaçlarla kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla da bu amaçla kullanılan bitkilere de böyle anlamlar yüklenmektedir.

azğan: *"Kelimenin anlamındaki gelişmeyi Clauson (1972: 283) şöyle açıklamıştır: "az- 'tan daimî hareketin adı; asıl anlam "daimî olarak yanlış yolda giden", fakat pratikte normal olarak bir çalı ismi olarak kullanılıyor "yabanî gül, yabanî çalı" vb.". 11. yy.'a has olan bu kelimedeki anlam olayı dikkat çekicidir. Burada doğaya aktarma söz konusudur. Bu aktarma sonucunda bir anlam genişlemesi, hatta yakın anlama geçiş meydana gelmiştir. Divanü Lugati't-Türk: Kuş burnu, yaban gülü; ağaçların en kötüsü olup gül gibi sarı, beyaz çiçekleri olan bir ağaççık, küpe gibi meyvaları olur. Kutadgu Bilig: Yaban çiçeği." (Erol 2018: 171).*

Az- fiilinden türediği açıklanan bu bitki adı, yabani gül, yaban gülü gibi anlamlar kazanmıştır. Bu anlamları kazanmasında ve bu fiille bağlantısının olmasında iki etken olabileceği akla gelmektedir. Bunlardan

birincisi, türediği fiilin taşıdığı anlamlara paralel olarak çok çabuk büyüyen ve etrafa yayılan bir bitki olması olabilir. Diğeri ise, kendi kendine bitmesi, çiçeklerinin de güle benzemesi ve gül gibi dikenli olması durumu söz konusu olabilir. Ad ve anlam ilişkisi dikkate alınarak ortaya konulan bu olası ihtimaller kelimenin her durumda da anlam genişlemesine uğradığını göstermektedir.

başak: “Clauson’un “1 baş’ın küçültme şekli; asıl anlam ‘küçük baş’, ilk önce spesifik olarak ‘ok ucu’, daha sonra ‘buğday başağı’ vs.” şeklindeki açıklamaları kelimenin bir anlam genişlemesi hadisesi geçirdiğini göstermektedir (Clauson 1972: 378; Erol 2018: 184). Kelimenin yapı ve anlam gelişimini H. Eren şöyle açıklamaktadır: “başak: ‘arpa, buğday gibi ekinlerin, tanelerini taşıyan başı’. ‘Anadolu ağzlarında tarlalarda kalmış veya dökülmüş başak’ olarak da kullanılır. Orta Türkçede başak ‘okun veya kargının ucuna geçirilen demir, temren’ olarak geçer. Sonraki dönemlerde ‘ekin başı, başak’ anlamını almıştır (Eren 1999: 43; Erol 2018: 184). Divanü Lugati’t-Türk: Okun ve mızrağın ucuna geçirilen demir, temren; ok temreni, ok başağı. Türkçe Sözlük: **başak (I):** Ürün toplandıktan sonra dal ve sap üzerinde kalmış olan artıklar. **başak (II):** Okun ucundaki sivri demir, temren.” (Erol 2018: 184). “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1 şeklindedir. 1→1: Türkçe Sözlük’e “arpa, yulaf, buğday vb.” anlambirimciğinin eklenmesiyle eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 2. anlamın “tarlalarda, bağlarda dökülmüş veya tek tük kalmış ürün” halk ağzına geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 53).

Öncelikli olarak kelimenin taşıdığı ilk anlam olan “ok ucu” anlamı muhtemelen daha sonra uçlarının sivri olması benzerliği neticesinde “arpa, buğday, yulaf vb. ekinlerin tanelerini taşıyan kılçıklı başı” anlamını kazanarak anlam genişlemesine uğramıştır. Fakat geçen yıllar neticesinde kelimenin taşıdığı ilk anlam unulmuştur. Türkçe Sözlük’te sadece kılçıklı baş, tarla ürünü ve bir burç adı olarak yer almaktadır. Dolayısıyla da “ilk anlamı unutulmuş anlam daralmasına uğrayan kelime, tarlalarda, bağlarda dökülmüş veya tek tük kalmış olan ürün” anlamı ile bir yan anlam kazanmıştır. Bir burca ad olarak da farklı bir anlam kazanarak anlam genişlemesine uğramıştır.

bostan: “Kamus-ı Türkî’de 2, Türkçe Sözlük’te 3 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1, 2→3 şeklindedir. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 2. anlamın “kavun, karpuz bahçesi” ad aktarması [parça-bütün] yoluyla yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 60).

Türkçe Sözlük, sebze bahçesi, kavun ve karpuz verilecek ortak ad ve kavun, karpuz bahçesi anlamlarını vermiş. İkinci ve üçüncü anlamlar birbirine yakın anlam taşıyıp, tıpkı bitkiye ayrı anlam, yemişine ayrı anlam verilmesi durumu gibi bir durum söz konusu olmuştur. Sonuç olarak iki anlam taşıyan bir sözcüğün taşıdığı anlam sayısı üçe çıkarak kelime anlam genişlemesine uğramıştır. Bunu anlam genişlemesi içerisinde bir genelleşme olarak nitelendirebiliriz.

boy: “Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü’nde ‘boya, renk’ olarak geçen bu kelimenin anlamı daha sonraki yüzyıllarda ‘poy otu, çemen otu’dur. Belki de başlangıçta ‘boya, renk’ anlamına gelen bu kelime zamanla adı olduğu otun boya çıkarıcı özelliği olması ve bu özelliğinden dolayı bir yiyecekte, çemende kullanılmasından dolayı yeni bir nesneye ad olmuştur. Clauson da (1972: 384) kelimenin anlamını ‘çemen’ olarak vermiştir. Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü: Boya, renk. Divanü Lugati’t-Türk: Yenilen bir ot, poy otu (Oğuzca). Türkçe Sözlük: Tohumu pastırma çemeninin yapılışında kullanılan bir bitki.” (Erol 2018: 741).

Yakın anlamlı olarak niteleyemsek de iki anlam arasında bir ilgi olduğu verilen bilgilerden anlaşılmaktadır. Dolayısıyla çok genel bir anlam taşıyan boya/renk kavramı, birtakım ses ve anlam olayları geçirerek bir bitkiye ad olmuştur. Bitkinin “boya çıkarıcı bir bitki” olarak anlamlandırılması sebebiyle bu adı aldığı muhtemeldir. Yine aynı bitki, çemende kullanıldığı için “**çemen otu**” adıyla da bilinmektedir. Dolayısıyla kelime anlam genişlemesine uğramıştır.

buğday: “Buğday.(III, 240-6). Tarıg, darı, budgay ve Oğuzlar arasında aşlık da denilen buğday Türk mutfak kültürünün vazgeçilmez ürünlerinden biridir. Buğdaydan yapılan yemek adları da oldukça fazladır. Bunun dışında buğdayın ekmeğin ham maddesi olduğu da unutulmamalıdır.” (Yılmaz 2006: 91-92). “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1 şeklindedir. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 2. anlamın “bu bitkinin başaktan ayrılıp öğütülmesiyle elde edilen tanesi” ad aktarması yoluyla [bütün-parça] yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 62).

Bitki-yemiş ilişkisi gibi bitki ve onun öğütülerek elde edilen tanesi ayrı ayrı anlamlar olarak değerlendirilmiştir. Birbirleriyle yakın anlamlı olan ve buğday kelimesinin anlamı karşılığında verilen bu iki anlam, anlam genişlemesiyle meydana gelmiştir. Ayrıca anlam genişlemesi sonrası genelleşerek dil içerisinde kendisine yer edinmiştir.

burçak: “Burçak. (I, 466-7).Günümüzdeki anlamının yanı sıra “burçak” sözcüğü benzetme ilgisi kurularak ter taneleri için de kullanılmıştır. Bu benzetmede ter

*tanelerinin burçak tanelerine olan benzerliği esastır.” (Yılmaz 2006: 93). “Bahaeddin Ögel’e (1991b: 169) göre kelime başlangıçta, Uygur Türklerinde baklagillerin hepsi için kullanılan bir kelime idi. Daha sonra 11. yy.da daha çok “fasülye” için kullanılmaya başlandı. Ögel’in bu sözlerine biz de katılıyoruz. Kelime Clauson’un da (1972: 357) belirttiği gibi burmak “güzel kokmak”tan türemiş “güzel kokulu şey” anlamında genel bir anlama sahipken, biraz özelleşerek “baklagiller türünden şeyler” ve ardından biraz daha özelleşerek “fasülye” ve bazen de “bezelye” gibi bitkiler için kullanılmıştır. Ardından mecazî bir anlam kazanmış ve “dolu tanesi, ter tomurcuğu” gibi anlamlara gelmiştir. Kelimenin Eski Anadolu Türkçesindeki kullanımı için Ögel (1991b: 169) şu ifadeyi kullanıyor: “Burçak sözünün eski Anadolu terminolojisinde yalnızca “vicia sativa” için söylendiği de bir gerçek idi” Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü: Bezelye, burçak **özelleşme** yoluyla anlam daralmasına uğramıştır.”(Erol 2018: 114).*

Benzer bir daralma örneği, ileride erik başlığında da karşımıza çıkacaktır. Genel itibariyle adlandırma açısından değerlendirdiğimizde aralarında herhangi bir benzerlik/ortaklık ilişkisi bulunan bitkilere aynı genel adların verildiğini söyleyebiliriz. Daha sonrasında ise, aralarındaki bazı farklılıklar göz önüne alınarak her biri başlı başına değerlendirilmiş ve ayrı ayrı adlar ve taşıdıkları özellikleri de içeren farklı anlamlara sahip olmuşlardır. Dolayısıyla genel bir anlam altında toplanan bitkiler ayrı ayrı özelleşerek o genel anlamlarını kaybetmiş ve anlam daralmasına uğramıştır. Burçak kelimesinin anlam açısından geçirdiği olaylar da bu şekilde olmuştur. Kazandığı mecaz anlam ise anlam genişlemesi içerisinde mecazlaşma olarak değerlendirilebilir.

elma-alma-almıla: “Kamus-ı Türki’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→2 şeklindedir. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 1. anlamın “güllüklere çiçekleri pembe veya beyaz bir ağaç” söz eksiltme yoluyla yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 40). “1.Güllüklere çiçekleri pembe veya beyaz bir ağaç. 2. Bu ağacın kabuğu parlak, sert, kırmızı, sarı ve yeşil renkte, kokusu hoş, tadı ekşi veya tatlı, kokusu gevrek, ufak çekirdekli meyvesi (Türkçe Sözlük 2005: 629). Divanü Lûgat-it-Türk’te “alma- almıla” (Atalay C.III, 2006: 272) şeklinde geçen elma, bütün Türk dünyası ve hatta komşu ülkelerde de aynı adla bilinmektedir. Elma, M.Ö. yaklaşık 6000 yılından bu yana Anadolu’da bulunmaktadır. Çatal Höyük kazılarında ilk tür olan yaban elmasının çekirdeklerine rastlanmıştır (Naskali 2008: 2) Dünyada ise yaklaşık 6000 ila 6500 çeşidinin var olduğu ve bunlardan 460 türünün Anadolu’da yetiştirildiği söylenmektedir.”

(Şimşek 2008: 194; Özkan 2012: 37-38). “Türkçe Sözlük’te elma, “Yurdumuzun her yanında yetişen, kabuğu parlak, sert, kırmızıdan yeşile kadar tüylü renkte, kokusu hoş, tadı ekşi ya da tatlı, dokusu gevrek, ufak çekirdekli bir meyvedir.” (Türkçe Sözlük 1974:267) şeklinde tanımlanmaktadır. Kaynaklarda sengeç, senkeç adı verilen küçük, akı ve kırmızısı olan tatlı bir elmadan (Ögel 1991) söz edilmesi; Orta Asya’da Almalığ adlı bir şehrin bulunması; ayrıca Alma-Ata gibi bir evliya makamının varlığı (Ögel 1995: 474); Manas Destanı’nda Manas öldükten sonra karısının, babası Kara-Han’ın ülkesine giderken Elmalı dağ (Ögel 1995: 336) adlı bir yere ulaşması, Manas’ın kahramanı Kanıkey’in baba yurdunda yetişen elmaları “O yerin elmaları, Malakaçka inek memesi” gibi (Yıldız 1995: 476) diye betimleyerek iriliğiyle övmesi elmanın kültürümüzdeki yerinin izleridir. Dilimize şekliyle misket, ferik, hüryemez; tadıyla acı, ekşi, mayhoş, tatlı; rengiyle al, ak, kızıl, sarı, yeşil; memleketiyle Amasyalı, Niğdeli, Gümüşhaneli olan elma Türkçenin somutlama gücüyle adlandırılmakta ve tanımlanmaktadır. Halk kültürünün hemen her alanında elma, olağan ve olağanüstü yanıyla ele alınmış bir meyvedir. Elma Anadolu’da bolluk, bereket, üreme simgesidir. Sağaltma ve iletişim sembolüdür.” (Altun 2008: 262-263).

Türkçe Sözlük’te öncelikli olarak bitki anlamı verilmiş, ikinci anlam olarak da bunu yan anlam olarak da nitelendirebileceğimiz ilk anlamda bahsedilen bitkinin meyvesi şeklinde bir açıklamaya gidilmiştir. Anlam genişlemesi meydana gelen bu bitki adının bu anlamları dışında kazandığı başka anlamlar da vardır. Her ne kadar yazıya geçip bir sözlükte madde başı olmasa da çeşitli inanç ve inanışlarda elmanın bazı kavramları temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kimi inanışlarda yasak meyve olarak tanımlanmıştır. Bazılarında ise, üreme eylemini temsil ettiği dolayısıyla da bolluk ve bereketle de özdeşleştirildiği görülmektedir.

eşlik: “eş ‘yanak’tan türemiş somut anlamda isimdir. Divanü Lugati’t-Türk’de “kırmızı allık” anlamıyla kayıtlıdır. Türkçe Sözlük’te ‘boyacılıkta kullanılan kökü kırmızı bir ot’ anlamıyla kayıtlı olması yakın anlama geçiş yaptığını gösterir: Divanü Lugati’t-Türk: Kadınların yanaklarına sürdükleri allık. Türkçe Sözlük: Boyacılıkta kullanılan kökü kırmızı bir ot.” (Erol 2018: 742).

Kırmızı renk ortaklığının bulunduğu bir anlam genişlemesi söz konusu olmuştur. Dolayısıyla bu ortaklık neticesinde bir yan anlamın kazanıldığını söyleyebiliriz. Birinde yanağı kırmızıya boyamak için kullanılan bir malzemedan bahsedilirken, diğerinde boyacılıkta kullanılan kökü kırmızı bir ot şeklinde bahsediliyor. Herhangi bir yeri ya da bir şeyi

kırmızı renge boyamak ortaklığı, başka kelimelerin de ilavesiyle birlikte, yeni bir anlam daha kazanmıştır.

erik-erük: “Şeftali, kaysı, erik gibi meyvelere verilen genel bir addir; araları bir sıfatla ayrılır:

“tülüg erük = şeftali

“sarığ erük = kaysı, zerdali

“kara erük = erik” (I, 69-17). Bir göstergenin “gösterilen” yönü eskiye göre daralır, bir başka deyişle, sözcük, eskiden anlattığı nesnenin bir bölümünü, bir türünü anlatır duruma gelirse buna anlam daralması adı verilir.” (Aksan 1995: 337). “Türkçede anlam daralmasının bir örneği de “erük (erik)” sözcüğüdür.

“Erük (erik)” sözcüğü eskiden şeftali, kaysı, erik gibi meyvelerin genel adyken günümüzde sadece erik meyvesinin adı olarak kullanılmaktadır. Bugün Anadolu’nun bazı yörelerinde kayısı için “erük” sözcüğünün kullanılmaya devam ettiğini de görmekteyiz.” (TDK C. V, 1993: 1778; Yılmaz 2006: 50).

“1. (<ET erük “meyve, yemiş”). 2. [Anlam daralmasına dayalı kültürel ilişkiyle eğretileme]: Gülgillerden, beyaz çiçekli bir ağaç (*Prunus domestica*). 2. [Anlam daralmasına dayalı kültürel ilişkiyle eğretileme]: Bu ağacın kabuğu ince, çeşitli renklerde, mayhoş veya tatlı, eti sulu, tek ve sert çekirdekli meyvesi.” (Karaağaç 2015: 350).

Kelime her ne kadar önüne aldığı bazı sıfatlarla birlikte farklı meyvelerin adı olmuş olsa da genel olarak hepsi erik kelimesinin çatısı altında toplanmıştır. Belli benzerlikler (özellikle şekil) açısından bu şekilde değerlendirilen meyveler daha sonra aralarındaki farklar neticesinde ve dil içerisine giren Farsça unsurların da etkisiyle, sarı erik = kayısı (Far.); tüylü erik = şeftali (Far.) isimlerini aldı ve kendi anlamlarını bu adlar altında oluşturdular. Dolayısıyla da daha önce anlam açısından kayısı ve şeftaliyi de içerisine alan erik kelimesinin anlamı daralarak sadece erik meyvesini karşılamaya başladı. Böylelikle de kelime anlam daralmasına uğramış oldu.

findık: “Kamus-ı Türki’de 1, Türkçe Sözlük’te 3 anlamı vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1, 1→2 şeklindedir. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 1. “kayngillerden, kuzey yarım kürenin ılık yerlerinde ve yurdumuzun genellikle Doğu Karadeniz bölgesinde yetişen, boyu 6-7 m, yaygın tepeli bir ağaççık (*corylus avellana*)” ve 2. anlamın “bu ağacın sert bir kabuk içinde bulunan yağlı, nişastalı bir ürünü” Kamus-ı Türki’de 1. anlamın “maruf meyve ki katı ve sert bir kabuk içinde yuvarlak veya mustatilce bir lübbü vardır ve yabanî bostânisi olur” ile ifade edilmesi ile anlam ayrılmış; Türkçe Sözlük’te 3. anlamın “argo. hileli zar” argolaşmasıyla sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012:99).

Bu kelime için Türkçe Sözlük bitkiyi ve yemişi ayrı anlam olarak kabul etmiştir. Aralarında bir ilgi bulunduğu için yemiş anlamı yan anlam olarak değerlendirebilir. Bunu da bir anlam genişlemesi olarak düşünebiliriz. Burada değenilmesi gereken bir diğer durum da Kamus-ı Türkî’de Türkçe Sözlük’teki tanımlara ek bir ifadenin kullanılmış olmasıdır. Bu ifade de bu bitkinin türü olduğu ifadesidir. Tür ayrıntısı, anlam açısından bir artı olarak kabul edilebilir. Türkçe Sözlük’te kazandığı argo anlam ise bir anlam değişmesinin olduğunun açık bir göstergesidir. Başlı başına bir dil unsuru olan argo, kelimelere kazandırdığı yeni anlamlarla onların anlamlarının değişmesine ve genişlemesine yol açar.

gül: “Kamus-ı Türkî ’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1, 1→2 şeklindedir. Anlam değişimleri; Kamus-ı Türkî’de 1. anlamın “maruf çiçek ki küçük ve dikenli bir ağaçta olup şeklinin ve kokusunun güzelliğiyle meşhur ve beyne’ş-şu’arâ bülbülün dil-dâdesi olmakla mütevâtirdir. Pek çok envai vardır.” Türkçe Sözlük’te 1. “güllerin örnek bitkisi” ve 2. anlam “bu bitkinin katmerli, genellikle kokulu olan çiçeği” ile ifade edilmesiyle anlam ayrılmış sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 110-111).

Gül madde başında da daha önceki bazı bitkilerde olduğu, bitkinin familyasının verilerek genel bir tanımının yapıldığını, ikinci bir anlam olarak da bu bitkinin verdiği çiçeğe gönderme yapıldığı görülmektedir. Kamus-ı Türkî’de tek maddede verilen bu manalar Türkçe Sözlük’te iki maddede verilmiş ve birtakım kelime eklemeleriyle de birlikte anlam genişlemesi meydana gelmiştir.

ihlamur: “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 3 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1, 1→2, 1→3 şeklindedir. Anlam değişimleri; Kamus-ı Türkî’de anlamın “kerestesi güzel cilâ almakla marangozlukta istimal olunan ve çiçeği haşlanıp terlemek için içilen maruf bir ağaç ki çiçeği güzel kokar, şecer-i zîzîfün”, Türkçe Sözlük’te 1. “ihlamurgillerden, kerestesi beğenilen, büyük bir gölge ağacı”, 2. “bu ağacın güzel kokulu çiçeği” ve 3. anlam “bu çiçeğin kurutulup kaynatılması ile elde edilen içecek” ile ifade edilmesiyle anlam ayrılmış sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 122).

Ihlamur kelimesi için Kamus-ı Türkî’de tek anlam verilmiş. Türkçe Sözlük’te de bu tek anlam üç maddeye bölünmüştür. Ağaç, ağacın çiçeği ve bu çiçekten yapılan içecek şeklinde. Dolayısıyla her bir madde kendi kelime ilaveleriyle de birlikte anlam genişlemesi meydana getirmiştir. Bu durum Türkçe Sözlük’te sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle de tek bir bitkiye ait olan bir tanım, onun yemişi, tohumu, çiçeği vb. kısımlarıyla birlikte ikinci bazen de üçüncü bir anlam kazanır. Birbirleriyle anlam ilişkisi

bulunmasından dolayı da kazanılan anlamlar yan anlam olarak değerlendirilmektedir.

ısrırgan-ısrırgın: “İsrırganıllerden, her tarağı sert tüylerle kaplı, tüyleri kırıldığında karınca asidi denilen çok kaşındırıcı bir madde çıkaran bir ot.” (Türkçe Sözlük 2005: 915). “Türkçe’de ısrırgan kelimesindeki “ısrırmak”; dokunarak teni acıtmak veya kaşındırmak, dalamak anlamındadır (Gülensoy 2007: 419). Anadolu’nun hemen her bölgesinde yetişen ısrırgan bitkisi gerçekten de vücutla teması hâlinde, kaşındırıp yakarak tahrişe sebep olur.” (Özkan 2012: 19-20). “Her iki sözlükte de birer anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1 şeklindedir. 1→1: Kamus-ı Türkî’deki “hararet kabarcığı” anlambirimciğinin eksilmesi ile eşleşmede anlam daralması olmuştur.” (Küçük 2012: 122).

Isır- fiiliyle bağlantılı olarak türetilen bu kelime, gerek fiilin içerdiği anlam gerekse bitkinin gösterdiği etki açısından ele alınarak adlandırılmış ve anamlandırılmıştır. İki sözlükte de tek anlam verilen ısrırgan bitkisi için, Türkçe Sözlük’te Kamus-ı Türkî’de var olan bir niteliğın yer almaması anlamın daralmasına sebep olmuştur. Bu şekilde kelime/anlambirimcik eksikliğinden kaynaklı anlam daralmaları da sık karşılaşılan durumlardan biridir. Özellikle kıyaslanan eserlerde tamlamalar ve alıntılar çok olduğunda bu durum daha net bir şekilde görölmektedir.

incir-encir: “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→2 şeklindedir. 1→2: Kamus-ı Türkî’de “tın ki patlıcan, kavak, lop inciri gibi envai vardır” anlambirimciğinin eksilmesi ile eşleşmede anlam daralması, Türkçe Sözlük’e “yaş ve kuru olarak yenilen etli, tatlı yemişi” anlambirimciğinin eklenmesi ile eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Türkçe Sözlük’te “ballıdarı” eş anlamlı sözcüktür. Anlam değışmeleri; Türkçe Sözlük’te 1. anlamın “dutgillerden, asıl yurdu Akdeniz kıyıları olan, yaprakları geniş dilimli bir ağaç” söz eksiltme yoluyla yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 127) “1. Dutgillerden, asıl yurdu Akdeniz kıyıları olan, yaprakları geniş dilimli bir ağaç (Ficus carica). 2. Bu ağacın yaş veya kuru olarak yenilen etli, tatlı yemişi, ballıdarı. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Anadolu’da, incir kültürü çok eski çağlara dayanır. Yaprığı erkeklığı, meyvesi dişilığı, sapından çıkan sütü ise doğurganlığı temsil eden incir, âdeta bir bereket sembolüdür (Gezgin, 2010:105) Kutsal kitaplarda da yer verilmiş olmasına bakılırsa meyvelerin en eskisi sayılabilir.” (Özkan 2012: 39).

İncir kelimesiyle ilgili olarak benzer anlamların verildiği ve kelime bazında ilavelerle anlam genişlemesine uğradığını söyleyebiliriz. Ancak, bu kelimenin halk inanç ve inanışlarına göre kazandığı başka anlamlar da mevcuttur. Kaynaklardan ulaşılan bilgiler doğrultusunda, incirin kendisinin yanında sütünün, yaprağının ve meyvesinin bile ayrı ayrı anlamları sembolize etmesi, kelimenin anlam zenginliğini ortaya çıkarmaktadır. İnsana ait birçok özellik incirin yaprağına, meyvesine, sapına atfedilmiş, bütün olarak bakıldığında da bu bitkinin tamamına “bereket” anlamı atfedilmiştir. Varlığı çok eski ve köklü olarak kabul edilen incir kelimesinin bir “eş anlamlı” karşılığının olması da bunun bir göstergesidir.

karamuk: “İlk defa Kaşgarlı’da karşımıza çıkan bu kelimenin anlamı çeşitli benzetmelerle genişlemiştir. Kelimeyi kara’dan türemiş isim olarak gösteren Clauson (1972: 660) orijinal anlamının “burçak, darı tanesi” vb. olduğunu söylemiş ve Çağatay Türkçesi için şu anlamları sıralamıştır: “(1) ‘ekşi çilek gibi kırmızı renkli bir meyve’, (2) ‘buğdayda ortaya çıkan siyah tohum’ (3) mecazî ‘çocuklarda ortaya çıkan tehlikeli siyah noktalar.’. Kelimenin Osmanlı Türkçesindeki anlamları da şöyle verilmiştir: “karamuk: (1) burçak, (2) yabani erik, (3) sivilce, döküntü. Bütün bunlar kelimedeki **mecazlaşma** yoluyla anlam genişlemesi olduğunu göstermektedir.” (Erol 2018: 673-674).

Karamuk kelimesinin meyve anlamından ziyade siyah tohum anlamı, anlam genişlemesi açısından değerlendirilebilir. Burada “siyah tohum” ile “sivilce, döküntü” anlamları arasında bir benzerlik ilişkisi kurulmuştur. Bu benzerlik ilişkisi kurulurken ise mecaz bir anlatım yolu tercih edilmiş ve dolayısıyla bu yolla bir anlam genişlemesi meydana gelmiştir.

kayın: “Kayıngillerin örnek bitkisi olan, 30-40 m boyunda, 2 m çapında, kışın yapraklarını döken, kerestesi beyaz ve değerli olan bir orman ağacı (Türkçe Sözlük 2005: 1115). Ashına çeken şeyler için kullanılan “Kayına katılık, söğüde tazelik yakışır” (Atalay C.I, 2006: 356) savı günümüze kadar gelen kayın kelimesi, Divanü Lûgat-it- Türk’te “kadhıñ” ya da “kayınğ” şekliyle geçmektedir (Atalay C.IV, 2006: 248). Tanrının ağacı olarak bilinen kayın, Türk kültürünün en önemli ağacıdır. Tanrı kutunu taşıdığı için, bütün iyi ve koruyucu ruhların yeryüzüne inme yoludur. Bu yüzden de yetiştiği yerlerde insanlara ferahlık, mutluluk vererek, iyiliğe yönlendirir.” (Ergun 2004: 196; Özkan 2012: 14-15).

Kayın kelimesinin anlam genişlemesine uğradığını halk kültürü içerisinde taşıdığı anlam neticesinde söyleyebiliriz. “Tanrının ağacı” olarak tanımlanması ve çeşitli kutsal değerler atfedilmesi kelimenin ağaç anlamının yanında yakın bir yan anlam kazandığını ifade edebiliriz. Kazandığı kutsiyetle birlikte başta Türkler olmak üzere, Yakutlar, Altaylar, Tatarlar,

Slavlar için de önemli bir ağaç olarak kabul edilir. Şaman inanisında da bu ağaca atfedilen çok fazla anlam vardır. En fazla kabul gören düşünce ise, ağacın tanrısal bir gücü olduğu düşüncesidir. Kelime, gerek halk inanç ve inanışları gerek de mitolojik açıdan birçok anlama ev sahipliği yapmaktadır.

kimyon: “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 2 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri; 1→1 şeklindedir. 1→1: Kamus-ı Türkî’de “tohum” anlambirimciğinin eksilmesi ile eşleşmede anlam daralması; Türkçe Sözlük’e “Maydonozgillerden”, “50cm kadar yükseklikte”, “beyaz ya da pembe çiçekli”, “bir yıllık”, “güzel kokulu” ve “otsu” anlambirimciklerinin eklenmesi ile eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Anlam değişimleri; Türkçe Sözlük’te 2. anlamın “bu bitkinin tohumundan elde edilen ve baharat olarak kullanılan bir toz” ad aktarması [parça-bütün] yoluyla yakın anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Küçük 2012: 154).

Bitkinin kendisi ile tohumu ve tohumundan elde edilen baharat ayrı ayrı anlamlar olarak verilmiştir. Dolayısıyla yakın anlamlı bir yan anlam kazanılmış ve kelime anlam genişlemesine uğramıştır. Türkçe Sözlük’te bu yan anlamın oluşmasında etkili olan “tohum” ibaresi Kamus-ı Türkî’de yer almadığı için orada da bir daralma söz konusu olmuştur.

lahana: “Her iki sözlükte de birer anlam vardır. Anlam eşleşmeleri, 1→1 şeklindedir. 1→1: Kamus-ı Türkî’deki “etle pişer” ve “dolması ve turşu ve salatası yapılır” anlambirimciklerinin eksilmesiyle anlam daralması; Türkçe Sözlük’e “turpgillerden”, “güz ve kış sebzesi” ve “birçok türü olan” anlambirimciklerinin eklenmesiyle eşleşmede anlam genişlemesi olmuştur. Türkçe Sözlük’teki “kapuska” eş anlamlı sözcüktür.” (Oğuz 2011: 39).

İki sözlükte de çeşitli şekillerde yapılabilen “yemek” açısından değerlendirilen bir bitki anlamı olarak yer almıştır. Anlambirimciklerin durumuna göre karşılaştırmalarda daralmalar ve genişlemeler mevcuttur. Bu konuda değinilmesi gereken şeylerden biri eş anlamlısı olarak “kapuska” kelimesinin verilmesidir. Ancak kapuska kelimesi başlı başına sadece lahana kelimesini karşılamaz. Rusçadan dilimize giren bu kelime anlam değişmesine uğrayarak yine lahanayla bağlantılı bir yan anlam kazanmıştır. O da “etle pişirilmiş lahana yemeği” anlamıdır.

nar: “Enar. 1. Nargillerden, yaprakları karşılıklı, çiçekleri büyük, koyu kırmızı renkte, küçük bir ağaç. 2. Bu ağacın kırmızımtrak sarı sert bir kabukla örtülü, içinde çok sayıda kırmızımtrak, sulu taneler bulunduran yemişi.” (Türkçe Sözlük 2005: 1456). “Ateş renkli çiçeği ve şekli ile güneşi, kırmızı suyuyla yaşamı ve kanı,

taneleriyle doğurganlığı simgeleyen nar; hem şifa kaynağıdır hem de zeytin ve incir ile birlikte kutsal sayılan bir bitkidir. Türkler nar bitkisi ile Uygurlar zamanında tanışmışlardır. Uygur tıp kitaplarında “dana” adıyla geçen söz, Çin’e de Türkler yoluyla “danak” adı ile girmiştir. Bu dana sözü Orta Asya’daki “Soğd” dillerinde kullanılan dana, “tane” gibi bir sözden gelmiş olmalıdır.” (Ögel 1978: 316) “Narin taneli oluşu bu durumu açıklamaktadır. Uygur döneminde ziraat de gelişmiş olduğundan nar yalnız adı ile değil yetiştirme yöntemiyle de bilinmektedir. Uygurlar zamanında “açık nara” (ekşi nar) vb. çeşitleri bilinen narın Anadolu’ya gelindiğinde (devediş nar, feyz narı, kara nar vb.) bu çeşitliliğin attığı görülmektedir.” (Ögel 1978: 317; Özkan 2012: 43).

Nar kelimesi, ilk anlam olarak bir ağaç adı olarak geçer. İkinci, yan anlam olarak da bu ağacın meyvesi şeklinde tanımlanır. Narın tıpkı incir maddesinde olduğu gibi halk inanç ve inanışlarına bağlı olarak kazandığı birtakım anlamlar vardır. Tıpkı incirin sütünün doğurganlığı temsil etmesi gibi narın taneleri de doğurganlığı temsil eder. Çiçeği ve şekli ile güneşi, suyuyla yaşamı ve kanı temsil eden bu bitki kazandığı bu kültürel anlamlarla birlikte anlamını genişletmiştir. Bunun yanında, yine bir inanışa bağlı olarak, cennetten gelen bir meyve olduğu inancı mevcuttur. Bazı kutsal kitaplarda da bu anlamı ile yer alması sebebiyle cennet meyvesi olarak da anlandırılmıştır.

tal-dal: “Kelime hakkında aşağıdaki açıklamayı yapan Clauson’un (1972: 489) görüşlerini destekleyecek kanıtlar taranan kaynaklarda ortaya çıkmıştır. Buna göre kelime başlangıçta “dal” anlamının yanında “söğüt ağacı” anlamına da sahiptir. Ancak bu anlam daha sonra görülmemektedir (Erol 2018: 103). “En eski anlamı “dal, sürgün” imiş gibi görünüyor. Başka yerlerde bu kelime oldukça eski dönemden beri söğüt ağacı anlamına gelmektedir. Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü: 1. Dal. 2. Dalak. 3. Söğüt ağacı. Türkçe Sözlük: Dal.” (Erol 2018: 104).

Bu bilgiler doğrultusunda dal kelimesiyle ilgili olarak çok eski zamanlardan beri taşıdığı “söğüt ağacı” anlamını zamanla kaybettiğini söyleyebiliriz. Böylelikle kelime anlam daralmasına uğramıştır. Türkçe Sözlük’te verilen “ağacın dallarından her biri” anlamı varlığını sürdürürken, söğüt ağacı anlamı yer almamaktadır.

tariğ-darı: “tarı-‘tan türemiş isimdir. İki temel anlama sahiptir. (1) ‘ekilmiş alan’, ki tariğ tarı- terkinde biraz zayıflatılmıştır. Tarı-‘la neredeyse eş anlamlıdır; (2) ‘ekilen alandaki ürün’, genellikle bir çeşit tahıl.” (Clauson 1972: 537-538). “Bir tarım bitkisi olan dari’nin Türk kültürüne girişi ve ifade ettiği anlam hakkında B.

Ögel'in (1991b: 178-181) açıklamaları da şu şekildedir: "Anlaşıldığına göre bir ziraat ve kültür bitkisi olarak darının anayurdu, Çin idi. Doğu ve batı Türkleri, yiyecek bakımından "buğday kültürüne geçince, darı yalnızca çok kuzeylerde oturan yoksul Türkler ve Moğollar tarafından ana yiyecek maddesi olarak kullanılmıştı. Batı Türklerinde ise darı ekmeği, yoksulluğun sembolü olmuştu. Hatta arpa ekmeği bile öyle görülmüştü. Bugünkü Türkçemizdeki darı sözü, eski Türklerin tarı-, yani ekin ekme sözünden türemiştir. Aslında bu kökten türemiş olan eski Türklerdeki tarıg, yani darı sözünün anlayışı çok daha geniştir. XI. Yüzyıldaki Oğuzların dışında kalan bütün Türkler ekin, tohum, tane, buğday, zahire gibi hububat için yalnız olarak tarıg diyorlardı. Oğuzlar ise darıyı diğer hububat çeşitlerinden ayırmışlardı. Bu sebeple Oğuzlar, tarıg sözünü yalnızca darı bitkisi ve taneleri için söylemişlerdi. Hiç şüphe yok ki, Batı Türkistan'ın içlerine kadar çok erken çağlarda inmiş olan Oğuzlar ile diğer Batı Türkleri arasında ziraatçilik çok daha gelişmiş idi. Sonradan Anadolu'ya gelen bu Türkler, ilk yurtlarında olgunlaşmış idi. Sonradan Anadolu'ya gelen bu Türkler, ilk yurtlarında olgunlaşmış olan ziraat gelenekleri ile birlikte gelmişlerdi. İşte bizim bugün söylediğimiz darı sözünün geçmişi de böyle bir geleneğe dayanıyordu." (Erol 2018: 490-491). "Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü: 1. Ekin, ekilmiş saha. 2. Darı, hububat. 3. Menşe, soy. Divanü Lugati't-Türk: ekin, bitki; arpa, buğday; tane, tohum; zahire (Türklerce); darı (Oğuzlarca). Kutadgu Bilig: Ekin, tohum." (Erol 2018: 491).

Tarıg yani darı kelimesiyle ilgili olarak, diğer madde başları gibi sözlük kıyaslarından ziyade, kelimeyi sosyal ve kültürel açıdan ele almak daha doğru olacaktır. Bunun sebebi ise, genel bir anlamla doğan sözcüğün, belli bir toplumda, o genel anlamını koruması durumu söz konusuysen, diğer bir bölgede ise anlamda birtakım ayrışmalar meydana gelmiştir. Oğuzlar dışındaki Türkler birçok kavram için tarıg kelimesini kullanmıştır. Oğuzlar ise her birini ayrı ayrı adlandırarak kelimenin anlamında bir daralma meydana getirmiştir. Günümüzde de ilk anlam olarak "darı" başlı başına verilir. Daha sonra "tohum" anlamı yer alır. Bir üçüncü anlam olarak da halk ağzlarından kazanılan "mısır" anlamı vardır. Bu üçüncü anlamın kazanılmasında, tohum ve mısır tanesi arasında şekil açısından bir benzetme ilgisi kurulmasıyla birlikte ortaya çıkmış olması muhtemeldir. Dolayısıyla bütün hububatlardan sadece darı anlamını sürdürmesiyle anlam daralması meydana gelmiş, halk ağzından kazandığı mısır anlamı ile de anlam genişlemesi oluşmuştur.

üzerlik: "1. Sedef otugillerden, yaprakları alması, çiçekleri beyaz renkte, susama benzeyen tohumları acı olan, halk hekimliğinde tedavi amaçlı, tütsü olarak kullanılan bir bitki. 2. Bu bitkinin tohumlarından yapılan

nazarlık veya süs olarak kullanılan eşya.” (Türkçe Sözlük 2005: 2070). “Evlerde ekseriya tütsü için kullanılan yabani sedef tohumu (Sami 2010: 1275). Anadolu’da hemen her evde asılı bulunan üzerlik, nazara karşı koruyucu olduğuna inanılan bir bitkidir. Ateşin üzerine konularak yakılan tohumlarından çıkan güzel kokulu dumanın, kötü ruhları kovacağına inanılır. Bu işlem, nazara uğradığı düşünülen kişi üzerinde ya da kişinin bulunduğu evin içinde dumanı tüten otun gezdirilmesi suretiyle yapılır. Herhangi bir insan ya da eşya üzerinde gezdirilmesinden dolayı bu ismi almış olması muhtemeldir. Halk arasında Hz. Ali’nin atını bu otlar beslediğine de inanılmaktadır.” (Gezgin 2010: 182; Özkan 2012: 57-58).

Bitkinin kendi bitki anlamından ziyade halk inancına göre kazandığı anlamı ön plana çıkmıştır. Halk inancında yakıldığında dumanıyla tütsü yapılarak nazarı kovduğuna inanılan bu bitki, daha sonra yine nazarı kovma amacıyla bu bitkiden yapılan eşyalara, malzemelere de ad olmuştur. Dolayısıyla bitkinin yanında bu bitkiden yapılan ve nazarı kovduğuna inanılan eşyalara da aynı ad verilmiştir. Bu da kelimenin yakın bir anlam ilgisi ile birlikte bir yan anlam daha kazandığını ortaya koymaktadır.

yaşam otu/ ölmez otu: *“Beyaz, mor veya fîrfîri çiçek açan otsu bitki.” (Alkayış, 2007: 504). “Yeni doğan çocuk için ağaç dikilmesi geleneği pek çok kültürde olduğu gibi Türk kültüründe de yaygındır. Çok eski çağlara dayanan bu uygulamanın temeli “yaşam bitkisi” inancına dayanmaktadır. Her yeni doğan çocukla birlikte kutsal sayılan bir bitki dikilir. Çünkü bu bitki çocukla birlikte yaşayacaktır. Yaşam bitkisi çocuğun yaşamını simgelediği gibi; bitkinin kuruması da çocuk için uğursuzluk sayılır.” (Gezgin 2010:186; Özkan 2012: 74).*

Yaşam otu/ölmez otu bitkisine kendi bitki anlamının yanı sıra manevi değer taşıyan bir anlam daha atfedilmiştir. Çeşitli kültürler ve inançlar temelinde yeni doğan çocukla birlikte dikilen bu bitkiye hem yeni bir anlam hem de bir kutsiyet özelliği aktarılmıştır. Dikilen bitki ile yeni doğan bebek arasında sıkı bir bağ olacağı inancı, kelimenin hem adlandırılmasında hem de taşıdığı anlamda etkili olmuştur. Çeşitli toplumların mitolojilerinde de benzer anlamlarla kendine yer bulan bu bitkinin, ölümsüzlüğü sembolize ettiğine de inanılmaktadır. Bitki bu inanç ve inanışlar dahilinde kazandığı anlamlarla anlam genişlemesine uğramıştır.

yemiş: *“Yemiş, meyva. Cins ismidir. Çok kere ağaçların meyvasına denir.”(III, 12-14.) “Meyve anlamına gelen “yemiş” sözcüğü günümüze kadar şeklini ve anlamını korumuştur. Elbette Anadolu ağızlarında “yemiş” sözcüğü meyve anlamının yanında “incir, kuruyemiş, kavun” gibi anlamlarda da görülmektedir.” (TDK C. XI,*

1993: 4242). “Fakat Divân’da çoğunlukla bu sözcüğün meyve anlamıyla kullanıldığı belirtilmiştir.” (Atalay C. II, 2006: 12; Yılmaz 2006: 41).

Yemiş kelimesi, meyve anlamıyla dil içerisinde varlığına sürdürmeye başlamıştır. Oldukça genel bir anlam içeren bu kelime, zamanla özelleşerek anlam daralmasına uğramıştır. Kelime kimi yörelerde bu genel anlamını sürdürmeye devam etse de bazı yerlerde incir, kuruyemiş, kavun, leblebi, söğüt ağacı meyvesi, kuru meyve gibi anlamlar kazanmıştır. Dolayısıyla anlam özelleşerek anlam daralmasına uğrayan bu kelime, anlam değişimleri neticesinde yeni anlamlar da meydana getirmiştir. Kazanılan yeni anlamların bazılarında anlam ilgisi kurularak oluşturulan yan anlamlar yer alırken, bazılarında ise kelimenin var olan ilk anlamından bağımsız anlamlar da yer almaktadır. Bu kazanılan yeni anlamların içerisinde ise en çok “incir” anlamının dil içerisine yerleştiğini ve büyük ölçüde yaygınlaştığını söylemek mümkündür.

zeytin: “Kamus-ı Türkî’de 1, Türkçe Sözlük’te 3 anlam vardır. Anlam eşleşmeleri, 1→2 şeklindedir. Anlam değişimleri, Türkçe Sözlük’teki 1. anlamın “zeytingillerden, Akdeniz ülkelerinde yetişen, 10-20 m yüksekliğinde, dalları dikensiz, yaprakları karşılıklı, küçük ve gümüş renginde, uzun ömürlü bir ağaç” **zeytin ağacından söz eksilmesiyle**, 3. anlamın “bu ağaçtan yapılmış, bu ağaçla kaplamalı” (ad→sıfat) sözcük türü değişerek dilbilgisel anlama geçmesiyle sözlükbirimde anlam genişlemesi olmuştur.” (Oğuz 2011: 205). “1. Zeytingillerden, Akdeniz ülkesinde yetişen, 10-20m.yüksekliğinde, dalları dikensiz, yaprakları karşılıklı, küçük ve gümüş renginde, uzun ömürlü bir ağaç. 2.Bu ağacın tazeyken yeşil, sonradan karararak, yüksek besin değeri taşıyan yağlı meyvesi.” (Türkçe Sözlük 2005: 2232). “Üç kutsal kitapta geçen zeytin; Musevi, Hıristiyan ve Müslümanlar için aynı anlamı ifade eder: Zenginlik, bereket, doğurganlık, barış, iktidar, uzun ömür ve olgunluk. Nuh peygambere tufanın bittiği müjdesini veren güvercinin zeytin dalı ile dönmesi insanlar ve tanrı arasındaki barışın ve yeniden doğuşun simgesidir. Tufana direnen zeytin ağacı ölümsüzlüğü, zeytinin yağı ise refah ve bolluğu sembolize eder.” (Ünsal 2000: 31). “Zeytinin ilk yetiştirildiği yer; üzüm, incir, hurma, nar gibi birçok meyvenin de ilk defa yetiştirildiği yer olan uygarlıklar beşiği ön Asya’dır. Suriye, Filistin, İran, İsrail, Ürdün vb. Ön Asya ve Mezopotamya ülkelerinden sonra Akdeniz kıyı şeridi boyunca kültür bitkisi şeklinde geliştirilmiştir. (Ünsal 2000: 15). “Daha sonra başka bölgelere de yayılan zeytin Çin’e bile ulaşmıştır.” (Ögel 1978: 330). “Ağacından tabak, kaşık, yakacak odun, meyvesinden sofralık yiyecek, çekirdeğinden tesbih, bilezik, kolye, yağından besin ve sabun, posasından yakıt yapılan zeytin Anadolu kültüründe önemli bir yere

sahiptir.” (Ünsal 2000: 47). “Zeytin, Arapça ‘zeytun’ sözcüğünden ses değişikliğine uğrayarak Türkçenin yapısına uyum sağlamış alıntı bir isimdir.” (Alkayış 2009: 72). “Fakat Anadolu’nun birçok yöresinde zeytin çeşitleri için kullanılan kelimeler: Karaca, devediş, çilli, azman, tekir, boncuk, kekre, kıvırcık vb. isimler hep Türkçedir. Bunun yanında birçok köy ve kasaba ismi de (Zeytinburnu, Zeytinoba, Zeytinli, Zeytinler, Çatalzeytin, Zeytindağ vb.) zeytin sözcüğünden türemedir.” (Ünsal 2000: 72). “Zeytin; ağacı, yağı ve meyvesiyle yeniden dirilişi, ölümsüzlüğü, adaleti, iktidarı, bereketi ve yerleşik hayatı simgeleyen kutsal bir bitkidir.” (Özkan 2012: 49-53).

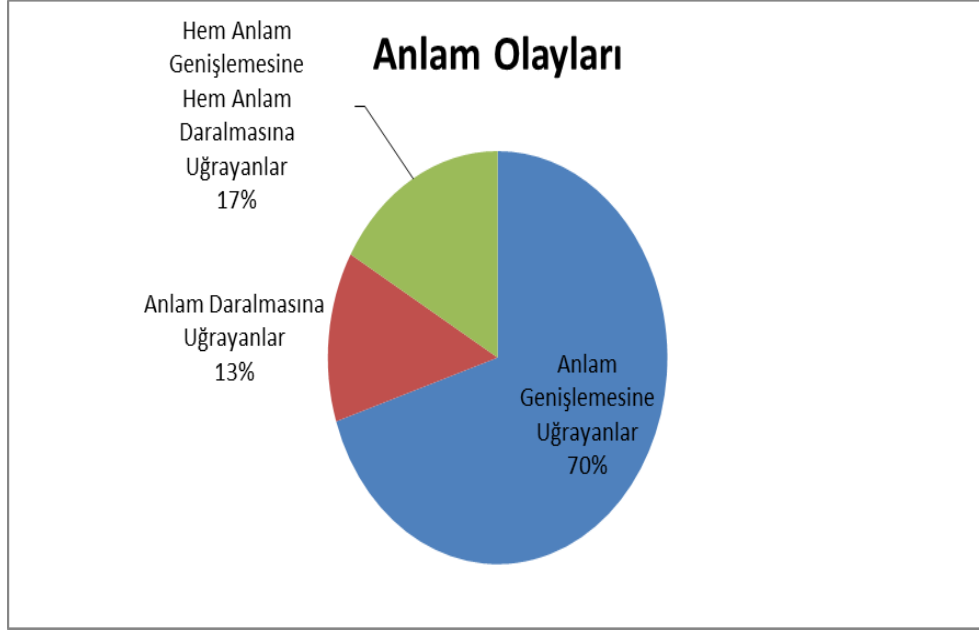
Öncelikli olarak ağaç anlamı verilen zeytin kelimesi, daha sonra bu ağaçtan yapılan, kaplanılan şeylerle birlikte sıfatlaştırılarak bir yan anlam kazanmış ve daha sonrasında da bu ağacın yemişi şeklinde yine ağaçla bağlantılı olarak bir yan anlam daha kazanarak anlam genişlemesine uğramıştır. Bu kazandığı anlamla birlikte tıpkı incir ve nar maddelerinde olduğu gibi zeytine de bir kutsallık atfedilmiştir. Bunun sebebi olarak da üç kutsal kitap da yer alması gösterilmiştir. Bu kutsallıkla birlikte farklı coğrafyada yaşayan farklı toplumlar zeytine, zeytin ağacına, zeytin yağına çeşitli anlamlar yüklemişlerdir. Dolayısıyla kelime hem sözlük bazında yeni anlamlar kazanmış hem de halk inanç ve inanışları dahilinde sözlü kültürde farklı anlamlar yüklenmiştir.

Sonuç

Anlam olayları ve anlam değişimleri bitki adları özelinde değerlendirildiğinde, dilde çok uzun süre varlığını sürdüren bir bitki adının anlamının dahi değişebildiğini ifade edebiliriz. Burada bahsettiğimiz değişme oldukça uzun bir zamandan sonra yavaş yavaş meydana gelen değişimlerdir. Sonuçta eski ve köklü olan bir adın, anlamını hemen değiştirmesi pek mümkün olmayacaktır. Dil içerisinde varlığı yeni olan bitki adlarının anlamları ise daha kısa sürede, daha çabuk değişebilmektedir. Bu değişimlerde de çeşitli etkenler söz konusu olmaktadır. Bitki adlarının çeşitli anlam olaylarını ve değişimlerini geçirmesinde ağız, lehçe, şive gibi dil unsurlarının büyük bir payı olduğunu söyleyebiliriz. Dil unsurları temelinde, coğrafi farklılıkların yattığını da belirtmek gerekir. Bu coğrafi farklılıklar, etkileşim halinde olan ayrı bölgelerde, çeşitli dilsel değişimlere sebep olur. Dilsel değişimler de kimi zaman bitkilerin anlamlarının çoğalmasına kimi zaman eksilmesine kimi zaman da önceden taşıdığı bütün anlamları yok edip bambaşka yeni bir anlam kazanmasına sebep olmaktadır. Kısacası; coğrafya dili, dil de coğrafyayı etkiler. Aynı şekilde, sosyal ve kültürel etkenler de dil üzerinde değişimlere neden olur.

Taranılan çalışmalardan elde edilen 30 bitki adı, geçirdiği anlam olayları, özellikle anlam genişlemesi ve daralması sonucunda meydana gelen değişimlerle birlikte ele alınmaya çalışılmıştır. **Ayrık, ahlat, alıç, andız, ardıç, azgan, başak, bostan, boy, buğday, burçak, elma, eşlik, erik,**

findık, gül, ıhlamur, ısırgan, incir, karamuk, kayın, kimyon, lahana, nar, tal, tarıĝ-darı, üzerlik, yaşam otu-ölmez otu, yemiş, zeytin bitki adlarının anlam genişlemesi ve anlam daralması olayları geçirerek anlam deĝişmelerine uğradığını ifade edebiliriz.



Bunlardan sadece anlam genişlemesine uğrayanlar; ayrık, ahlat, andız, ardıç, azĝan, bostan, boy, buĝday, elma, eņlik, findık, gül, ıhlamur, incir, karamuk, kayın, kimyon, nar, üzerlik, yaşam otu-ölmez otu ve zeytin'dir. Anlam genişlemesine uğrayan bu kelimelerin büyük bir çoĝunluĝunun bitki ve o bitkinin çiçeği/yemişı/tohumu gibi aynı bitkinin farklı bölümlerinin ayrı ayrı maddelenmesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla parça-bütün ilişkisi içerisinde çeşitli anlambirinciklerin de ilaveleriyle birlikte kelimeler anlam genişlemesine uğramıştır. Diğer anlam genişlemelerinde ise, sözlü kültür içerisinde değerlendirilebilen halk inanç ve inanışları neticesinde bitkilere atfedilen anlamlar söz konudur. Ayrıca mitolojik kazanımlar ve argo ile de kelimelerin yeni anlamlar kazandığını görmekteyiz. Ahlat ve findık bitki adları argo anlamlar kazanarak anlamlarını genişletmişlerdir. Ayrık ve karamuk bitki adları ise, mecazlaşarak anlam genişlemesine uğramışlardır. Sadece anlam daralmasına uğrayan bitkiler; burçak, erik, ısırgan ve tal'dır. Bu bitkiler genel anlamların özelleşmesiyle, bazen anlambirinciklerin eksilmesiyle bazen de taşıdığı bir anlamın tamamen kaybolmasıyla anlam daralmasına uğramışlardır. Burçak ve erik özelleşerek, ısırgan anlambirincik eksilmesiyle, tal ise taşıdığı söĝüt ağacı anlamını günümüzde tamamen kaybetmesiyle anlamlarını daraltmışlardır. Hem anlam genişlemesine, hem de anlam daralmasına uğrayanlar ise; alıç, başak, lahana, tarıĝ-darı ve yemiş'dir. Burada da daralmalar daha çok anlambirincik eksikliği ve özelleşmeyle meydana gelirken, genişlemeler ise, bitki-yemiş/çiçek/tohum

parça-bütün ilişkisi neticesinde bir yan anlam ve gerek inanç ve inanışlar dahilinde gerekse de bambaşka yeni anlamlar kazanarak gerçekleşmiştir. Her ne taraftan bakılırsa bakılsın bütün bu durumlar dil içerisinde hem söz varlığının hem de anlam varlığının zenginleşmesini sağlamaktadır. Tam da bu anlamda bitki adları gerek ad bilimi gerek de anlam bilimi açısından oldukça değerli materyaller içermektedir. Sadece bir kısmına yer verebildiğimiz bu materyaller, Türk dilinin zenginliğini bir nebze de olsa ortaya koymaktadır.

Kısaltmalar

a.g.e	: Adı geçen eser
C.	: Cilt
D.L.T.	: Divanü Lûgat-it-Türk
D.S.	: Derleme Sözlüğü
Eş anl.	: Eş anlamlı
K.T.	: Kamus-ı Türkî
Krş.	: Karşılaştırmamız
syf. / s.	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
T.	: Türkçe
T.S.	: Türkçe Sözlük
vs.	: Vesaire

Kaynakça

AKSAN, Doğan (1995). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

AKSAN, Doğan (2006/2009). *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.

AKSAN, Doğan (2015). *En Eski Türkçenin İzlerinde-Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlatıldığı Gerçekler*. İstanbul: Bilgi Yayınları.

ALKAYIŞ, Fatih (2007). “Türkiye Türkçesinde Bitki Adları”, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Kayseri.

ALKAYIŞ, Fatih (2009). “Türkçede Kullanılan Alıntı Bitki Adları”, *Turkish Studies, Volume 4/4 Summer 2009*, p. 71-92.

ALTUN, Işıl (2008). “Türk Halk Kültüründe Elma”, *Turkish Studies, Volume 3/5 Fall 2008*.

ATALAY, Besim (2006). *Kaşgarlı Mahmud:Divanü Lûgat-it-Türk. C.I./C.III/C.IV.* Ankara.

BAYTOP, Burhan (2007). *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BLOOMFIELD, Leonard (1933). *Language.* USA.

CLAUSON, Sir Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish.* London: Oxford University Press

EREN, Hasan (1999). *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü.* Ankara: Bulak Neşriyat.

ERGUN, Pervin (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü.* Ankara.

EROL, Hülya (2018). *Eski Türkçeden Eski Anadolu Türkçesine Anlam Değişmeleri.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

GEZGİN, Deniz (2010). *Bitki Mitosları.* İstanbul.

GUIRAUD, Pierre (1984). *Anlambilim* (Çev: Berke Vardar). Ankara: Kuzey Yayınları,.

GÜLENSOY, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözlüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KARAAĞAÇ, Günay (2013). *Anlam (Anlam Bilimi ve İletişim).* İstanbul: Kesit Yayınları.

KARAAĞAÇ, Günay (2015). *Dil Bilgisi ve Anlam Bilgisi Çözümlemeleri.* Ankara: Akçağ Yayınları.

KILIÇ, Veysel (2009). *Anlabilime Giriş-Temel Kavramlar.* İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.

KÜÇÜK, İlke (2012). “*Kamus-ı Türki'den Türkçe Sözlük'e Anlam Değişmeleri- Adlar (A-K)*”. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

NASKALİ, Emine (2008). “Kültür Tarihimizde Meyve”. *Turkish Studies, Volume 3/5 Fall*, s.2.

OĞUZ, Ceren (2011). “*Kamus-ı Türki'den Türkçe Sözlük'e Anlam Değişmeleri- Adlar (K-Z)*”. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

ÖGEL, Bahaeddin (1978/1991b). “*Türk Kültür Tarihine Giriş 2*”. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ÖGEL, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi*. C.II, Ankara.

ÖZKAN, Şeyda (2012). “*Anadolu Türk Folklorunda Bitki Adlarının Veriliş Hikayeleri Üzerine Bir İnceleme*”. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.

SAMİ, Şemseddin (2010). *Kamus-ı Türki*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ŞİMŞEK, Esmâ (2008). “Ölümsüzlük İlacı Elma”. *Turkish Studies, Volume 3/5 Fall*, s.193-204.

TÜRK DİL KURUMU (1993). *Derleme Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

TÜRK DİL KURUMU (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ULLMANN, Stephen (1972). *Semantics, An Introduction to The Science of Meaning*. London: Oxford Basil Blackwell.

ÜNSAL, Artun (2000). *Ölmez Ağacın Peşinde: Türkiye’de Zeytin ve Zeytinyağı*. İstanbul.

YILDIZ, Yasemin (2020). “*Türkçe Bitki Adlarının Anlam Bilimi Açısından İncelenmesi*”. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Sakarya.

YILMAZ, Mehmet F. (2006). “*Anlambilimsel Bağlamıyla Divanu Lugati’t-Türk’te Mutfak Kültürü*”. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Samsun.