



DİL VE EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI

Journal of Language and Literature Studies

ISSN: 1308-5069 (print) / 2149-0651 (online)

Uluslararası Hakemli / International Refereed

Beşeri-Sosyal Bilimler Dergisi

Sonbahar-Autumn 2022 - Sayı - Issue 26

TDED

İstanbul 2022



DİL VE EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI
Journal of Language and Literature Studies

Sayı : 26 - Autumn 2022 - ISSN: 1308-5069 - E-ISSN: 2149-0651

Sahibi / Owner

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Adına:

Ekrem ERDEM

In Behalf of Turkey Language and Literature Association

Editör / Editor –in-chief:

Doç. Dr. Ahmet KOÇAK - İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Alan Editörü / Area Editor:

Doç. Dr. Muhittin DOĞAN - Marmara Üniversitesi

Editör Yardımcıları / Editorial Assistants:

Rabia GEZGİN - İstanbul Medeniyet Üniversitesi

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor:

Öğr. Gör. Banu ERGEN - İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Öğr. Gör. Şule KILCI - Kocaeli Üniversitesi

Grafik-Tasarım / Graphic-Design:

Selçuk ESER

Baskı / Printed By:

Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.

Basım Tarihi / Printed Date:

Ekim/October 2022

Sekreteryay / Secretariat:

Elif SÖNMEZŞİK

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi yılda iki sayı yayımlanan uluslararası hakemli bir dergidir.
Journal of Language and Literature Studies is a peer-reviewed, biannual journal.

Dergide yer alan yazıların ilmi ve fikri sorumluluğu yazarlarına aittir.
The responsibility of statements or opinions uttered in the articles is upon their authors.

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Hayati Develi, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Walter G. Andrews, University of Washington - (USA)
Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Elisabetta Ragagnin, Freie Universität - (Germany)
Prof. Dr. Yılmaz Daşoğlu, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Dragan Potočnik, Maribor Üniversitesi - (Slovenia)
Prof. Dr. Öztürk Emiroğlu, University of Warsaw (Poland)
Prof. Dr. Alev Sinar Uğurlu, Uludağ Üniversitesi - (Türkiye)
Assoc. Prof. Mehmet Uzman, National Chengchi Üniversitesi - (Taiwan)
Prof. Dr. Mehmet Narlı, Balıkesir Üniversitesi - (Türkiye)
Assoc. Prof. Margareta Aslan, Babeş-Bolyai University - (Romania)
Prof. Dr. Ertan Örgen, Balıkesir Üniversitesi - (Türkiye)

Assoc. Prof. Ph.D. Shinji İdo, Nagoya University (Japonya)
Prof. Dr. Abdülkadir Emeksiz, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
PD Dr. Michael Heß, Justus-Liebig-Universität Gießen - (Germany)
Prof. Dr. Ahmet Karadoğan, Kırıkkale Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Adalet Tahirzade, Avrasya Üniversitesi - (Azerbaycan)
Prof. Dr. Hasan Akay, FSM Vakıf Üniversitesi - (Türkiye)
PD Dr. Zuzana Gažáková, Univerzita Komenského - (Slovakya)
Prof. Dr. Hikmet Özdemir, Haliç Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Muharrem Dayanç, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim Hakkul, Özbekistan İlimler Akademisi - (Özbekistan)
Prof. Dr. Abdullah Uçman, MSGS Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Murat Kaciroğlu, Erzurum Teknik Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Hilmi Uçan, Afyon Kocatepe Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Yakup Çelik, Kültür Üniversitesi - (Türkiye)
Assoc. Prof. Ph.D. Burul Sağınbayeva, Manas Üniversitesi - (Kırgızistan)
Prof. Dr. İlhan Genç, Düzce Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Atabey Kılıç, Erciyes Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Bilal Yücel, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Aydın, 19 Mayıs Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa Argunşah, Erciyes Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa Uğurlu, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Ömür Ceylan, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Samsakçı, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Fatih Başpınar, Konya N. Erbakan Üniversitesi (Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim Gültekin, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Piotr Romanowski, University of Warsaw - (Poland)
Prof. Dr. Şerif Ali Bozkaplan, Dokuz Eylül Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Bayram Ali Kaya, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Zeki Kaymaz, Ege Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Turgay Anar, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Deniz Melanloğlu, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Doç. Dr. U. Zeynep Güven, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Bağdagül Musa, Amman Üniversitesi - (Ürdün)
Doç. Dr. Osman Coşkun, Marmara Üniversitesi - (Türkiye)

Yayın Danışma Kurulu / Review Board

Prof. Dr. Hayati Develi, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Walter G. Andrews, University of Washington - (USA)
Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu, Sakarya Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Elisabetta Ragagnin, Freie Universität - (Germany)
Prof. Dr. Mustafa Balcı, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Adalet Tahirzade, Avrasya Üniversitesi - (Azerbaycan)
Prof. Dr. Alim Yıldız, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi - (Türkiye)
Prof. Dr. Dragan Potočnik, Maribor Üniversitesi - (Slovenia)
Prof. Dr. Ahmet Şefik Şenlik, İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)
Assoc. Prof. Pei-Lin Li, National Chengchi Üniversitesi - (Taiwan)
Prof. Dr. Turgay Anar, İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)

Prof. Dr. Öztürk Emiroğlu, University of Warsaw (Poland)
Doç. Dr. Yakup Yılmaz İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)
PD Dr. phil. Habil. Harald Bichlmeier (Germany)
Doç. Dr. Ahmet Koçak İstanbul Medeniyet Üniversitesi - (Türkiye)
Doç. Dr. Ahmet Naim Çiçekler, İstanbul Üniversitesi - (Türkiye)
Dr. Bağdagül Musa, Ürdün Üniversitesi - (Ürdün)
Doç. Dr. Muhittin Doğan, Marmara Üniversitesi - (Türkiye)
PD Dr. Zuzana Gažáková, Univerzita Komenského - (Slovakya)
Üzeyir İlbak, Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği (TDED) - (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY, İstanbul Medeniyet Üniv. - (Türkiye)
Doç. Dr. Osman Coşkun, Marmara Üniversitesi - (Türkiye)

Hakemler / Referees

Prof. Dr. Abdullah KIZILCIK, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Abdullah KIZILCIK, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)	Professor Abdullah ŞENGÜL, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University (Turkey)
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi (Türkiye)	Professor Abdullah UÇMAN, İstanbul 29 Mayıs University (Turkey)
Prof. Dr. Abdulmecit CANATAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Türkiye)	Professor Abdulmecit CANATAK, Van Yüzüncü Yıl University (Turkey)
Prof. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Abdülkadir EMEKSİZ, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Adem CEYHAN, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Adem CEYHAN, Sivas Cumhuriyet University (Turkey)
Prof. Dr. A. Deniz BOZER, Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)	Professor A. Deniz BOZER, Hacettepe University (Turkey)
Prof. Dr. Adnan KARAIŞMAİLOĞLU, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)	Professor Adnan KARAIŞMAİLOĞLU, Kırıkkale University (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ahmet Cüneyt ISSI, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet KARADOĞAN, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ahmet KARADOĞAN, Kırıkkale University (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet KARATAŞ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ahmet KARATAŞ, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Ahmet Şefik ŞENLİK, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ahmet Şefik ŞENLİK, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU, Uludağ Üniversitesi (Türkiye)	Professor Alev SINAR UĞURLU, Uludağ University (Turkey)
Prof. Dr. Ali Fuat ARICI, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ali Fuat ARICI, Yıldız Technical University (Turkey)
Prof. Dr. Ali GÜZELYÜZ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ali GÜZELYÜZ, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ali Şükrü ÇORUK, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Alim YILMAZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Alim YILMAZ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Alpaslan OKUR, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)	Professor Alpaslan OKUR, Sakarya University (Turkey)
Prof. Dr. Arda ARIKAN, Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)	Professor Arda ARIKAN, Akdeniz University (Turkey)
Prof. Dr. Arif BİLGİN, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)	Professor Arif BİLGİN, Sakarya University (Turkey)
Prof. Dr. Ayhan KAHRAMAN, Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ayhan KAHRAMAN, Dumlupınar University (Turkey)
Prof. Dr. Aynur KOÇAK, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)	Professor Aynur KOÇAK, Yıldız Technical University (Turkey)
Prof. Dr. Ayşe DEMİR, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ayşe DEMİR, Ankara Yıldırım Beyazıt University (Turkey)
Prof. Dr. Azmi BİLGİN, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Azmi BİLGİN, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Bahri AYDIN, Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)	Professor Bahri AYDIN, Abant İzzet Baysal University (Turkey)
Prof. Dr. Bâki ASİLTÜRK, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Bâki ASİLTÜRK, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Bayram Ali KAYA, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)	Professor Bayram Ali KAYA, Sakarya University (Turkey)
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN, Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)	Professor Bekir ŞİŞMAN, Ondokuz Mayıs University (Turkey)
Prof. Dr. Bilgin AYDIN, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Bilgin AYDIN, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Doç. Dr. Deniz MELANLIOĞLU, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)	Professor Deniz MELANLIOĞLU, Kırıkkale University (Turkey)
Prof. Dr. Erdoğan BOZ, Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)	Professor Erdoğan BOZ, Osmangazi University (Turkey)
Prof. Dr. Erdoğan UYGUR, Ankara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Erdoğan UYGUR, Ankara University (Turkey)
Prof. Dr. Ertan ÖRGEN, Balıkesir Üniversitesi (Türkiye)	Professor Ertan ÖRGEN, Balıkesir University (Turkey)
Prof. Dr. Fatih BAŞPINAR, Necmettin Erbakan Üniversitesi (Türkiye)	Professor Fatih BAŞPINAR, Necmettin Erbakan University (Turkey)

SAKALLI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)	Professor Fatih SAKALLI, Ankara Hacı Bayram Veli University (Turkey)
Prof. Dr. Fatma AÇIK, Gazi Üniversitesi (Türkiye)	Professor Fatma AÇIK, Gazi University (Turkey)
Prof. Dr. Fikret TURAN, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Fikret TURAN, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Gökhan ÇETİNSAYA, İstanbul Şehir Üniversitesi (Türkiye)	Professor Gökhan ÇETİNSAYA, İstanbul Şehir University (Turkey)
Prof. Dr. Güner GÜLSEVİN, Ege Üniversitesi (Türkiye)	Professor Güner GÜLSEVİN, Ege University (Turkey)
Prof. Dr. Hacer TOKYÜREK, Erciyes Üniversitesi (Türkiye)	Professor Hacer TOKYÜREK, Erciyes University (Turkey)
Prof. Dr. Hakan TAŞ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Hakan TAŞ, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Halil İbrahim KAÇAR, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Halil İbrahim KAÇAR, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Hamza ATEŞ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Hamza ATEŞ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Doç. Dr. İbrahim GÜLTEKİN, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)	Professor İbrahim GÜLTEKİN, Kırıkkale University (Turkey)
Prof. Dr. Işıl ALTUN, Kocaeli Üniversitesi (Türkiye)	Professor Işıl ALTUN, Kocaeli University (Turkey)
Prof. Dr. İbrahim TÜZER, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)	Professor İbrahim TÜZER, Ankara Yıldırım Beyazıt University (Turkey)
Prof. Dr. İbrahim YILMAZ, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)	Professor İbrahim YILMAZ, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University (Turkey)
Prof. Dr. İsmail GÜLEÇ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor İsmail GÜLEÇ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. İsmail TÜRKOĞLU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)	Professor İsmail TÜRKOĞLU, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
Prof. Dr. Kerim AÇIK, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi (Türkiye)	Professor Kerim AÇIK, İstanbul 29 Mayıs University (Turkey)
Prof. Dr. Latif BEYRELİ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Latif BEYRELİ, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Lütfi SUNAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Lütfi SUNAR, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Mahmut Esat HARMANCI, Kocaeli Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mahmut Esat HARMANCI, Kocaeli University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL, Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet Ali ÇELİKEL, Pamukkale University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet ANIK, Bingöl Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet ANIK, Bingöl University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet ATALAY, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet ATALAY, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL, Amasya Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet Fatih KÖKSAL, Amasya University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet ÖLMEZ, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Mehmet TÖRENEK, Atatürk Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mehmet TÖRENEK, Atatürk University (Turkey)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN, Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)	Professor Metin ÖZARSLAN, Hacettepe University (Turkey)
Prof. Dr. Muhammet GÜR, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Muhammet GÜR, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Muharrem DAYANÇ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU, Erzurum Teknik Üniversitesi (Türkiye)	Professor Murat KACIROĞLU, Erzurum Teknik University (Turkey)
Prof. Dr. Murat KOÇ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)	Professor Murat KOÇ, Marmara University (Turkey)
Prof. Dr. Mustafa KURT, Gazi Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mustafa KURT, Gazi University (Turkey)
Prof. Dr. Mustafa BALCI, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mustafa BALCI, İstanbul University (Turkey)
Prof. Dr. Mustafa ÇİÇEKLER, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mustafa ÇİÇEKLER, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
Prof. Dr. Mustafa UĞURLU, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mustafa UĞURLU, Muğla Sıtkı Koçman University (Turkey)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)	Professor Mücahit KAÇAR, İstanbul University (Turkey)

- Prof. Dr. Nebi MEHDİYEV, Trakya Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nesrin BAYRAKTAR ERTEN, Hacettepe Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nezir TEMÜR, Gazi Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nihal ÇALIŞKAN, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nihat ÖZTOPRAK, FSM Vakıf Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Niyazi ÇİÇEK, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nurettin GEMİCİ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Nurettin GÜLMEZ, Manisa Celal Bayar Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Oğuzhan DURMUŞ, Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Osman UYANIK, Necmettin Erbakan Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Ömer SAY, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Ömer ZÜLFE, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Özge HACİFAZLIOĞLU, Hasan Kalyoncu Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Özlem DENİZ YILMAZ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Perihan YALÇIN, Gazi Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Rahim TARIM, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Rahmi Deniz ÖZBAY, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Sadık YAZAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Secaattin TURAL, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Sefa YÜCE, Gazi Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA, Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Servet BAYINDIR, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Süheyla YÜKSEL, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Şaban SAĞLIK, Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Şükrü SİM, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Tanju SEYHAN, Mimar Sinan Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Tatiana GOLBAN, Namık Kemal Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Tülin ARSEVEN, Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Ülkü ELİUZ, Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Üzeyir ASLAN, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Vanessa GUIGNERY, Lyon University (Fransa)
- Prof. Dr. Yakup ÇELİK, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Yaşar ŞENLER, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Yusuf AVCI, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Yusuf CERİT, Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)
- Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU, Trakya Üniversitesi (Türkiye)
- Professor Nebi MEHDİYEV, Trakya University (Turkey)
- Professor Nesrin BAYRAKTAR ERTEN, Hacettepe University (Turkey)
- Professor Nezir TEMÜR, Gazi University (Turkey)
- Professor Nihal ÇALIŞKAN, Ankara Yıldırım Beyazıt University (Turkey)
- Professor Nihat ÖZTOPRAK, FSM Vakıf University (Turkey)
- Professor Niyazi ÇİÇEK, İstanbul University (Turkey)
- Professor Nurettin GEMİCİ, İstanbul University (Turkey)
- Professor Nurettin GÜLMEZ, Manisa Celal Bayar University (Turkey)
- Professor Oğuzhan DURMUŞ, Ankara Sosyal Bilimler University (Turkey)
- Professor Osman UYANIK, Necmettin Erbakan University (Turkey)
- Professor Ömer SAY, Marmara University (Turkey)
- Professor Ömer ZÜLFE, Marmara University (Turkey)
- Professor Özge HACİFAZLIOĞLU, Hasan Kalyoncu University (Turkey)
- Professor Özlem DENİZ YILMAZ, Marmara University (Turkey)
- Professor Perihan YALÇIN, Gazi University (Turkey)
- Professor Rahim TARIM, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
- Professor Rahmi Deniz ÖZBAY, Marmara University (Turkey)
- Professor Sadık YAZAR, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Professor Secaattin TURAL, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Professor Sefa YÜCE, Gazi University (Turkey)
- Professor Selçuk ÇIKLA, Ondokuz Mayıs University (Turkey)
- Professor Servet BAYINDIR, İstanbul University (Turkey)
- Professor Süheyla YÜKSEL, Sivas Cumhuriyet University (Turkey)
- Professor Şaban SAĞLIK, Fatih Sultan Mehmet University (Turkey)
- Professor Şükrü SİM, İstanbul University (Turkey)
- Professor Tanju SEYHAN, Mimar Sinan University (Turkey)
- Professor Tatiana GOLBAN, Namık Kemal University (Turkey)
- Professor Tülin ARSEVEN, Akdeniz University (Turkey)
- Professor Ülkü ELİUZ, Karadeniz Teknik University (Turkey)
- Professor Üzeyir ASLAN, Marmara University (Turkey)
- Professor Vanessa GUIGNERY, Lyon University (Fransa)
- Professor Yakup ÇELİK, Yıldız Technical University (Turkey)
- Professor Yaşar ŞENLER, Tekirdağ Namık Kemal University (Turkey)
- Professor Yusuf AVCI, Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
- Professor Yusuf CERİT, Abant İzzet Baysal University (Turkey)
- Professor Yüksel TOPALOĞLU, Trakya University (Turkey)

- Prof. Dr. Zühal ÖLMEZ, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Abdullah DURMUŞ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ahmet Naim ÇİÇEKLER, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ali KURT, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Arif KÖZLEME, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Aydın GÖRMEZ, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ayla OĞUZ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ayşe Derya ESKİMEN, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ayşegül KOYUNCU OKCA, Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Azer Banu KEMALOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bahadır GÜNEŞ, Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU, Akdeniz Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bekir İNCE, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bekir SARIKAYA, Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Berat AÇIL, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Betül ÖZBAY, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Beytullah BEKAR, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Bünyamin AYÇİÇEĞİ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR, Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Can ŞEN, Bartın Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Canan ŞAVKAY, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Celile Eren ÖKTEN, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Emel KOŞAR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Emrah EKMEKÇİ, Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Emrullah YAKUT, Mardin Artuklu Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Erdoğan KUL, Ankara Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Erhan Berat FINDIKLI, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ertan ENGİN, Necmettin Erbakan Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ertan KUŞÇU, Pamukkale Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Esra KARAKUŞ TAYŞI, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Eylem DERELİ SALTİK, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Faruk BAL, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Fatih BAKIRCI, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Fatih DURGUN, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Faysal Okan ATASOY, Süleyman Demirel Üniversitesi (Türkiye)
- Professor Zühal ÖLMEZ, Yıldız Technical University (Turkey)
- Assoc. Prof. Abdullah DURMUŞ, İstanbul University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ahmet Naim ÇİÇEKLER, İstanbul University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ali KURT, Kırklareli University (Turkey)
- Assoc. Prof. Arif KÖZLEME, Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
- Assoc. Prof. Aydın GÖRMEZ, Van Yüzüncü Yıl University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ayla OĞUZ, Tokat Gaziosmanpaşa University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ayşe Derya ESKİMEN, Kütahya Dumlupınar University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ayşegül KOYUNCU OKCA, Pamukkale University (Turkey)
- Assoc. Prof. Azer Banu KEMALOĞLU, Çanakkale Onsekiz Mart University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bahadır GÜNEŞ, Karadeniz Teknik University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bahtiyar ASLAN, Bandırma Onyedi Eylül University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bedia KOÇAKOĞLU, Akdeniz University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bekir İNCE, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bekir SARIKAYA, Afyon Kocatepe University (Turkey)
- Assoc. Prof. Berat AÇIL, Marmara University (Turkey)
- Assoc. Prof. Betül ÖZBAY, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Beytullah BEKAR, Kırklareli University (Turkey)
- Assoc. Prof. Bünyamin AYÇİÇEĞİ, İstanbul University (Turkey)
- Assoc. Prof. Cafer ÖZDEMİR, Ondokuz Mayıs University (Turkey)
- Assoc. Prof. Can ŞEN, Bartın University (Turkey)
- Assoc. Prof. Canan ŞAVKAY, İstanbul University (Turkey)
- Assoc. Prof. Celile Eren ÖKTEN, Yıldız Technical University (Turkey)
- Assoc. Prof. Emel KOŞAR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
- Assoc. Prof. Emrah EKMEKÇİ, Ondokuz Mayıs University (Turkey)
- Assoc. Prof. Emrullah YAKUT, Mardin Artuklu University (Turkey)
- Assoc. Prof. Erdoğan KUL, Ankara University (Turkey)
- Assoc. Prof. Erhan Berat FINDIKLI, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ertan ENGİN, Necmettin Erbakan University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ertan KUŞÇU, Pamukkale University (Turkey)
- Assoc. Prof. Esra KARAKUŞ TAYŞI, Kütahya Dumlupınar University (Turkey)
- Assoc. Prof. Eylem DERELİ SALTİK, Eskişehir Osmangazi University (Turkey)
- Assoc. Prof. Faruk BAL, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Fatih BAKIRCI, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
- Assoc. Prof. Fatih DURGUN, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Faysal Okan ATASOY, Süleyman Demirel University (Turkey)

- Doç. Dr. Ferhat BERBER, Manisa Celal Bayar Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Gökhan TUNÇ, Anadolu Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Güler Doğan AVERBEK, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Gülşen TORUSDAĞ, Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Gürkan DAĞBAŞI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Hakan AKCA, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Halim KARA, Boğaziçi Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Haluk ÖNER, Bartın Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. İbrahim AKYOL, Çankırı Karatekin Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. İbrahim Hakan KARATAŞ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. İlhan UÇAR, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. İsmail YAŞAYANLAR, Düzce Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Katja PLEMENTAS, Maribor Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Leyla Çiğdem DALKILIÇ, Ankara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Macit BALIK, Bartın Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mehmet Ali BAHAR, Erciyes Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mehmet GÜRLEK, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mehmet Mert SUNAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mehmet UZMAN, National Chengchi Üniversitesi (Tayvan)
 Doç. Dr. Muhammet Sani ADIGÜZEL, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Muhuttin DOĞAN, Afyon Kocatepe Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Murat ELMALI, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mustafa GÜLTEKİN, Gaziantep Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Mustafa Zeki ÇIRAKLI, Karadeniz Teknik Üniversitesi (Türkiye) Doç. Dr. Muttalip ARPA, Sabahattin Zaim Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Necdet AYSAL, Ankara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Nesrin GÜNAY, Trakya Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Nilüfer İLHAN, Yozgat Bozok Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Nuri SAĞLAM, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Onur Kemal BAZARKAYA, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Osman COŞKUN, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Osman KUFACI, Sinop Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Osman ÖZKUL, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Ömer YAĞMUR, Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)
 Doç. Dr. Recep ÇELİK, Gümüşhane Üniversitesi (Türkiye)
 Assoc. Prof. Ferhat BERBER, Manisa Celal Bayar University (Turkey)
 Assoc. Prof. Gökhan TUNÇ, Anadolu University (Turkey)
 Assoc. Prof. Güler Doğan AVERBEK, Marmara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Gülşen TORUSDAĞ, Van Yüzcüncü Yıl University (Turkey)
 Assoc. Prof. Gürkan DAĞBAŞI, Ankara Hacı Bayram Veli University (Turkey)
 Assoc. Prof. Hakan AKCA, Ankara Hacı Bayram Veli University (Turkey)
 Assoc. Prof. Halim KARA, Boğaziçi University (Turkey)
 Assoc. Prof. Haluk ÖNER, Bartın University (Turkey)
 Assoc. Prof. İbrahim AKYOL, Çankırı Karatekin University (Turkey)
 Assoc. Prof. İbrahim Hakan KARATAŞ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
 Assoc. Prof. İlhan UÇAR, Sakarya University (Turkey)
 Assoc. Prof. İsmail YAŞAYANLAR, Düzce University (Turkey)
 Assoc. Prof. Katja PLEMENTAS, Maribor University (Turkey)
 Assoc. Prof. Leyla Çiğdem DALKILIÇ, Ankara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Macit BALIK, Bartın University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mehmet Ali BAHAR, Erciyes University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mehmet GÜNEŞ, Marmara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mehmet GÜRLEK, İstanbul University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mehmet Mert SUNAR, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mehmet UZMAN, National Chengchi University (Taiwan)
 Assoc. Prof. Muhammet Sani ADIGÜZEL, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University (Turkey)
 Assoc. Prof. Muhuttin DOĞAN, Afyon Kocatepe University (Turkey)
 Assoc. Prof. Murat ELMALI, İstanbul University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mustafa GÜLTEKİN, Gaziantep University (Turkey)
 Assoc. Prof. Mustafa Zeki ÇIRAKLI, Karadeniz Teknik University (Turkey)
 Assoc. Prof. Muttalip ARPA, Sabahattin Zaim University (Turkey)
 Assoc. Prof. Necdet AYSAL, Ankara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Nesrin GÜNAY, Trakya University (Turkey)
 Assoc. Prof. Nilüfer İLHAN, Yozgat Bozok University (Turkey)
 Assoc. Prof. Nuri SAĞLAM, İstanbul University (Turkey)
 Assoc. Prof. Onur Kemal BAZARKAYA, Marmara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Osman COŞKUN, Marmara University (Turkey)
 Assoc. Prof. Osman KUFACI, Sinop University (Turkey)
 Assoc. Prof. Osman ÖZKUL, Sakarya University (Turkey)
 Assoc. Prof. Ömer YAĞMUR, Abant İzzet Baysal University (Turkey)
 Assoc. Prof. Recep ÇELİK, Gümüşhane University (Turkey)

- Doç. Dr. Recep ÖZDİREK, Kastamonu Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Seda ARIKAN, Fırat Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Sevda KAMAN, Bartın Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Sezai ÖZTAŞ, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Sezer ÖZYAŞAMIŞ ŞAKAR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Süleyman DOĞAN, Yıldız Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN, Ondokuz Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Şükran CALP, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Turgay ANAR, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Uğur UZUNKAYA, Erzurum Teknik Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ümran AY SAY, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Vildan COŞKUN, Sakarya Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Veli Savaş YELOK, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Yakup ÖZTÜRK, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Yakup YILMAZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Yasemin KUŞDEMİR, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Yasin BEYAZ, Yalova Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Yaşar ŞİMŞEK, Giresun Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Ziya TOK, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)
- Doç. Dr. Zübeyde ŞENDERİN, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Abidin KARASU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZDİNÇ, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Ali ÜLÜ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Alperen YANDI, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Alphan Yusuf AKGÜL, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Anısı SEV ATEŞ, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül ATAY, Erciyes Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Aytaç ÖREN, Sağlık Bilimleri Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Bekir KAYABAŞI, Adıyaman Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Birol BULLUT, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Buket AKGÜN, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Cavit GÜZEL, Amasya Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi C. Ceyhan ARSLAN, Koç Üniversitesi (Türkiye)
- Assoc. Prof. Recep ÖZDİREK, Kastamonu University (Turkey)
- Assoc. Prof. Seda ARIKAN, Fırat University (Turkey)
- Assoc. Prof. Sevda KAMAN, Bartın University (Turkey)
- Assoc. Prof. Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University (Turkey)
- Assoc. Prof. Sezai ÖZTAŞ, Kırklareli University (Turkey)
- Assoc. Prof. Sezer ÖZYAŞAMIŞ ŞAKAR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
- Assoc. Prof. Süleyman DOĞAN, Yıldız Technical University (Turkey)
- Assoc. Prof. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN, Ondokuz Mayıs University (Turkey)
- Assoc. Prof. Şükran CALP, Erzincan Binali Yıldırım University (Turkey)
- Assoc. Prof. Turgay ANAR, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Uğur UZUNKAYA, Erzurum Teknik University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ümran AY SAY, Marmara University (Turkey)
- Assoc. Prof. Vildan COŞKUN, Sakarya University (Turkey)
- Assoc. Prof. Veli Savaş YELOK, Ankara Hacı Bayram Veli University (Turkey)
- Assoc. Prof. Yakup ÖZTÜRK, Bilecik Şeyh Edebali University (Turkey)
- Assoc. Prof. Yakup YILMAZ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Assoc. Prof. Yasemin KUŞDEMİR, Kırıkkale University (Turkey)
- Assoc. Prof. Yasin BEYAZ, Yalova University (Turkey)
- Assoc. Prof. Yaşar ŞİMŞEK, Giresun University (Turkey)
- Assoc. Prof. Ziya TOK, Kırıkkale University (Turkey)
- Assoc. Prof. Zübeyde ŞENDERİN, Kırıkkale University (Turkey)
- Asst. Prof. Abidin KARASU, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Ahmet ÖZDİNÇ, İstanbul University (Turkey)
- Asst. Prof. Ali ÜLÜ, Marmara University (Turkey)
- Asst. Prof. Alperen YANDI, Bolu Abant İzzet Baysal University (Turkey)
- Asst. Prof. Alphan Yusuf AKGÜL, İstanbul 29 Mayıs University (Turkey)
- Asst. Prof. Anısı SEV ATEŞ, Kütahya Dumlupınar University (Turkey)
- Asst. Prof. Ayşegül ATAY, Erciyes University (Turkey)
- Asst. Prof. Ayşe Selmin SÖYLEMEZ, Ankara Hacı Bayram Veli University (Turkey)
- Asst. Prof. Aytaç ÖREN, University of Health Sciences (Turkey)
- Asst. Prof. Bekir KAYABAŞI, Adıyaman University (Turkey)
- Asst. Prof. Birol BULLUT, Kırklareli University (Turkey)
- Asst. Prof. Buket AKGÜN, İstanbul University (Turkey)
- Asst. Prof. Can ŞAHİN, Erzincan Binali Yıldırım University (Turkey)
- Asst. Prof. Cavit GÜZEL, Amasya University (Turkey)
- Asst. Prof. C. Ceyhan ARSLAN, Koç University (Turkey)

- Dr. Öğr. Üyesi Nina CEMİLOĞLU, Yeditepe Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Niyazi ADIGÜZEL, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Onur IŞIK, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Orhan Fatih KUŞDEMİR, Amasya Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Özen Nergis DOLCEROCÇA, Koç Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Özlem ŞENYILDIZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Öznur ÖZDARICI, Kırıkkale Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Pelin KUT BELENLİ, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Rüstem MÜRSELOĞLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Selda UYGUR GÜRBÜZ, Namık Kemal Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Selçuk TÜRKYILMAZ, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Selim TIRYAKIOL, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Sema NOYAN, Karabük Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Serap ALPER, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Sinan LEVENT, Ankara Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Şaban ÇOBANOĞLU, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Şerif ESKİN, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Tuba BAYKARA, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Turgay ŞAFAK, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Uğur Bekir DİLEK, Yalova Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Güniz SERTEL, İstanbul Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Yaşar ŞİMŞEK, Giresun Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Yunus Emre ÖZSARAY, İstanbul Medeniyet Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Zafer ÖZDEMİR, Kırklareli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Öğr. Üyesi Zümre Gizem YILMAZ KARAHAN, Ankara Sos. Bil. Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Anna ASIATIDOU, Hasan Kalyoncu Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Bağdagül MUSA, Ürdün Üniversitesi (Ürdün)
- Dr. Gillian DOOLEY, Flinders Üniversitesi (Avustralya)
- Dr. Gürkan YAVAŞ, Kocaeli Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Hüseyin Ekrem ULLUS, Ege Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Muhammed Hüsnü ÇİFTÇİ, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Murat TAN, Marmara Üniversitesi (Türkiye)
- Dr. Mustafa DERE, Ordu Üniversitesi (Türkiye)
- Asst. Prof. Nina CEMİLOĞLU, Yeditepe University (Turkey)
- Asst. Prof. Niyazi ADIGÜZEL, Kırklareli University (Turkey)
- Asst. Prof. Onur IŞIK, Tokat Gaziosmanpaşa University (Turkey)
- Asst. Prof. Orhan Fatih KUŞDEMİR, Amasya University (Turkey)
- Asst. Prof. Özen Nergis DOLCEROCÇA, Koç University (Turkey)
- Asst. Prof. Özlem ŞENYILDIZ, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Öznur ÖZDARICI, Kırıkkale University (Turkey)
- Asst. Prof. Pelin KUT BELENLİ, Kütahya Dumlupınar University (Turkey)
- Asst. Prof. Rüstem MÜRSELOĞLU, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Selda UYGUR GÜRBÜZ, Namık Kemal University (Turkey)
- Asst. Prof. Selçuk TÜRKYILMAZ, İzmir Kâtip Çelebi University (Turkey)
- Asst. Prof. Selim TIRYAKIOL, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Sema NOYAN, Karabük University (Turkey)
- Asst. Prof. Serap ALPER, Mimar Sinan Güzel Sanatlar University (Turkey)
- Asst. Prof. Sinan LEVENT, Ankara University (Turkey)
- Asst. Prof. Şaban ÇOBANOĞLU, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University (Turkey)
- Asst. Prof. Şerif ESKİN, İstanbul University (Turkey)
- Asst. Prof. Tuba BAYKARA, Nevşehir Hacı Bektaş Veli University (Turkey)
- Asst. Prof. Turgay ŞAFAK, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Uğur Bekir DİLEK, Yalova University (Turkey)
- Asst. Prof. Yasemin Güniz SERTEL, İstanbul University (Turkey)
- Asst. Prof. Yaşar ŞİMŞEK, Giresun University (Turkey)
- Asst. Prof. Yunus Emre ÖZSARAY, İstanbul Medeniyet University (Turkey)
- Asst. Prof. Zafer ÖZDEMİR, Kırklareli University (Turkey)
- Asst. Prof. Zümre Gizem YILMAZ KARAHAN, Ankara Sos. Bil. University (Turkey)
- Dr. Anna ASIATIDOU, Hasan Kalyoncu University (Turkey)
- Dr. Bağdagül MUSA, Jordan University (Jordan)
- Dr. Gillian DOOLEY, Flinders University (Australia)
- Dr. Gürkan YAVAŞ, Kocaeli University (Turkey)
- Dr. Hüseyin Ekrem ULLUS, Ege University (Turkey)
- Dr. Muhammed Hüsnü ÇİFTÇİ, Marmara University (Turkey)
- Dr. Murat TAN, Marmara University (Turkey)
- Dr. Mustafa DERE, Ordu University (Turkey)

26. Sayının Hakemleri / Referees of Issue 26

Prof. Dr. Abdulmecit CANATAK, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI, İstanbul Medeniyet Üniv., İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Cafer ŞEN, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Deniz MELANLIOĞLU, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Erdoğan BOZ, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Ertan ÖRGEN, Balıkesir Üniversitesi, Balıkesir - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Fatma Emel ERGUN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Funda KIZILER EMER, Sakarya Üniversitesi, Sakarya - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Gökhan TUNÇ, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Kazım YETİŞ, İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Mehmet Ali ÇELİKEL, Marmara Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ, Marmara Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Murat KACIROĞLU, Erzurum Teknik Üniversitesi, Erzurum - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Mustafa UĞURLU, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Niyazi ÇİÇEK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Prof. Dr. Rifat GÜNALAN, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Ali KURT, Kırklareli Üniversitesi, Kırklareli - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Aydın GÖRMEZ, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Aylin ATILLA, Ege Üniversitesi, İzmir - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Ayşe Derya ESKİMEN, Kütahya Dumlupınar Üniv., Kütahya - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Bedia KOÇAKOĞLU, Akdeniz Üniversitesi, Antalya - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Didem ARDALI BÜYÜKARMAN, Yıldız Teknik Üniv., İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Engin BEZCİ, Galatasaray Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE

Doç. Dr. Engin UĞUR, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Ertan KUŞÇU, Pamukkale Üniversitesi, Denizli - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Esra KARAKUŞ TAYŞI, Kütahya Dumlupınar Üniv., Kütahya - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Filiz DIĞIROĞLU, Marmara Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Hakan AKCA, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Haluk ÖNER, Bartın Üniversitesi, Bartın - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Jale ÖZATA DİRLİKİYAPAN, Ankara Üniversitesi, Ankara - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Kenan YILDIZ, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Kübra KÜÇÜKŞEN, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya TÜRKİYE
 Doç. Dr. Leman GÜRLEK, İstanbul Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Macit BALIK, Bartın Üniversitesi, Bartın - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Osman COŞKUN, Marmara Üniversitesi, İstanbul - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Özlem KASAP, Hacettepe Üniversitesi, Ankara - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Seda ARIKAN, Fırat Üniversitesi, Elâzığ - TÜRKİYE
 Doç. Dr. Sevtap GÜNAY KÖPRÜLÜ, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir - TÜRKİYE
 Dr. Öğr. Üyesi Anı SEV ATEŞ, Kütahya Dumlupınar Üniv., Kütahya - TÜRKİYE
 Dr. Öğr. Üyesi Gaye Belkız YETER ŞAHİN, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Erzincan - TÜRKİYE
 Dr. Öğr. Üyesi, Selda UYGUR GÜRBÜZ, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Tekirdağ - TÜRKİYE
 Dr. Öğr. Üyesi, Zümre Gizem YILMAZ KARAHAN, Ankara Sosyal Bil. Üniversitesi, Ankara - TÜRKİYE



Makale gönder/Article sending: hakemlidergi@tded.org.tr
 Baskı/Printed by: Aktif Matbaa ve Reklam Hiz. San. Tic. Ltd. Şti.
 Yönetim Merkezi: TÜRKİYE DİL VE EDEBİYAT DERNEĞİ GENEL MERKEZİ
 Feshane Caddesi No: 3 Eyüp / İstanbul
 Tel: 0212 581 69 12 - 581 61 72
 www.tded.org.tr

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisinin Dizinlendiği veri tabanları
 Journal of Language and Literature Studies is listed in the index of
 ULAKBİM TR DİZİN
 MLA
 Index Copernicus
 SOBIAD
 ideal online
 Akademia Sosyal Bilimler İndeksi (ASOS)
 Research Bible (Academic Research Index)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Makaleler / Articles

Editörden	15
Yapıta İçkinlik ve Yeni Eleştiri Kuramları Üzerine / Onur Kemal BAZARKAYA	17-41
<i>On Work Immanence and New Criticism</i>	
Modern Bir Münacat ve Şathiye Söylemi Olarak Cahit Zarifoğlu'nun Sultan Şiiri Üzerine / Sefa TOPRAK	43-57
<i>Cahit Zarifoğlu's Sultan Poetry As a Modern Munacat and Sathiye Discourse</i>	
Dede Korkut Kitabı'nda Dil Estetiği ve Anlatım İncelikleri / Ertuğrul YAMAN	59-88
<i>Language Aesthetics and Expression Subtleties in the Book of Dede Korkut</i>	
Hüseyin Kıran'ın Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor Romanında Özne ve İktidarın İflası / Ahmet EVİS	89-110
<i>The Collapse Of Subject And Power In Huseyin Kıran's Novel Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor</i>	
Green Modernism: Uprooted Humans, Nature, and Eco-Intimacy in Lady Chatterley's Lover / Kerim Can YAZGÜNOĞLU	111-134
<i>Yeşil Modernizm: Lady Chatterley'in Aşığı Adlı Romanda Kökünden Koparılmış İnsanlar; Doğa ve Ekolojik Yakınlık</i>	
Sadık Yemni'nin Nazarzede Kliniği Romanında Postmodernist Unsurlar / Özlem FEDAİ, Sevilay ÖZTÜRK	135-166
<i>Postmodernist Elements in Sadık Yemni's Novel Of Nazarzede Clinic</i>	
Batı Medeniyetinin Düşünü Doğu'nun Pygmalion'unda Seyretmek: Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Naomi Adlı Romanlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım / Nilüfer İLHAN	167-191
<i>Watching the Dream of Western Civilization in the Pygmalion of the East: A Comparative Approach to The Novels Named Felâton Bey with Râkım Efendi and Naomi</i>	
Fransız Şiirindeki Anadolu Uzamlarına Jeoeleştirel Bir Yaklaşım / Gürkan ÇİMEN	193-220
<i>A Geocritical Approach to Anatolian Spaces in French Poetry</i>	
Osmanlı Kültür Hayatında Valide-i Atik Medresesi ve Müderrisleri / Büşra AKTAŞ KÜTÜKÇÜ	221-250
<i>Valide-i Atik Madrasa and its Mudarrises in Ottoman Cultural Life</i>	
Puslu Kıtalar Atlası Romanında Bünyamin'in Yolculuğunun Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Bağlamında İncelenmesi / Betül SİNSOYSAL, Nihayet ARSLAN	251-279
<i>An Examination of Bünyamin's Journey in the Puslu Kıtalar Atlası in the Context of Hero's Journey</i>	

Nancy Huston: Écrire L'alterité Avec L'imaginaire Transculturel <i>/ Esra Başak AYDINALP</i>	281-300
<i>Nancy Huston: Ötekiliği Kültürlerarası Bir İmegeyle Yazmak</i>	
Üsküdar Terekelerinde Kitap Sahipleri ve Kitaplar: XVI. Yüzyıl <i>/ Esra MUHACIR</i>	301-332
<i>Books Owners in Uskudar Probate Inventories and Their Books: XVI. Centuries</i>	
Rumeli Kaybının Namık Kemal'in Şiir ve Piyeslerine Yansımaları <i>/ Murat TAN</i>	333-353
<i>The Reflections of the Loss of Rumeli on Namık Kemal's Poetry and Play</i>	
Çeviri / Translation	
Hollanda'da Ben-Anlatıları: 1500-1814 Rudolf M. Dekker <i>/ Çev: Şaban BIYIKLI</i>	355-367
Tanıtım / Reviews	
İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi Üzerine <i>/ İrem Damla ŞİMŞEK</i>	369-376
Yayın İlkeleri	377-383

EDİTÖRDEN

Kıymetli Bilim İnsanları,

Uluslararası *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* dergisinin 26. sayısı ile karşınızdayız. Önceki sayılarımızda olduğu gibi derginin bu sayısının yayımlanmasında da yazarlarımız, hakemlerimiz, yayın ve editör kurullarımızın üstün gayretleri oldu, hep-sine müteşekkirimiz. Dergimiz 26. sayısı ile beraber 13. yılını tamamlamış bulunuyor. On yılı aşan zaman içerisinde 26 sayı ve İstiklal Marşımızın 100. Yılı dolayısıyla “Mehmet Âkif ve İstiklal Marşı Özel Sayısı” yayımlandı ve bilim insanları tarafından büyük ilgi gördü. Bu vesile ile dergimize ilgi gösteren tüm akademisyenlere ve okuyuculara teşekkürlerimizi sunarız.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinde dil, edebiyat, folklor, kültür, çeviri bilimi, dil ve edebiyat eğitimi gibi ağırlıklı olarak filoloji alanına ait makalelere yer verilmektedir. Türkçe dışında İngilizce, Almanca, Fransızca, Arapça, Farsça gibi dillerde yazılmış makalelere de yer verilmektedir. Bu sayımızda da Türk dili ve edebiyatı, İngiliz dili ve edebiyatı, Fransız dili ve edebiyatı, Doğu dilleri ve edebiyatı, Türkçe eğitimi, Çeviribilim gibi yine geniş bir alandan gelen makaleler “Yayın İlkeleri”nde belirtilen akademik süreç tamamlandıktan sonra yayımlanmaya değer bulunmuştur.

2023 yılındaki ilk sayımız Mart 2023 tarihinde yayımlanacaktır. Yazarlarımızın makalelerini sisteme yüklerken herhangi bir intihal programından intihal raporunu da sisteme yüklemelerini rica ederiz. Ayrıca yazarlarımızın ve hakemlerimizin *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* dergimizin web sitesi üzerinden (<http://dilarastirma.com/SonSayi.aspx>) üyelik yapmalarını istirham ederiz. Bundan sonra makale gönderecek değerli bilim insanlarının dergimize hem DergiPark hem de dergimizin kendi web sayfa üzerinden makale gönderebileceklerini belirtelim. Yine dergimizin bir sayısında bir yazarın tek makalesine yer verebildiğimizi, arka arkaya sayılarda aynı yazarın makalesine yer veremediğimizi de tekrar hatırlatmış olalım.

Bu sayımızda hakem sürecinden geçen on dört makale, bir çeviri ve bir tanım yazısına yer verebildik. Dergimizin bir sonraki sayısı **21 Mart 2023** tarihinde yayımlanacaktır.

Bu sayının yayımlanmasında emeği geçen herkese teşekkür eder, dergide yer alan yazıların bilim dünyasına faydalı olmasını dileriz.

Başarı ve yeni sayılarda buluşmak dileğiyle ...

Editör
Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

Yapıta İçkinlik ve Yeni Eleştiri Kuramları Üzerine

Onur Kemal BAZARKAYA*

Öz

Yapıta içkinlik (*Werkimmanenz*) adı verilen edebiyat kuramı, 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Orta Avrupa'da popüler olmuştur. Emil Staiger ve Wolfgang Kayser, yapıta içkinliğin en önemli temsilcileridir. Onlar, yaygın olan bu yorumlama biçimine sistemli bir kuram temeli kazandırmışlardır. Aynı zamanlarda ortaya çıkan ve çok benzer biçimde işleyen yeni eleştiri (*New Criticism*) kuramına, yapıta içkinliğin Anglosakson karşılığı da denilebilir. Cleanth Brooks başta olmak üzere, William K. Wimsatt ve William Empson'in çalışmaları bu kurama atfedilir. Her iki akım da kesin bir biçimde sanat özerkliği anlayışına dayanır; edebî eser, bütünlüşik bir yapıt, kendine özgü estetiği olan bir nesne olarak görüldür ve onun özenli incelenmesi için birtakım kurallar sunulur. Bu çalışmada, yapıta içkinlik ve yeni eleştirinin temel özellikleri ele alınacaktır. Bir yandan bu girişim edebî kuram tarihine olan ilgiden kaynaklanmakta, öte yandan günümüzün hızla değişen bilimsel kültürü, bu iki çok etkili edebiyat araştırma kuramını hatırlatmayı ya da yeniden tanıtmayı ve en önemli yönlerini değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Çalışmanın sonunda, Stefan George'nin *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri üzerinden, yapıta içkinlik ve yeni eleştiri temelinde bir yorumun nasıl yapılabileceği örneklendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: yapıta içkinlik, yeni eleştiri, özerklik, yakın okuma, Stefan George.

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.
Elmek: onur.bazarkaya@marmara.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6553-4255>.

Geliş Tarihi / Received Date: 18.04.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 29.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1105497

On Work Immanence and New Criticism

Abstract

The German terminology *Werkimmanenz*, henceforth translated as *Work Immanence*, describes a theoretical way of approaching literary texts that was particularly popular in Central Europe in the first half of the 20th century. Its most important representatives are Emil Staiger and Wolfgang Kayser, who gave a systematic basis to the widespread practice of text-based interpretation. The New Criticism, which arose contemporarily and works in a very similar way, is so to say the Anglo-Saxon counterpart to the Work Immanence. Among others, works by Cleanth Brooks, William K. Wimsatt and William Empson are affiliated to it. Both movements are most definitely based on the conception of artistic autonomy; hence, literary works are viewed as stylistically cohesive and aesthetically autonomous objects, and rules are set for their careful and dedicated interpretation. In this article, the Work Immanence and the New Criticism are explained in their basic features. On the one hand, this is done out of an interest in the history of theory, on the other hand, the fast pace of the contemporary scientific culture makes it necessary to recall or re-introduce these two very influential theories of literary studies and review their most important aspects. The study is concluded with an example analysis based on Stefan George's poem *Come to the park they say is dead, and view*.

Keywords: Work Immanence, New Criticism, autonomy, close reading, Stefan George.

Extended Summary

In the present article, the literary theories of Work Immanence and New Criticism are explained in their basic features. On the one hand, this is done out of an interest in the history of theory, on the other hand, the fast pace of the contemporary scientific culture makes it necessary to recall or re-introduce these two very influential theories of literary studies and review their most important aspects.

First, Emil Staiger's concept of "style criticism" is reconstructed on the basis of his works *Time as the Imagination of the Poet* (1939) and *The art of Interpretation* (1951). In doing so, particular attention is paid to the central category of feeling. According to Staiger, literary qualities depend on the commentator's emotional response, which is described as perception. At first, this allows the object to be examined and inferred, and then the examination can be regulated. In order for the commentator to develop an intuitive feeling for the literary work, one must concentrate on its immanent connections respectively, its formal properties, and one must cautiously describe all its details, which let it become a work of art.

The study then turns to the concept of "form analysis", developed by Wolfgang Kayser's *The Linguistic Work of Art* (1948). In comparison to Staiger's "style criticism", this approach to literature seems more modern and, to a certain extent, it actually anticipates later developments of structuralism. However, as with Staiger, the cultural and social conditions of literature are largely ignored here, as well.

As it becomes clear in the subsequent theoretical-historical reflection, this could have been contributed to the fact that the Work Immanence was so popular after World War II, especially in German-speaking countries. Many literature professors might have used it to cover up their own involvement in the National Socialist era and to flee into the supposedly timeless forms and themes of poetry. Moreover, it should be noted that work-immanent interpretation was suitable for restoring the innocence and dignity of the German language, which had been abused and disfigured under the Hitler dictatorship. Seen from this point of view, the focus on "the word for its own sake" (Staiger) or on the "linguistic [!] work of art" (Kayser) is tantamount to a rehabilitation of the German language in the academic field.

In contrast, the New Criticism, which is the subject of the next section, arose in the southern states of the USA and became established between the 1930s and 1950s, at a time when industrialization was at its peak. In this respect, one could speak of a kind of literary-theoretical counter-movement against capitalism that elevated poetry to an alternative way of life. Fundamental to New Criticism is the view that the interpretation must apply to the work itself and must refrain from investigations into the biography and psyche of the author – a point that partially coincides with the post-structuralist thesis of the “death of the author”. The New Critics oppose that kind of “intentional fallacy” (Beardsley and Wimsatt) with the so-called *close reading*, a micro-stylistic method that can be used to reveal the range of meanings of individual expressions, verses or parts of the text. Finally, this is linked to the ban on paraphrasing literary works, since otherwise they would be reduced to a single ‘message’.

The study provides an example-analysis based on Stefan George’s poem *Come to the park they say is dead, and view* (1897). By reading the text on the basis of work-immanent interpretation and especially by using the method of close reading, it turns out that it auto-referentially refers to its own way of writing (or textuality) by ambiguous formula. The instructions of the voice in the poem, the plaiting of the wreath and the walking through the park coincide. The park is symbolized by the text, or to put it in other words: The poem itself becomes a symbol.

Come to the park they say is dead, and view is characterized by an aesthetic whose depth can best be fathomed with the help of the Work Immanence or New Criticism. From this, it can be concluded that both theories promote advanced readings wherever literary aesthetics play an important role. In addition, they might also be useful for the interpretation of complex, ambiguous passages and key passages in narrative texts and dramas. Both theories have apparently aged but by no means have become obsolete. It would be equivalent to an ideological reflex to ban them from literary work. Likewise, they should not be used in an exclusive form, as this would not sufficiently consider the context dependency of literature. Instead, it is advisable to use them selectively and in connection with other literary theories.

Giriş

Yapıta içkinlik (*Werkimmanenz*) kuramı, 20. yüzyılın ilk yarısında özellikle Orta Avrupa’da popüler olmuştur. Emil Staiger ve Wolfgang Kayser, yapıta içkinliğin en önemli temsilcileridir. Onlar, yaygın olan bu yorumlama biçimine programlı bir kuram temeli kazandırmışlardır. Aynı zamanlarda ortaya çıkan ve çok benzer biçimde işleyen yeni eleştiri (*New Criticism*) kuramına yapıta içkinliğin Anglosakson karşılığı denilebilir. Cleanth Brooks başta olmak üzere, William K. Wimsatt ve William Empson’ın çalışmaları bu kurama atfedilir.

Her iki akım da kesin bir biçimde sanat özerkliği anlayışına dayanır; edebî eser, bütünleşik bir yapıt, kendine özgü estetiği olan bir nesne olarak görülür. “Özerk”, “ayrı bir yasaya bağlı olarak kendi kendini yönetme hakkı, muhtariyet, otonomi” ve “bir kişinin, bir topluluğun kendi uyacağı yasayı kendisinin koymasısı” (Dil Derneği 1999: 1049) demektir. Edebiyatta özerklik tanımı, birbiriyle az çok ilişkili olan farklı şeylere atıfta bulunabilir. Bunlar, yalnız en önemlilerini saymak gerekirse; kurumlar, ideolojiler, kurgusalılık, yorum ve estetik yargılardır (Köppe-Winko 2013: 40).

Kurumsal özerklik: Edebî eserlerin üretimi ve alımlanması, özgül geleneklere ya da kurallara bağlıdır.

İdeolojik özerklik: Edebiyat, örneğin devletin ya da dini kurumların “yönetici” ideolojilerinden bağımsız olup, onlara karşı eleştirel bir işlev görebilir.

Kurgusal özerklik: Edebî eserlerdeki kurgusal dünyalar, kendilerine özgü ve gerçeklikten çeşitli şekillerde farklıdır.

Yorumsal özerklik: Eser, yayımlandıktan sonra, kaleme alındığı ilişkiler örgüsünden çözülmüş olarak görülür. Bu, özellikle yazarın amacı için de geçerlidir: Onun eserinin ne anlama gelip gelmediğine kendisi değil, yorumcu karar verir.

Estetik yargının özerkliği: Diğer ampirik yargılardan farklı olarak, estetik yargının özgül bir yapısı ve mantığı vardır; kendine özgü koşullara ve doğruluk ölçütlerine bağlıdır.

Yapıta içkin yorumla yeni eleştiriye birbirine bağlayan şey; öncelik eserin kendisi olmak üzere, tüm dilsel ve edebî ayrıntılara odaklanma durumudur. Eserin değeri, kendine özgü olan estetik potansiyelinde yatmaktadır. Bu nedenle, ne açıklamalar ne de açıklamalar yapıtın eksiksiz kavranmasını sağlayabilir, kaldı ki onun yerini doldurabilsin. Bunun yerine yorumcu, estetik etkisini ya da karmaşıklığı mümkün olduğunca titiz bir şekilde incelemeli ve betimlemelidir. Aynı zamanda bağlamın (yapıtın ortaya çıktığı koşullar, sosyokültürel etkenler vb.) neredeyse hiç göz önünde bulundurulmadığını, en fazla yorumu destekleyen bir ayrıntı olarak değerlendirildiğini söylemek gerekir.

Özellikle sözü edilen son nokta, iki kuramın dayandığı özerklik kavramının iki yönde algılanabileceğini göstermektedir. Bir yandan bağlama oldukça önem veren daha yeni edebiyat kuramları açısından, yorumlarda toplumsal ve tarihsel gerçeklerin bu kadar geri plana atılması sakıncalıdır; günümüz edebiyat biliminde, bu tür gerçeklerin ağır bastığı kültür bilimleriyle önemli derecede bireşimleşme eğilimi gözlemlenmektedir (Geisenhanslüke 2015: 13-14). Öte yandan özerklik düşüncesi, yapıta içkinliği ve yeni eleştiriye bir bakıma kalıcı kılmakta, onlara özellikle günümüz açısından büyük bir önem kazandırmaktadır, çünkü sanat eserinin eşi olmayan değeri sanki kapitalistleşmiş, sıradanlaşmış, modaları ve ideolojileri kadar hızlı değişen çağdaş dünyada zaman zaman unutuluyormuş gibi görünmektedir.

Kuşkusuz edebiyatın ya da edebî bir eserin özerk olduğu varsayımı artık edebiyat araştırmalarının bilindik gerçeklerinden biridir. Böyle bakıldığında yapıta içkinlik ve yeni eleştiri, tarihsel, eskimiş kuramlar olarak anlaşılabilir (Lentricchia 1980). Fakat bunun tek taraflı bir bakış açısı olduğu da düşünülebilir. Sanat eserlerine dürüstçe yaklaşılması gerektiğini hatırlattıkları ve yorum tekniklerinin, metin inceleme “zanaatının” üstesinden gelme konusunda çok açık olduklarından bu klasik kuramlar değerlerini sürdürür ve belli durumlarda kullanıldıklarında bugün bile yararlı olabilirler. Örneğin Almanya’daki lise ve üniversite öğreniminde yapılan metin incelemelerinin yapıta içkinlik temelinde gerçekleşmesi (Morgenroth 2016: 87-88) ve yeni eleştirinin yakın okuma (*close reading*) adındaki temel bir yöntemin, yeni tarihselcilikte (1980’lerde ortaya çıkan bir karşı kuramda) yeniden keşfedilmiş olması bunun göstergeleridir. Her durumda, söz konusu iki kurama daha yakından bakmakta yarar vardır.

Bu çalışmada, yapıta içkinlik ve yeni eleştirinin temel özellikleri ele alınacaktır. Bu girişim bir yandan edebî kuram tarihine olan ilgiden kaynaklanmakta, öte yandan, günümüzün, hızlı bilimsel kültürü göz önüne alındığında, edebiyat araştırmalarının çok etkili bu iki kuramını hatırlatmak ya da yeniden tanıtmak ve onların en önemli yönlerini değerlendirmek uygun görünmektedir. Çalışmanın sonunda, Stefan George'nin ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve *Bak* ("Komm in den totgesagten park und schau") şiiri üzerinden, bir yorumun "büyük bir ihtiyatla"¹ (Staiger 1939: 17, ev. OKB) ve/veya yakın okuma yöntemiyle nasıl yapılabileceği rneklendirilecektir.

Emil Staiger: Duygu ve slup Eleştirisi

Yapıta içkinlik kuramı, 1920'lerden bu yana, yalnızca metin dünyasındaki yapıların ve motiflerin üzümünü amaçlayan, yazarın yaşamının ya da sosyal bağlamın etkenlerini devre dışı bırakan somut bir yorumlama biçimini oluşturur (Gruber 2009). Emil Staiger bu kuramın ilk temellerini *Yazarın Hayal Gücü Olarak Zaman* ("Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters") adlı kitabında ortaya koymuştur. Bu çalışmanın amacı, yorumcunun bakışını eser içindeki bağlamlara, yani metnin şekilsel özelliklerine (rneğin anlatım birimleri ve ses biçimlerine), türüne, konusuna, motiflerine ve bunların değişik biçimlerine yöneltmektir. Staiger aynı zamanda, psikolojik pozitivizme ve kendi zamanının milliyet tarihliğine karşı çıkar. Onun ilgilendiği konu, szn "arkasında, üstünde ya da altında herhangi bir yerde yatan bir şey değil, yazarın sözüdür, szn ta kendisi"² (Staiger 1939: 11, ev. OKB). Nitekim ona göre, metin incelemesi "her bir sanat eserini büyük bir ihtiyatla betimlemek"³ demektir (Staiger 1939: 17, ev. OKB).

Staiger'in yapıta içkinliğe dair bir diğer önemli yazısı ise, henüz n kazanmış bu kuramı sanki geriye bakarak yeniden incelediği ve onun bilimsel temelini açıkladığı *Yorum Yapma Sanatı* ("Die Kunst der Interpretation") adlı denemesidir. Staiger, yorumun gerçekten bir "sanat" olarak görülmesini ister. Bu durum başta olmak üzere yorumcunun, zanaatı için gerekli yeteneği ya da duygusal yatkınlığı olan sanatçıyla ilişkilendirmesinden anlaşılır (Plumpe 2014: 10). Staiger'e göre, duygusal tepki (zellikle aşk ve hayranlık) edebiyatın özüne uy-

1 mit aller Behutsamkeit. Çeviri tarafından yapıldığında adının kısaltması bundan sonra OKB olarak geçecektir.

2 ...das Wort des Dichters, das Wort um seiner selbst willen, nichts, was irgendwo dahinter, darber oder darunter liegt.

3 ...mit aller Behutsamkeit das einzelne Kunstwerk zu beschreiben.

gundur (Staiger 1955: 10). Başka bir deyişle, edebî nitelikler, Staiger'in *algılama* olarak tanımladığı duygusal tepkiye bağlıdır. Bir şiirle ilk karşılaşmada algılanan şey, ne bütün ne de tek parçalardır, tersine ritimdir ve bu bir eserin üslubuna dayanır (Staiger 1955: 12). Duygusal tepki, beraberinde algılanan ritim olmazsa, yorumun hiçbir başlangıç noktası da olmaz. Yorumlamanın ya da Staiger'in söylemiyle *Stilkritik*, yani "üslup eleştirisinin" görevi, duygusal algıyı açıklığa kavuşturmak ve ayrıntılı olarak kanıtlamaktır (Staiger 1955: 12). Duygunun doğruluğunun kanıtlanmasıyla birlikte, bütünle tek parçalar arasındaki uyumun nasıl görüldüğü ortaya çıkmaktadır (Staiger 1955: 12).

Bir duygunun doğru olup olmadığı, bir yandan metnin bağlamından anlaşılabilir, öte yandan, "maksimizasyon varsayımı" (*Maximierungsannahme*) üzerinden teyit edilebilir (Staiger 1955: 13-16), her ikisi tarafından reddedilmesi de mümkündür. Maksimizasyon varsayımı, metne baştan beri estetik özellikler atanması anlamına gelir ve bu sayede varsayılan estetik özelliklerin maksimizasyonu, doğru yorumlama yolu için bir ölçüt durumuna dönüşür. Staiger'e göre bu estetik özellikler, bir bakıma edebiyatın edebî doğasını oluşturan şeydir. Aslında Staiger için estetik açıdan, değerli sanat eserinin özellikleri değil, yalnızca kötü edebiyata bağlı kusurlar ya da hatalar açıklanabilir. Klasik yapıtların, şaheserlerin özellikleri önceden varsayılır, betimlemeyle gösterilir ve daha sonra metnin estetik kalitesinin kanıtı olarak yeniden değerlendirilir. Duygu doğruysa yorumcu, Staiger'in yazdığı gibi, her adımda "rızanın mutluluğunu" (*das Glück der Zustimmung*) yaşar ve görünür duruma gelen her adım, önceden tanınanı doğrular; dolayısıyla "apaçıklık" (*Evidenz*) yorumun doğruluk ölçütüdür (Staiger 1955: 12, çev. OKB). Bu kapsamda, duygu nasıl bir ölçüt anlamına gelir? Staiger'e göre, duygusal tepki olmadan, yorumcu hiçbir şey algılayamaz ve önemli olanı anlayamaz (Staiger 1955: 12). Aynı zamanda, bağlam ve maksimizasyon varsayımı üzerinden, duygunun doğru olup olmadığı kanıtlanır. Bu açıdan Staiger'de duygu ya da duygusal tepki oldukça önemli bir rol oynar: Önce yorumun konusunu belirler, ardından düzenini sağlar.

Staiger'in üslup eleştirisi anlayışı, II. Dünya Savaşı'ndan sonra özellikle Orta Avrupa'da birçok destekçi bulmuştur. Fakat aynı zamanda bugüne kadar eleştirilerin de hedefi olmuştur. Bunun nedenleri açıktır. Wilhelm Dilthey'in hermenötik geleneğine uygun olarak, Staiger hala büyük ölçüde sezgiye ve duyguya

güvenmektedir. Ona göre “bize neyin dokunduğunu kavramak”⁴ (Staiger 1939: 11; Staiger 1955: 8, çev. OKB) edebiyat biliminin asıl amacıdır. Bu ünlü duyuyu doğrultusunda dolaysız bir izlenimin irdelenmesi ve araştırılması gerekmektedir. İnanması güç ama Staiger için “duygu ölçütü” (*Kriterium des Gefühls*), yorum yapmanın bilimsel ölçütüyle eşdeğerdir (Staiger 1955: 15). Açıkça kışkırtma amacıyla şöyle yazmaktadır: “Bilim ortamında böyle bir itirafın gücendirme niteliğinde olduğunun ayırdındayım. En öznel duygu, bilimsel çalışmanın temelidir!”⁵ (Staiger 1955: 10, çev. OKB)

Staiger’e (1939: 9) göre edebiyat bilimi, insanın olasılıkları ve ufku hakkında da her zaman bilgi vermelidir. Ancak onun kitaplarını ve denemelerini okurken, çok özellikli (insancıl biçimde şekillendirilmiş) bir insan imgesi söz konusu olduğu ve bunun hiç sorgulanmadığı, ancak ardı ardına doğrulandığı izlenimi edinilebilir. Fakat “insan” sürekli değişir. Bizden iki yüz yıl önce yaşamış insanların düşünceleri, duyguları ve davranışları çoğu zaman bizi şaşırtır, Orta Çağ insanı bize yalnızca uzaktan benzerken İlk Çağ insanı gerçek dışı bir efsane gibi gelir. Aynı dönemin içinde bile insanlar birbirinden inanılmaz farklı olabilirler (bitmeyen savaşlar ve çatışmalar bundan kaynaklanır). Staiger’in antropolojik yaklaşımındaki sorun, aslında onun üslup eleştirisinin, metinlerin tarihsel koşullarını göz ardı etmesi ve tarih dışı kalmasıyla ilgilidir. Staiger zaman zaman incelediği yapıtın sınırlarının ötesine de bakar; örneğin insan hakkında temel bilgiler edinmek adına yazarların zaman anlayışına, düşünme ve algılama biçimlerine değinir. Oysa bunu bir ölçüde keyfilikten yaptığı açıktır: Metnin bütünündeki bilgiler, kendi duygusuyla uyuşmazsa, onları kenara bırakır (Danneberg 1996: 318).

Ek olarak Staiger’in “İnsanlık Okumaları”nın yalnızca klasikleşmiş, kanonik metinlerin üslubuna yöneldiğini söylemek gerekir. Staiger için üslup, “mükemmel bir sanat eseri”nin (*vollkommenes Kunstwerk*) tüm yönleriyle karşılık geldiği şeydir (Staiger 1955: 11). Bu üslup anlayışı, insanın kırılğanlığının yer tuttuğu, bu sayede kırılğanlığın üslup ilkesine yükseltildiği modern ve postmodern metinlerin yorumlanmasına uygun değildir. Sonuçta Staiger’in klasiklere olan hayranlığından ötürü yorum kuramının kendisinin de günümüz şartlarına göre bir klasik durumuna geldiği (ya da eskimiş olduğu) söylenebilir.

4 ...begreifen, was uns ergreift.

5 Es ist mir klar, daß ein solches Geständnis im Raum der Wissenschaft Anstoß erregt. Das allersubjektivste Gefühl gilt als Basis der wissenschaftlichen Arbeit!

Wolfgang Kayser: “Dilsel Sanat Eseri” ve Biçim Çözümlemesi

Wolfgang Kayser, Staiger’den biraz farklı bir yol izler. *Dilsel Sanat Eseri* adlı kitabı, savaş sonrası edebiyat kuramı çalışmaları için oldukça önemli bir rol oynar. 1992 yılında, 20. baskısının yayımlanması bunun bir göstergesidir. Uzun süre, Germanistik öğrencilerince vazgeçilmez bir çalışma kitabı olarak görülür. Bunun bir sebebi de *Dilsel Sanat Eseri*’nin açıklığı olabilir. Kitapta, mikro ve makro çözümleme olmak üzere daha geniş ve daha dar çalışma alanları vardır. Kitapta geçen mikro çözümleme, yöntem bilimsel açıdan kuşkusuz Kayser’in önceliği olan biçim çözümlemesidir. O, “dil” (bu kapsamda, kelimelerden oluşan gereç olarak tanımlanabilir), “yapıt” (biçim, birim) ve “sanat” (estetik kalite ölçütü) kategorileriyle sınırlıdır. Görüldüğü üzere, Kayser’in kuramsal yaklaşımı, Staiger’inkinden daha nesnelidir. Oysa Staiger gibi Kayser de tarihe bağlı olan dış etkenleri ve koşulları özellikle dışarıda tutar. Üstelik yorumlamanın ön koşulu olarak, “özgül yazınsallığı deneyimleme yeteneğini”⁶ öne sürer (Kayser 1948: 11, çev. OKB). Kayser’e göre bu yetenek yine de “doğru okuma sanatına”⁷ (Kayser 1948: 12, çev. OKB), yani edebî metinlerin mümkün olduğunca nesnel incelenmesine dayanmalıdır. Bu amaçla Kayser, yazının temel terimlerinin ve küçük birimlerinin yanı sıra bazı türlerin ve yapıların irdelenmesi için kapsamlı bir araç seti geliştirir. Kayser’in bu konuda ayrıntılara özenle dikkat etmesi, *Dilsel Sanat Eseri* kitabının bir ekol oluşturmasında ayrıca etkin olmuş olabilir.

* * *

Kitabın makro çözümleme düzeyinde, çağdaşlığın antropolojisi olarak sıfatlandırılabilir incelemeler yer alır. Kayser, Staiger’den farklı olarak, sanat eserlerinin üslup tutarlılığına vurgu yapmaz, klasiklere tapmaz ve kapsamlı antropolojik sorularla da ilgilenmez.⁸ Tersine Kayser, çağdaş metinlerin çarpık, kırık yönlerinin, insan varoluşunun koşulları hakkında birçok şey anlattığını düşünerek, onlara incelemelerinde özel bir değer yükler.

6 Fähigkeit zum Erlebnis des spezifisch Dichterischen

7 Kunst, richtig zu lesen

8 İnsanın yaşadığı felaketlerden sonra (iki dünya savaşı, Holokost, Hiroşima) Wolfgang Kayser’in insanoğlundan söz etmesi, *Dilsel Sanat Eseri*’nin ilk okuyucularınca belki de şükran duygularıyla karşılanmıştır.

Her iki alan, mikro ve makro çözümlene, karşılıklı olarak bağımlıdır. Kayser'in amacı kolaydan karmaşığa, çözümlenmeden bireşime yönelmektir. Böylelikle, örneğin, içeriğin temel kavramlarından sunu biçimlerine ve sonra da türün yapısına geçer.

Kayser'in kendisi, yapıta içkinlik kavramını kullanmasa da kitabında bu kuramın ölçütlerini örnek alınabilecek biçimde yerine getirir. Genel olarak, *Dilsel Sanat Eseri*, edebiyat biliminin (özellikle Germanistik'in) kuram tarihinde önemli bir ara noktayı ortaya çıkarmıştır. İçinde barındırdığı anlayış, bugünkü araştırmaların odağında olan birçok sosyal ve kültürel yönü göz ardı etse de ilk başta yeni ve ilerici olarak görülmüştür. Bununla birlikte Kayser'in edebî dile nispeten nesnel yaklaşımı, 1950'lerde yavaş yavaş ortaya çıkan yapısalcılığı küçümsemeyecek bir biçimde etkilemiştir.

Yapıta içkinlik, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Almanca konuşulan ülkelerde bir patlama yaşamıştır. Edebiyat çevrelerinde yapıta içkin yorumlamaya karşı artan tutkunluk, Alman diline masumluğunu ve saygınlığını geri vermiş olmasından kaynaklanmaktaydı, çünkü o, Hitler diktatörlüğü altında utanç verici biçimde kötüye kullanılmış ve bozulmuştu. Aslında kısaltmalar, boş tanımlar, antisemitizm, insanı aşağılayıcı sözler ve şiddet fantezileriyle şekillendirilen ayrı bir dil ortaya çıkmıştı.⁹ Sözün ta kendisi (Emil Staiger) ve dilsel sanat eseri (Wolfgang Kayser) üzerine odaklanan yapıta içkinliğin, Alman dilinin özüne dair bir katkı verdiği ve bir bakıma onun akademik iyileştirilmesi anlamına geldiği söylenebilir.

İlginç bir şekilde bu, savaş sonrası döneminin erken evrelerinde, genç Alman yazarların edebiyat alanında verdikleri yenileşme çabalarıyla aynı zamana denk gelmiştir. Çoğu, savaşta askerdi ve cephede savaşmışlardı. Şimdi sivil olarak örselenmelerine karşı savaşıyor, sosyal hayata dönüş yollarını arıyorlardı. Bunu da metinler (başta kısa hikayeler olmak üzere) yazarak ve bir propaganda aracı haline getirilip suistimal edilmiş olan Üçüncü Reich edebiyatına tamamen zıt yazın biçimlerini keşfederek gerçekleştirmişlerdir. Artık yumuşak tonlar üstün; dizeler yalın, cümleler kısa ve özdü. Odak noktası, savaştan ya da savaş sonrası yoksulluktan etkilenen, hayatta kalmaya çalışan insanlardı. Söz konusu biçimle-

9 Buna Victor Klemperer, Latince dilinde "Lingua Tertii Imperii" (Üçüncü Reich'in Dili) adını vermiş ve *LTI* adlı kitabında (başlık ironik biçimde nasyonal sosyalizmde aşırı derecede kullanılan kısaltmaları ima ediyor) incelemiştir. *Bir Filoloğun Not Defteri* alt başlığını taşıyan bu çalışma kayda değer, okunması gereken bir kitaptır. Tanel Bora, onu 2013 yılında Türk diline kazandırmıştır.

rin en bilinenleri savaş sonrası Alman edebiyatı kapsamında yer alan *Trümmerliteratur*, *Kahlschlagliteratur* ve *Literatur der Stunde Null* şeklinde adlandırılan edebiyatlarıdır.

Gerçekten de nasyonal sosyalizm döneminde Alman edebiyatı, yalnızca rejime sadık yazarlarca değil aynı zamanda Üçüncü Reich'ta, Germanist olarak kariyer yapmak isteyen öğretim üyeleri tarafından da siyasi-ideolojik anlamda kötüye kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında yapıta içkinlik, edebiyat kuramı konusunda belki *Kahlschlag* ya da *Stunde Null* olarak tanımlanabilir; çünkü o, nasyonal sosyalist görüşün etkisinde kalarak saygınlığını yitirmiş Alman Dili ve Edebiyatı disiplinini, özerk sanat eserinin estetiğine odaklanan (ve böylelikle ideoloji bakımından kuşku uyandırmayan) çalışmalara yönlendirmiştir (Hermand 1994: 125, 130).

Ancak bir Alman atasözünün dediği gibi; ışığın çok olduğu yerde, çok fazla gölge de vardır. Tersine, yapıta içkinlik kuramı, birçok Germanist'in kendi nasyonal sosyalist geçmişini örtmesine hizmet etmiştir. Edebî bir yorumda, metnin tarihsel ve toplumsal koşullarının dikkate alınması gerekmiyorsa, yorumlayanın bir insan ve toplumdaki bir birey olarak sorumlu olduğu *kendi* kusurları da rahatlıkla göz ardı edilebilir. Buna uygun olarak, sözü edilen Germanistler kesin bir biçimde yazınsallığa odaklanıp ya da varoluşçuluk ve antropoloji gibi alanlara açılıp, hem kendi geçmişlerini hem de bilim alanlarının nasyonal sosyalizm döneminde bürünmüş olduğu rolü sorgulamaktan kaçınmıştır.

Yapıta içkinlik kuramı 1960'larda, problemlili bir geçmişi olan birçok Germanist'in, yazının (sözde) zamansız olan biçimlerine ve konularına kaçmasını sağlamıştır. Elbette bu süreçte çok değerli çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Bu, gerek edebî türler alanı (Lämmert 1955; Klotz 1960; Müller 1968) gerekse belli karakterlerin, eylemlerin, konuların ve motiflerin tarihi (Wiese 1948; Frenzel 1962) için geçerlidir. Fakat yine de söylemek gerekir ki, bu tür çalışmalar, yani sosyal bağlamları ve değişim süreçlerini değerlendirmeyenler, tek taraflı kalmaya mahkumdurlar, çünkü ele aldıkları motifleri, konuları vb. en başta bunlar şekillendirir.

Yeni Eleştiri: Anti-Niyetçilik, Yakın Okuma ve Açıklama Yasağı

Daha önce söylendiği gibi, yeni eleştiri, yapıta içkinliğe benzer bir program izler. Edebî bir eserin, nedenlerinden ve sonuçlarından bağımsız olarak görölmesi gereken, açıklanması mümkün olmayan, tutarlı bir birim oluşturduğu düşünceyi bunun temelini oluşturur. Üstelik eserlerin işlevi, iç görülerini ya da ideolojilerin aktarımı olmadığı gibi değerleri de bu tür şeylere indirgenemez. Buna uygun olarak, eserin yorumuna, eserin kendisine odaklanılmalıdır (Wellek 1995: 71; Brooks 1995: 45).

Yeni eleştirinin en ünlü yazılarından birisi, Monroe C. Beardsley ve William K. Wimsatt'ın *Niyetçiliğin Yanılgısı* ("The Intentional Fallacy") adlı makalesidir. Bu çalışmada, edebî yorumların yapıtın kendisine uygulanmasından, yazarın öz yaşam öyküsü ve ruhu üzerine yapılan araştırmalardan ayrılması gerektiği öne sürölmektedir. Anti-niyetçiliğin özünü belirleyen bu varsayımın dayandığı kanıtlar şunlardır; 1. Kimse, başka birisinin zihin durumunu anladığını varsayarak bunu üçüncü tekille anlatamaz, 2. Bir yazarın, yapıtıyla ilgili niyetleri üstüne ortaya konulan varsayımlar ya gereksiz ya da yanıltıcıdır, 3. Edebî eserler, pragmatik iletişim bağımlarının dışında yer alır, 4. Anlamlar herkese açıktır, açık olmalıdır.

1. Kanıt üzerine: Beardsley, *Estetik* ("Aesthetics") adlı kitabında şöyle demektedir: "Sanatçının niyeti, zihnindeki bir dizi psikolojik durum ya da olaydır: Bu durum ya da olay ne yapmak istediğini, eseri oluşturmaya başlamadan önce ve onu yapım sürecindeyken nasıl düşlediğini ya da planladığını belirler"¹⁰ (Beardsley 1981: 17, çev. OKB). Bir yazarın zihninde belirli bir zamanda neler olup bittiğini yalnızca kendisi bilebilir (ve kimi zaman olasılıkla o bile bilmez). Yorumlayanlar, yazarın düşünceyi üzerine (yanıltıcı) sonuçlar çıkarmalarına izin veren anlatımlara ya da eylem gibi kanıtlara bağımlıdır. Çoğu zaman yorumcular, eserini çözümlemek istedikleri yazarın ölmüş olması ve onunla ilgili çok az anlam ortaya çıkan öz anlatımların (örneğin mektuplarda ya da günlüklerde) bulunması sorunuyla karşı karşıya kalmaktadır.

2. Kanıt üzerine: Wimsatt ve Beardsley'e göre, yazarın niyetinin yorumda dikkate alınabileceği ya da alınması gerektiği görüşü bir ikileme yol açar. Yazar

¹⁰ *The artist's intention is a series of psychological states or events in his mind: what he wanted to do, how he imagined or projected the work before he began to make it and while he was in the process of making it.*

niyetini eserde hayata geçirmeyi başarmıştır. Öyleyse niyetini zaten bir biçimde aktardığı için, yorumcu eser dışı araştırmalardan vazgeçip baştan sona esere odaklanabilir. Ya da yazar niyetini gerçekleştirmeyi başaramamıştır. Öyleyse eserin çözümlenmesi için herhangi bir niyetin değerlendirilmesine de gerek kalmamaktadır; bu ancak yanıltıcı sonuçlara neden olur (Wimsatt-Beardsley 1967: 4). Hangi seçenek seçilirse seçilsin yazarın niyetine atıfta bulunmak ya gereksiz ya da yanıltıcıdır.

3. Kanıt üzerine: Yapıtlar, pragmatik iletişim bağlarının dışında yer alır. Pragmatik iletişimde, yalnızca ne demek istendiğini (amaçlanan mesajı) anlamak gereklidir. Edebî yapıtları ise edebî yapıt, özerk sanat eseri olarak anlamayı hedeflemelidir. Sonuçta Wimsatt ve Beardsley'in niyetçilikten yana yorumcuları, farklı iletişim biçimlerini yeterince birbirinden ayırt etmemekle suçladıkları söylenebilir.

4. Kanıt üzerine: Wimsatt ve Beardsley'e göre bir eserin anlamını belirlemek, ilgili kültürel bilgisi olan uzmanların (örneğin kendilerinin olduğu gibi edebiyat hocalarının) işidir. Çünkü o anlam, bir çeşit gelenek tarafından düzenlenir. Edebî bir yapıtın dili ve barındırdığı bilgiler, belli gelenekler doğrultusunda ortaya çıkar (Wimsatt-Beardsley 1967: 10). Elbette yazarların kendileri de bu geleneklere bağlıdır. Dolayısıyla birer dilsel anlamlar yaratsalar bile bunu her zaman ortak bir dil zemininde, yani okurların ya da yorumcuların akıllarında yeniden yapılandırabilecekleri bir biçimde gerçekleştirirler.

Bu noktalar, ilk bakışta yeni eleştiriye taban tabana zıt görünen bir kuram hareketinin talepleriyle kısmen örtüşür. Post-yapısalcılıkta da, yazar ve onun "niyetleri" arka plana itilmiş, daha doğrusu rolü, konumu zayıflatılmış durumdadır. Roland Barthes'in *Yazarın Ölümü* ("Der Tod des Autors") adlı kışkırtıcı makalesi bunun yansımalarından yalnızca birisidir. Burada Barthes, yazar figürünün edebiyat için daha önce varsayıldığından çok daha az önemli olduğunu (ya da hiç önemli olmadığını) ve anlamın tamamen okur tarafından üretilebileceği düşüncesini ileri sürer (Barthes 2000). Makalenin ana fikri, yazarın kendi üretimi üzerindeki egemenliğine ilişkin klasik düşünceye meydan okuyan post-yapısalcı kuramlar için önemli bir kavram oluşturur. Metin inceleme konusunda bu yaklaşım her şeyden önce, yazarın varsayılan niyetinin alakasız olduğu ve dahası metnin, yazarın niyetiyle çelişen anlamlar geliştirebileceği anlamına gelir.

Yeni eleştiri temsilcilerinin, niyetçiliğe karşı sundukları seçenek, yakın okuma adını verdikleri bir yöntemdir. Bu yöntemle, bir metin parçasının dikkatli bir şekilde okunup ayrıntıları, anlamca ince ayrımları, dilsel özelliklerini teker teker ortaya çıkartılması amaçlanır. Bu bağlamda William Empsons'ın çözümlemeleri güzel bir örnek teşkil eder. Kendisi, yedi farklı muğlaklık türü (*ambiguity*) arasında ayırım yapar. Muğlaklık, birden fazla anlam atamasına izin veren dilsel bir öğe olarak anlaşılır (Empson 1963: 1). Edebi metinlerin dili, muğlaklıklar açısından çok zengin olduğundan, özellikle bu yönden incelenmesi gerekir. Mecazlar, kinayeler, paradokslar ve diğer retorik öğeler bu konuda çok verimli olabilir.

Yakın okuma yöntemi ve açımlama yasağı birbirine bağlıdır. Bu, edebi bir metnin tamamen açıklanmaması ya da başka sözlerle aktarılmaması gerektiğini, aksi takdirde biçimin, ifadelerin bir kenara bırakılacağını ve onun bir “mesaj”a indirgeneceğini işaret eder. Cleanth Brooks bu tür girişimlere “açımlama sapkınlığı” (*heresy of paraphrase*) adını vermiştir. Ona göre böyle bir açımlama asla başarılı olamaz: “Gerçekten, şiirin ‘anlamı’ nı içeren ifadeyi yakaladığımız her ne olursa olsun, imgeler ve ritim hemen onunla gerilimler oluşturur, onu çarpıtır, bükür, nitelendirir, yeniler”¹¹ (Brooks 1960, ev. OKB). Bir şiirin içeriğinin, başka sözcüklerle anlatılabilme düşüncesi, genellikle şiirin o içeriğe indirgenmesine yol açar. O zaman şiir yalnızca içinde yer alan görüşlere ya da kavramlara uygun, “doğru” olup olmadığına göre değerlendirilir. En kötü durumda, bir açımlama onun yerine geçebilir. şiirlerin, yazınsallıklarından bağımsız olarak aımlanabilir bir içeriği olduklarını kabul ettiğimiz anda, onlar önünde sonunda gereksiz duruma gelirler (Graham 2000: 117-118).

* * *

Yeni eleştiri kuramı, en canlı dönemini 1930'ların sonları ile 1950'ler arasında yaşamıştır. Bu yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinin hızlı bir biçimde sanayileştiği bilinmektedir (Eagleton 2000: 65). Böyle bakıldığında, kökleri o bölgede olan yeni eleştiri, yazını, özellikle şiiri bir tür alternatif yaşam biçimine yükselten modern kapitalizme karşı bir tepki olarak görünmektedir. Terry Eagleton'ın vurguladığı üzere, onun

¹¹ Indeed, whatever statement we may seize upon as incorporating the 'meaning' of the poem, immediately the imagery and the rhythm seem to set up tensions with it, warping and twisting it, qualifying and revising it.

ekonomik açıdan geri kalmış Güney bölgesinde, [...] geleneksel kan ve soy anlayışının hâlâ önemini koruduğu bölgede olması anlamlıdır. Aslında Güney, Amerikan Yeni Eleştirisi döneminde Kuzey'in kapitalist tekellerinin işgali altında hızlı bir sanayileşme sürecinden geçiyordu; ama Yeni Eleştiri'ye ismini veren John Crowe Ransom gibi "geleneksel" Güneyli entelektüeller, yine de burada sanayileşmiş Kuzey'in kısır bilimsel rasyonalizmine "estetik" bir alternatif bulabiliyorlardı. Sanayinin işgaliyle T.S. Eliot gibi manevi olarak öksüz kalmış olan Ransom, başlangıçta 1920'lerin Kaçaklar adı verilen edebiyat hareketine, daha sonra da 1930'ların sağcı Kırsal siyasasına sığındı. Yeni Eleştiri'nin ideolojisi kristalleşmeye başlıyordu: Bilimsel rasyonalizm eski Güney'in "estetik yaşamını" mahvediyordu, insan deneyimi duysal tikelliğinden yoksun bırakıyordu; bütün bunların çözümü şiir olabilirdi. Şiirsel tepki, bilimsel tepkinin tersine, nesnesinin duysal bütünlüğüne saygı gösterirdi: Şiir rasyonel bir idrak sorunu değil, bizi esasen dinsel olan bir bağla "dünyanın bedeni"ne bağlayan duygulanımsal bir şeydi. Sanat sayesinde, yabancılaşmış bir dünya bütün çeşitliliğiyle bize geri verilebilirdi. (Eagleton 2000: 65-66)

Şiir, adeta dinsel bir olgu anlamına gelir ve böylelikle sanayileşmiş çağdaş dünyaya yaşamsal bir seçenek oluşturur. Yeni Eleştiri temsilcilerinin bu görüşü, ilginç bir şekilde Alman şair Stefan George'nin (1868-1933) estetik tutumuyla örtüştür. 1897'de yayımlanan *Ruhun Yılı* ("Das Jahr der Seele") adlı şiir kitabında yer alan *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri, belki de onun en tanınan, üslubuyla ilgili örnek bir eserdir. Sonraki bölümde bu şiir, yapıta içkinlik ve yeni eleştiri kuramlarına uygun bir biçimde büyük bir ihtiyatla (Emil Staiger), yakın okuma yöntemiyle birlikte incelenecektir.

Örneklem: Stefan George'nin *Ölmüş Olduğu Söylenen*

***Parka Gel ve Bak* Şiirinin İncelemesi**

Fenomenlerin arkasında bir şey aranmamalıdır:

kuram, kendileridir.

Johann Wolfgang von Goethe¹²

Stefan George Alman modernizminin, özellikle sembolizm akımının en önemli şairlerinden biriydi. Sıklıkla, seçkin genç dinleyicilerin karşısına rahip giysileri içinde çıkıp şiir okurdu. Daha sonra bu genç dinleyicilerin bazılarını bir

¹² *Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre* (Goethe 1960: 567, çev. OKB).

yan odada resmî bir görüşmeye alırdı. 20. yüzyılın başında, edebiyatla ilgilenen – ve çoğunlukla genç olan – erkekler (kadınlar bunun dışında tutulurdu) Stefan George'nin çevresinde toplanıp onu dinlerdi. "Usta" ve "şairlerin Prensi" diye seslendikleri yazar, böylelikle o zamanın belki en ünlü çevrelerinden birinin merkezini oluşturuyordu. "George Çevresi"nde, modern estetizm, aşk, savaş gibi konular, övgü dolu sözlerle tartışılırdı ve onun sanatı yüceltilirdi. Günlük yaşamın üretim ilişkileri içinde ve insanların mekanikleştirilmiş olmalarının ötesinde George'nin şiirleri, gerçekten modern yaşamı yeniden tasarlanmanın en önemli aracı olarak görüldü. Başka bir deyişle, George Çevresi'nin amacı, aslında bir hayat reformuydu (Aurnhammer-Braungart vd. 2016: 713-750). Bunu gerçekteştirmek için üyeleri, etkileyici ustalarına sonsuza kadar boyun eğmek isterlerdi. Çok seyrek de olsa, şairin onlara göstermediği yollardan geçenler de olurdu; örneğin başarısız bir Hitler suikastçısı olarak tarihe geçmiş üye Claus Schenk Graf von Stauffenberg bunlardan biridir (Riedel 2006: 198-221).

Almanya'da sembolist akım, natüralist akıma karşı bir hareket olarak ortaya çıkmış ve bu akımın öncüsü de Stefan George olmuştur (Kanz 2019: 359). Bu akımda "güzelliğin" kendisi, sanatın amacı ve ideali olarak ilan edilmiş ve *l'art pour l'art* ("sanat için sanat") anlayışı gündeme getirilmiştir. Yazın, her türlü amaçtan – eğitimden, ahlaktan ve gerçeklikten – bağımsız olmalıydı. İlginç olan dış gerçeklik değil, şairin iç dünyası, fikirleri ve düşleriydi. Bunun da ancak "güzel", yani yazım dilinin simgesel gücüyle anlatılabileceği varsayılmaktaydı. Sembolist yazının içeriği bu nedenle yalnızca "güzellik"tir; dışarıdaki gerçek dünyayla hiçbir ilgisi yoktur (Kanz 2019: 360).

Bir sembol, belirli bir grup insan tarafından (genellikle sanatçılarca) verilen, açık olmayan ve bu nedenle gizli bir gösterge niteliğini elinde bulunduran özel bir anlam oluşturmadır. *Nomen est omen*: Sembolist şairler, var olan her şey arasında temel bir bağlantı olduğuna inanırlar. Demek istedikleri anlam genellikle, yalnız yazının telkin edici gücüyle, neredeyse sihirli bir biçimde akla getirilebilecek şeylerin altında yatan anlaşılmaz bir sırdır. Bu bakımdan sembolizm, yalnızca seçkin bir sanat hayran kitlesi tarafından alımlanabilecek bir akım olarak görüldü ve bunun da böyle olduğu zaten birçok yerde iddia edilir (Kanz 2019: 359-360).

Sözü edilen noktaların çoğu, George'nin, Alman sembolist akımının önemli bir metni olan *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiiri için de geçerlidir.

Öldüğü söylenen parka gel ve bak:	Komm in den totgesagten park und schau:
Uzaklarda pırlıtyla gülümseyen kıyı ·	Der schimmer ferner lächelnder gestade ·
Saf bulutların beklenmedik maviliği	Der reinen wolken unverhofftes blau
Göletleri ve renkli patikalari aydınlatıyor.	Erhellte die weiher und die bunten pfade.
Huş ve şimşir ağacından · şu derin sarıyı	Dort nimm das tiefe gelb · das weiche grau
Şu yumuşak kül rengini al · ılık ılık esen rüzgâr ·	Von birken und von buchs · der wind ist lau ·
Geç güller daha tam solmamıştı ·	Die späten rosen welkten noch nicht ganz ·
Seç öp onları ve ör çelengini ·	Erlese küsse sie und flicht den kranz ·
Bu son yıldız çiçeklerini de unutma ·	Vergiss auch diese letzten astern nicht ·
Yabani asma dallarının etrafındaki moru	Den purpur um die ranken wilder reben
Ve ayrıca yeşil hayattan geriye ne kaldıysa	Und auch was übrig blieb von grünem leben
Hafifçe bük sonbaharın yüzünde.	Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

(George 1928: 12, çev. OKB)

Bu şiirin özgün yazımında iki imla özelliği hemen göze çarpar: Yalnız dizinin başlangıcı büyük harfle yazılır, diğer tüm kelimeler Almancada büyük harfle başlayarak yazılması gereken isimler de dahil olmak üzere küçük harfle başlar. Bunun yanı sıra virgül yerine yüksek noktalar (·) kullanılır. George'nin metinlerinde, yazı tipi için bu özellikler tipiktir. Genel olarak şairin yaşamı boyunca yayınladığı tüm kitaplar kural dışı olarak tasarlanırdı. 1904 yılından başlayarak, George'nin kitap baskıları *St.-G.-Schrift* adını taşıyan kendi yazı tipinde¹³ ortaya çıkardı. Görsel olarak tutarlı çizgi genişliği olan bu *sans serif* yazı tipinin, George'nin kendi el yazısına dayandığı varsayılır. Kitaplarındaki yazı tipi, benzersizliklerinin bir göstergesi olmalıydı; onlar ne teknik olarak yeniden üretilebilirlik ne de kitlesel tüketim için tasarlanırdı. Buna uygun olarak, George – en azından yazarlık kariyerinin başında – yalnızca birkaç ayrı tutulan dışındada, az sayıda ve özel biçimde yapılmış nüsha basıp seçkin kitapçılara gönderirdi. Özetle, yazarın kendine özgü yazı karakteri ile “gündelik” yazıdan ve diğer tüm edebî eserlerden farklılaşmak ve böylelikle şiirlerinin eşsiz “güzelliğini” biçimsel olarak vurgulamak istediği söylenebilir.

13 *St.* hem Stefan adının hem de *Šankt*, “kutsal”ın kısaltması olarak okunabilir.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiirinin üç dörtlükten oluştuğunu da belirtmek gerekir. İlk dörtlükte çapraz uyak (abab), ikinci dörtlükte düz uyak (aacc), üçüncü dörtlükte ise sarma uyak (deed) vardır. Uyak yapısının değişkenliği, “park”taki güzel ayrıntıların çeşitliliğini yansıtır gibi görünür. Bununla birlikte, diğer bir temel özellik de işaretlenir: Biçim ve içerik birbiriyle yakından ilintilidir; metnin güzelliği, yüzeyde bile hayrete düşürebilecek niteliktedir. Bu noktada belki hünerle dokunmuş bir halı akla gelebilir. Eğer öyleyse, şiirin ilk baskısının imla özellikleri ve her koşulda çarpıcı tasarımı zihnimizdeki imgeyi güçlendirebilir. Ayrıca Almancadaki “metin” sözcüğünün (*Text*), Latince “textura”dan geldiğini, yani aslında bir mecaz olduğunu anımsamamızda da yarar var. George bu mecazla oynamaktan hoşlanırdı. Örneğin 1899’da yayımladığı başka bir şiir kitabındaki bir bölüm, *Yaşamın Halısı* (“Der Teppich des Lebens”) başlığını taşır.

Eğer şiiri, biçimsel açıdan değerli bir halıyla karşılaştırmak istersek, hemen bunun renkli bir halı olduğunu eklememiz gerekir – bunu söylediğimizde de sanki “park”a girmiş oluruz. Bulutların “beklenmedik maviliği” ve “renkli patikalar” bize açılır. Sarı huş ve kül rengindeki şimşir ağacı dallarını, hafif solmuş gülleri, yıldız çiçeklerini, mor asma yapraklarını toplarız. “Park”ın renk tonları o kadar ön plandadır ki, eşyalardan soyutlanmış gibi görünürler. Mavi bulutlardan değil, “bulutların” maviliğinden; sarı ve kül rengi ağaç dallarından değil, renklerin “Huş ve şimşir ağacından” alınmasından; mor asma yapraklarından değil, “asmaların dallarının *etrafındaki*” mordan söz edilir. Bu, metne tuhaf bir biçimde sanal bir karakter kazandırır: “Park” maddi şeylerden öte, renklerden oluşur. Tüm bunların ortasında biz gezinir ve dalları, yaprakları, çiçekleri (ya da onların renklerini) alıp onlarla bir çelenk öreriz.

Parlak bir sonbahar günüdür; uzaklarda kıyılar parıldar, gökyüzü parlar, hafif bir rüzgâr eser. Yine de parkımız “öldüğü söylenen” bir yerdir; güller “daha tam solmamıştır”, “son yıldız çiçekleri” ve yeşil yapraklardan geriye kalanlar dile getirilir. Bu tür anlatımlar, hüznü ya da melankolik bir ruh hali yaratabilecek niteliktedir. Okur, her şeyin geçici olduğunun ayırına varır. İşte bu noktada, toplananları çelenkte “hafifçe” bükme daveti dikkat çeker. Acaba bunun şiirdeki hüznü bir ilgisi var mıdır? Çelenge ait olan “hafiflik”, varoluşçu ağırlığıyla karşıt bir anlamda ilişkilendirilebilir mi? Almancada “bükmek” (*verwinden*) fiilinin

“üstesinden gelmek”, bir şeyi “aşmak” anlamında da okunabilmesi (DWB 2021), bizi bunu varsaymaya yönlendirir. Bu varsayıma uygun olarak şiir, ancak sanat yoluyla (ve çelengi dokumak, eğer istenirse, sanatsal bir etkinlik olduğu düşünülebilir) varoluşun ağırlığının üstesinden geldiğini anlatır.¹⁴

Son dizede “çelenk” yerine “sonbaharın yüzünden” söz edilir. Sonbahar bize güzel yüzünü (*Gesicht*) gösterir. Aynı zamanda Almancada, “yüzler” (çoğul olarak), “görüntü”, “düş” için kullanılan eski bir terimdir (DWB 2021). Bununla birlikte “park”ın (“çelenk” dahil olmak üzere) sanatsal bir ileri görüşlülük ortaya çıkarttığı anlamına da gelir. Başka bir deyişle, “park” tinsel bir manzardır. Kırıyılar bu yüzden “gülümseyen” bir dost gibi karşımıza çıkar, bu yüzden sinestezisi aracılığıyla¹⁵ “derin sarıyı...yumuşak kül rengini” almaya davet eder; duyuşsal uyarılar bir rüyadaki gibi iç içe girer. Bu bağlamda bize eşlik eden sesin de önemli bir işlevi olduğu görülür. “Gel...ve bak” diye bizi parka çeker – ve böylece şiir başlar. Genel olarak emir kipinin, metnin içeriğini bir düzene koyduğu söylenebilir. Ses “al” diyor, biz de dallara uzanıyoruz. Gülleri işaret ederek, “Seç öp onları ve ör çelengini” diyor, biz de bunları yapıyoruz. “Bu son yıldız çiçeklerini de unutma” diyor, biz de uyarısını dikkate alıyoruz. Son isteğine de uyarak (“Ha-fifçe bük”) parktan ayrılıyor ve metin burada bitiyor.

Ayrıca Almancadaki şimşir ağacı isminin (“Buchs”) kitap sözcüğünü (*Buch*) içermesi, aynı zamanda seçmek (“Erlese”) fiilinin içinde okumak sözcüğünün (*lesen*) yatması da anlamlıdır. Kabul etmek gerekir ki, bu ayrıntılar başka bağlamlarda kolayca, rastlantısal olarak kenara konulabilirdi. Oysa yakın okuma yöntemiyle ele alınan bu şiirde durum biraz farklıdır. “Kitap” ve “okumak”, metnin metinselliğini ya da yazınsallığını vurgular. Şiirin, dolaylı bir şekilde kendinden (yapısından, yapılışından) söz ettiği de söylenebilir. Bizi yönlendiren ses, çelengi örmemiz, parkta gezinmemiz – hepsi dizelerde birleşiyor. Kısacası “park”, şiirin kendisidir.

Sonuç olarak çelengin örülmesi, şiir yazma metaforu olarak karşımıza çıkar. Aksi durumda parkta bize eşlik eden ses, bizim gülleri çelenge eklemekten önce onları neden öpmemizi istiyor? Yalnızca unutulmaz, aziz izlenimler dizele-

14 Bu anlamda filozof Friedrich Nietzsche de sanata çok değer verirdi. George, dönemin birçok yazarının yaptığı gibi, onun varoluşçu felsefesini benimsediği için, *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirinin bu durumu belli bir ölçüde yansıttığını varsayabiliriz. Ancak George'nin Nietzsche alımlaması, örnekleminizin kapsamını açacağı için burada daha ayrıntılı bir biçimde tartışılmayacaktır.

15 Sinestezisi: Özellikle romantik ya da sembolist edebiyatında, çeşitli duyuşsal izlenimlerin dilsel olarak anlatılan birleşimidir (örneğin “kırmızı çığlık”).

re dökülmeye değer. Ses, bu nedenle bir şairin sesi olsa gerek. Onun yardımıyla şiir bir şekilde kendisini konu eder, üstelik okumamız dize oluşumunun bir parçası olur. Biz okur olarak, şiirin manevi ortak yazarları gibiyiz; bir tür ortak, duygudaş çaba doğrultusunda, dizelerin yaratılmasına katkı veririz. Georjecilerin “ustalarına” o kadar büyük hayranlık duymaları artık bizi pek şaşırtmıyor: Onun aracılığıyla, kendilerinden daha büyük ve görünürde sihirli bir olaya karışmış bulunuyorlardı.

Sembolizm için bu kadar önemli olan bir şiir söz konusu olduğunda, bu noktada, şiirde sembollerin nerede olduğu sorusu doğal olarak ortaya çıkar. Bura-ya kadar dikkat eden herkes, sorunun bir biçimde yanlış sorulduğunu fark edecek ve belki de bununla birlikte doğru yanıtı verecektir: Sembol, şiirin kendisidir. Fakat şiirde hangi konunun vurgulandığı sorusu farklı bir kapsama girer. İçinde betimlenenler, ideal bir mevsim olgusu olarak sonbahara mı göndermede bulunmaktadır? Ya da şiir (aynı zamanda) yaşamın belli bir dönemini resimlendiren bir yapıt olamaz mı? Böyle bir bakış açısını, *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirinin *Ruhun Yılı* kitabının ilk şiiri olması gerçeği destekleyebilir. Söz konusu şiir kitabındaki kahraman, kendini, mevsimleri ritmik bir şekilde değişen doğanın ışığında deneyimler – ıstırap çekerek, umutlanarak, yas tutarak, düşünerek. Belki de şiir (aynı zamanda) kaleme alındığı dönemin ruhunu anlatır? *Fin de siècle* (“yüzyılın sonu”) adından da anlaşılacağı gibi, bu dönem karamsar bir “zamanın sonu” ruh hali tarafından şekillendirildi. Pek çok insan, özellikle sanatçılar ve aydınlar, Batı kültürünün yaşlandığı ve yok olmak zorunda olduğu duygusuna kapıldı.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiiri nasıl okunursa okunsun farklı anlamlar ortaya çıkardığı açıktır. Bu nedenle her okunuşta okuyucuları yeniden şaşırtabilir. Asıl güzellik de böyle bir şey değil midir?

Sonuç

Örnek çözümlemede, Yapıtta İçkinlik ve Yeni Eleştiri kuramlarının, George’nin *Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak* şiirini bir bakıma tamamladığı ve onlarla metin arasında doğal bir yakınlık ya da akrabalık olduğu izlenimi edinilebilir. Muhtemeldir ki bu durum hem her iki yaklaşımın temsilcilerinin hem de şairin, sanat eserinin özerkliğine büyük değer vermelerinden kaynaklanır.

Ölmüş Olduğu Söylenen Parka Gel ve Bak şiirinde, derinliği en iyi şekilde yapıta içkinlik ve/veya yeni eleştiri aracılığıyla tanımlanabilecek ve takdir edilebilecek bir estetik ön plandadır. Fakat elbette her iki kurama dayanan verimli okumalar, George'nin şiiri ya da sembolizmin yapıtlarıyla sınırlı değildir, tersine, söz konusu okumaların, edebî özerkliğin ve estetiğin önemli bir rol oynadığı her yerde mümkün olduğu varsayılabilir. Daha da ötesi, politik şiirler ve gerçekçi romanlar gibi nesnel bir üslupla yazılmış gibi görünen metinlerde bile belirsizliği ya da muğlaklığı göze çarpan satırların, önemli bölümlerin, her türlü karmaşık durumların çözümlenmesinde, yapıta içkinlik ve/veya yeni eleştirinin yararı olabilir. Oysa yalnızca bu kuramların kullanılması da doğru olmaz çünkü onlar kullanıldığında edebiyatın sosyo-tarihsel koşul ve ilişkilerinin tamamen göz ardı edilmesi olasılığı oldukça yüksektir. Aynı zamanda görünüşte köhnemiş olan bu iki kuramı bütünüyle devre dışı bırakarak, incelenen metni ayrıntılı bir şekilde okumamak, büyük bir özenle üzerinde çalışmamayı tercih etmek de açıkça ideolojik, bilim dışı bir refleks anlamına gelir. Dolayısıyla sıklıkla olduğu gibi bu konuda da ortaya bulmak ve sözü edilen kuramların nerede katkı vereceklerse orada kullanmak gerekir.

Çağdaş kültürde metin okumanın, buna neden zaman ve çaba harcanması gerektiğini gerekçelendirmek giderek zorlaşmaktadır. İnternette metinlerin özetlerine kolayca erişilebilmektedir. Hem de o kadar hoş, o kadar 'kullanıcı dostu' biçiminde sunulur ki! Gerçekten uzun zamandır sosyal medyada, kanonik yapıtları ya da belli edebiyat konularını kısa ve eğlenceli bir biçimde "açıklamak" eğilimi gözlemlenmektedir. Örneğin YouTube'da edebî dönemleri ve ünlü eserlerin içeriğini Playmobil figürlerle (yani çok maddesel, somut biçimde) yalnızca birkaç dakika içinde anlatan *Sommer'in Bir Nefeste Dünya Edebiyatı* ("Sommers Weltliteratur to go") adında kanal var. Klipler, *Bir Nefeste Barok (5 dakikada edebî dönemi öğren)* ve *Bir Nefeste Buddenbrooks (9,5 dakikada Thomas Mann)* gibi başlıklar taşıyor. İşte bu noktada yapıta içkinlik ve yeni eleştiri adları verilen eski, neredeyse unutulmuş yorum kuramları bize çok önemli bir şey öğretebilir ya da savaştırmak üzere olduğumuzda bize onu hatırlatabilir. Bu, her bir sanat eserine saygı duymaktır. Hemen hemen sıradanlaşmış olan günümüzde bunu yerine getirmek, bize, olasılıkla her zamankinden daha zor gelmektedir. Öte yandan özetlerden, açıklamalardan gereğinden fazla yararlanmak ya da bunlarla

yetinmek yalnızca cahilce ve acınası değil, aynı zamanda tehlikelidir de çünkü bu, kültürümüzün belli bir temelinin aşama aşama ortadan kaldırılmasına neden olmaktadır. O temel, edebî metinlerin dikkatlice okunması ve özenle incelenmesidir. Yoksa açımlama temeline dayanan bir kültür düşünülebilir mi?

Kaynakça

- Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart vd. (ed.) (2016), *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter.
- Barthes, Roland (2000), *Der Tod des Autors*, ed. Fotis Jannidis vd., *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., s. 185-193.
- Beardsley, Monroe C. (1981), *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Brooks, Cleanth (1995), *My Credo – The Formalist Critics*, ed. William J. Spurlin ve Michael Fischer, *The New Criticism and Contemporary Literary Criticism: Connections and Continuities*, New York/London: Garland Publishing, s. 45-53.
- Brooks, Cleanth (1960), *The Heresy of Paraphrase*, ed. Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*, London: Dobson, s. 176-195.
- Danneberg, Lutz (1996), *Zur Theorie der werkimmanenten Interpretation*, ed. Wilfried Barner ve Christoph König, *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, s. 313-342.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm (DWB) (01.01.2021). “Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities“
<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB> (10.04.2022)
- Dil Derneği (1999), *Türkçe Sözlük*, 2. K-Z, 1. Baskı, Ankara.
- Eagleton, Terry (2000), *Edebiyat Kuramı: Giriş*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Empson, William (1963), *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto & Windus.
- Frenzel, Elisabeth (1962), *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart: Alfred Kröner.
- Geisenhanslüke, Achim (2015), *Textkulturen: Literaturtheorie nach dem Ende der Theorie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- George, Stefan (1928), *Das Jahr der Seele*, Gesamt-Ausgabe der Werke, Endgültige Fassung, Band 4, Berlin: Georg Bondi.
- Graham, Gordon (2000), *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, London/New York: Routledge.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1960), *Aus „Wilhelm Meisters Wanderjahre“: Betrachtungen im Sinne der Wanderer*, ed. Siegfried Seidel, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen (BA)*, Bd. 18, Berlin: Aufbau.
- Gruber, Bettina (2009), *Werkimmanente Literaturwissenschaft/New Criticism*, ed. Jost Schneider, *Methodengeschichte der Germanistik*, Berlin/New York: De Gruyter, s. 763-776.

- Hermand, Jost (1994), *Geschichte der Germanistik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kanz, Christine (2019), *Die literarische Moderne (1890-1920)*, ed. Wolfgang Beutin, Matthias Beilein vd., *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin: J. B. Metzler, s. 345-390.
- Kayser, Wolfgang (1948), *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern: Francke.
- Klemperer, Victor (1947), *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Berlin: Aufbau.
- Klemperer, Viktor (2013), *LTI. Nasyonal Sosyalizmin Dili*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Klotz, Volker (1960), *Geschlossene und offene Form im Drama*, München: Carl Hanser.
- Köppe, Tilmann ve Winko, Simone (2013), *Neuere Literaturtheorien: Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- Lämmert, Eberhard (1955), *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart: J. B. Metzler.
- Lentricchia, Frank (1980), *After the New Criticism*, London: Athlone Press.
- Morgenroth, Claas (2016), *Literaturtheorie: Eine Einführung*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Plumpe, Gerhard (2014), "Eduard Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe* im Wettstreit der Hermeneutik", *DİYALOG – Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik*, cilt 2, sayı 1, s. 7-18.
- Riedel, Manfred (2006), *Geheimes Deutschland: Stefan George und die Brüder Stauffenberg*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- Staiger, Emil (1939), *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters: Untersuchungen zu Gedichten von Brentano, Goethe und Keller*, Zürich: Max Niehans.
- Staiger, Emil (1955), *Die Kunst der Interpretation: Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, s. 7-28.
- Wellek, René (1995), *The New Criticism: Pro and Contra*, ed. William J. Spurlin ve Michael Fischer, *The New Criticism and Contemporary Literary Criticism: Connections and Continuities*, New York/London: Garland Publishing, s. 55-72.
- Wiese, Benno von (1948), *Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel*, 2 Bände, Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Wimsatt, William K. ve Beardsley, Monroe C. (1967), *The Intentional Fallacy*. William K. Wimsatt, *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington: University of Kentucky Press, s. 3-18.

Modern Bir Mnacet ve Şathiye Söylemi Olarak Cahit Zarifoğlu'nun *Sultan Şiiri*

Sefa TOPRAK*

z

Modern Türk edebiyatının İslamcı Şairlerinden biri de Şüphesiz Cahit Zarifoğlu'dur. Şiirlerinde İslami geleneğe ait imgeleri sıklıkla kullanan Şairin tem olarak işlediği konuların seğiminde de İslami ögelerin ağırlığı hissedilir. Şairin inanç dünyasını sanatına yansıtması bakımından belirgin bir örnek olan Zarifoğlu, Şiirlerinde toplumsal meselelere de değinmiş olmakla birlikte ağırlıklı olarak i dünyasına yönelmiştir. Bu yönelişte, inanan bir insan olarak çeşitli duyguları dile getirmiştir. Bunu yaparken de imgelerle örülmüş, anlamı derinlere indiren bir Şiir anlayışı benimsemiştir. Şair kimi zaman teskin olmuş bir ruhun yakarışını dile getirirken kimi zaman da bir pişmanlığın ıstrabında yoğrulmaktadır. *Sultan Şiiri* bu yakarışın ve ıstrabın bir örneğidir. Şiir geçip giden hayatın kısa bir mukayesesidir ve inanan bir insan olarak boşa harcanmış bir zamanın pişmanlık dilekesidir. Muhteva olarak kulun rabbi ile samimi bir mukabelesi olan Şiir söyleyiş açısından okunduğunda akıllara ilk olarak mnacet ve Şathiye türlerini getirmektedir. Mnacet, Divan Şairlerinden sıklıkla kullanılan bir türüdür. Şathiye ise genellikle tekke edebiyatı geleneğine bağlı halk Őairleri içerisinde görülen bir Şiir türüdür. Bu iki türün de modern bir Şairin söylemi ile i içe kullanılması dikkate değerdir. Özellikle de Müslüman Şair kimliğini hemen her mecrada ve kaleme aldığı her tarz eserinde açıkça vurgulayan Zarifoğlu gibi bir kalemin bu iki tarza uygun düşecek syleimde bir Şiir yazması da konuyu ele alışımızdaki en önemli etkendir. Teslim ve tevekkülün, havf ve recanın "*Korku ve Yakarış*" olarak tezahür ettiği Şairin *Sultan*'daki kullandığı dil, Şiiri hem bir mnacet hem de bir Şathiye olarak okumaya imkân tanımaktadır. Çalışmamızda Şairin modern bir söyleyiş içinde mnacet ve Şathiye geleneği bağlamında incelenerek tahliline çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cahit Zarifoğlu, *Sultan*, Şiir, poetika, mnacet, Şathiye.

* Öğr. Gör., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Karaelmas TMER, Zonguldak, Türkiye.
Elmek: sefatoprak@beun.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-7183-936X>.

Geliş Tarihi / Received Date: 17.02.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 13.06.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1074944

Cahit Zarifoğlu's *Sultan* Poetry As a Modern Munacet and Sathiye Discourse

Abstract

One of the first names that comes to mind when it comes to the Islamist poets of modern Turkish literature is undoubtedly Cahit Zarifoğlu. Zarifoğlu, who is a good example in terms of reflecting the poet's world of belief in his art, also touched on social issues in his poems, but mainly focused on his inner world. In the construction of this internal comparison as a discourse, the poet sometimes expresses the munacet of a calmed soul, and sometimes is kneaded in the agony of regret. *Sultan* poetry is an example of this munacet and sathiye. The poem is a brief comparison of life that has passed, and a petition of regret for a time wasted as a believer. When the poem, which is a sincere response of the servant with his Lord, is read in terms of expression, it first brings to mind the types of argumentation and sathiye. It is noteworthy that these two genres are used together with the discourse of a modern poet. The fact that a pen like Zarifoğlu wrote a poem in a discourse that would fit these two styles is the most important factor in our handling of the subject.

Keywords: Cahit Zarifoğlu, *Sultan*, poem, poet, munacet, sathiye.

Extended Summary

Munacat and sathiye are two types of verse that have been used in Turkish literature for centuries. The usage areas of both are different. While Munacat is generally used in Classical Turkish literature, examples of sathiye are mostly seen in the tradition of folk poetry developed around religious mystical teaching. In folk poetry, it is also seen that poets who adhere to the tradition of mystical teaching write munacat together with sathiye, but sathiye type is not found among the poems of classical literature members. Depending on the modernizing social life after the Tanzimat, the tradition of writing munacat started to draw a different line from the tradition with the change in the perception of poetry. Since the sathiye emerged out of the ecstasy and agitation of the mystics outside of their own disposition, these words may seem contrary to the sharia at times and to reason and logic at times.

After making a general definition on the two important verse types of Turkish literature, munacat and sathiye, we will try to see how these two genres are used together in a modern way in Cahit Zarifoğlu's poem *Sultan*. In fact, in Turkish literature, the number of sample texts in which these two types are integrated in a poem is not very high.

Sultan is included in the book of Poems, where all of Cahit Zarifoğlu's poems are collected. But it is not a poem that the poet published while he was alive. The impression that the poem was written in the last moments of life is very strong, as it describes the poet's sincere feelings, internal reckoning, and taking himself to account.

Cahit Zarifoğlu is a poet of Islamic identity in modern Turkish literature. In this respect, Islamic themes, images and discourses are frequently encountered in his poems. One of Zarifoğlu's poems with Islamic discourse, who built his poems with a modernist structure, is his poem named *Sultan*. This poem, which he wrote in the last days of his life, was published only after his death and is quite remarkable in terms of expressing the general feelings and thoughts of the poet in his last days.

The poet begins his poem by introducing himself in a way. This is the introduction to an amnesty petition and has a strong tone of voice. This shows that the poet is confident. This certainty stems from the trust of the other party rather than itself. The poet lives for the joy of a person who has found a way out after big mistakes.

The poem is in the mood of an appeal; there is a prayer, a supplication, but this does not happen completely in the form of showing oneself humiliated or sad. Here, the poem goes out of the munacet as a discourse and takes the form of sathiye. The poet acts in a very confident manner in this introduction of the poem. He seems to have found the golden word to make amends, and he has the great self-confidence that this brings. Zarifoğlu enters into the situation of telling the other party, the addressee, what to do in the poem, which starts with a desperate or even carefree language at times. This audacity is just like an example of a sathiye, but the expression of it is very modern and has a structure that hides its attitude.

It shows that *Sultan's* poem, which emerged in the dilemma of fear and hope, as a result, in Zarifoğlu's discourse construction, assimilated two different genres and gave it in a single poem in integrity. It is thought that the determination of this situation is very important in terms of bringing different approaches to Zarifoğlu's poems.

Giriş

Münacat ve şathiye Türk edebiyatında yüzyıllardır kullanılagelen iki nazım türüdür. Her ikisinin de kullanım mecraları farklıdır. Münacat, genellikle Klasik Türk edebiyatı içerisinde kullanılırken şathiyenin örnekleri daha çok dinî tasavvufî öğreti etrafında gelişen halk şiiri geleneği içerisinde görülür. Halk şiiri içerisinde yine tasavvufî öğreti geleneğine bağlı şairlerin şathiye ile birlikte münacat yazdıkları da görülür fakat klasik edebiyat mensuplarının şiirleri arasında şathiye türüne pek sık rastlanmaz.

Sözlükte, yakarış; fısıldamak, sözü gizlice söylemek; Allah’a yakarış dua etmek anlamlarına gelen münacat, edebiyatta Allah’a yalvarmak, yakarmak, dua etmek, niyazda bulunmak maksadıyla yazılan şiirleri tanımlamaktadır. Genellikle divan edebiyatında yaygın bir tür olan münacatın, şekil olarak da divan edebiyatı şiir geleneğinin manzum, mensur bütün şekillerinde yazılmış örneklerini görmek mümkündür (İsen 2009: 257). Münacatın Türk şiir geleneğindeki yeri oldukça eski ve bir o kadar da güçlüdür. Öyle ki kitap tertip geleneğinde sanatçılar eserlerini oluştururken münacat türüne özel bir yer açmaya büyük ihtimam gösterirler. (Macit 2006: 563) *Münacatta şairler, günahlarının büyüklüğünü ve hadsizliğini dile getirerek nefse ve şeytana uyduklarını itiraf eder. Allah’ın sonsuz lütuf ve keremi yanında bu günahların çok şey ifade etmediğini belirterek yakarıшта bulunurlar. Allah’ın azizliği, yüceliği karşısında zayıflığını, çaresizliğini ortaya koyar* (İsen 2009: 257). Duyguların samimi bir dille ifade edildiği, lirizmin yüksek olduğu şiirlerdir. Zira şair ruhunda korku ile ümidin (havf ve recâ) çarpışmasından doğan bir heyecanla şiirini oluşturmaktadır. Bu da münacatın lirizmini artırmaktadır (Macit 2006: 564).

Tanzimat sonrası modernleşen toplum yaşantısına bağlı olarak şiir algısının değişimi ile münacat yazma geleneği de gelenekten farklı bir çizgi çizmeye başlamıştır. Bu dönem ve sonrasındaki süreçte yazılan münacatlara bakıldığında şekil itibariyle geleneksel şiir şekil, kural ve kalıplarından sıyrıldığı, “münacat” gibi başlıklandırmaların yapıldığı görülmektedir. Şinasi’nin *Münacat*’ı bunun en

bariz örneğidir. Şinasi bu şiiriyle hem münacatın geleneksel formlarını değiştirmiş hem de Türk şiirine yeni bir sayfa açmıştır (Bkn. Kaplan 2010; Kaplan 2021).

Şathiye, sözlükte “hareket etmek, sarsılmak, taşmak” anlamlarına gelmektedir. Tasavvufta ise derviş ya da sufilerin vecd ile cezbe halinde söyledikleri sözlerdir (Uludağ 2010: 370). İnançları teklifsiz bir şekilde ifade eden, ilk başta saçma ya da küfür gibi görülen; fakat yorumlandığında derin bir anlama sahip olan şiirlerdir (Dilçin 2016: 351). Şathiye, mutasavvıfların vecd ve istiğrak hallerinden kendi tasarruflarının dışında ortaya çıktığı için bu sözler yer yer şeriata; kimi zaman ise akla ve mantığa aykırı gibi görünebilir. Bu yüzden de şathiye sahipleri birçok açıdan eleştirilmiştir. Fakat bu eleştirilerin genel bir hatası şudur ki bu sözler, sufünün Tanrı'ya olan nazıdır (Kurnaz ve Tatçı 2001: 4). Yani kul ile Rabbi arasındaki perdeyi kaldıran samimi bir konuşma halidir. Bâyezîd-i Bistâmî'nin, “Kendimi tenzih ederim, şanım ne yücedir” ifadesi bunun bir örneğidir. Gazali de şathiyenin kaynağını vecde bağlamaktadır (Uludağ 2010: 371). Vecd haline gelen sufi büyük bir manevi baskı altında kalır. Bu vecd halini ifade ve izah etmek sufi için hiç de kolay bir iş değildir. Kendisine ait bir izah dili olmayan bu durumu anlatma güçlüğü neticesinde sufi bütün yargı ve hükümlerden sıyrılır ve fenâfillah makamında dilinden şathiyeler dökülür (Kurnaz ve Tatçı 2001: 7).

Genel tanım ve örneklerden anlaşılacağı üzere şathiye bir “hal” ifadesidir. Bu hal sufilerin belli bir metot ve çalışma ile izledikleri yol olan seyr ü sülüklerindeki duraklardan bir tanesidir. Ruhun yüklendiği ağırlık bedende ve dilde kaldırılamayacak dereceye ulaştığında gayri ihtiyarı zuhur eden sözler ya da şiirlerdir. Bu şiirlere yaklaşımdaki en belirgin nokta kulun yaratıcısı ile teklifsiz ve samimi bir dille senli benli konuşabilmesidir.

Münacat ve Şathiye Bağlamında *Sultan*'ı Okumak

Türk edebiyatının iki önemli nazım türü olan münacat ve şathiye üzerine genel bir tanımlama yaptıktan sonra bu iki türün modern bir söyleyiş ile Cahit Zarifoğlu'nun *Sultan* adlı şiirinde nasıl birlikte kullanıldığını görmeye çalışacağız. Aslında Türk edebiyatı içerisinde bu tarz iki türün bir şiirde bütünlük arz ettiği örneklerin sayısı çok fazla değildir. *Sultan* hacim olarak kısa bir şiir olsa

da gerek bu iki türe ait bütünlük izlenimi gerekse şairinin hayatı ve poetikası ile örtüşen bir tablo çizmesi bakımından oldukça önemli bir şiirdir. Şiirlerinde kapalı anlamlar arkasındaki var olan İslami muhteva (Zarifoglu 2015: 94) burada da mevcuttur.

Sultan

Seçkin

Bir kimse değilim

İsmimin baş harfleri acz tutuyor

Bağışlamanı dilerim

Sana zorsa bırak yanayım

Kolaysa esirgeme

Hayat bir boş rüyaymış

Geçen ibadetler özürlü

Eski günahlar dipdiri

Seçkin bir kimse değilim

İsmimin baş harflerinde kimliğim

Bağışlanmamı dilerim

Sana zorsa yanmaya razıyım

Kolaysa affı esirgeme

Hayat boş geçti

Geri kalan korkulu

Her adımım dolu olsa

İşe yaramaz katında

Biliyorum

Bağışlanmamı diliyorum (Zarifoglu 2011: 491)

Sultan, Cahit Zarifoglu'nun bütün şiirlerinin toplandığı *Şiirler* kitabı içerisinde yer alır. Fakat şairin hayattayken yayımladığı bir şiiri değildir. Vefatına yakın bir tarihte yazdığı kuvvetle muhtemeldir ki şiir vefatından sonra *Yedi İklim* dergisinin 87 Temmuz-Ağustos (5-6) tarihli Cahit Zarifoglu özel sayısında yayımlanır. Şairin samimi duygularını, iç hesaplaşmasını, kendisini muhasebe-

ye çekmesini anlatıyor olması bakımından şiirin hayatın son demlerinde kaleme alındığına dair izlenimi çok güçlüdür. Zarifoğlu'nun *Sultan* gibi ömrünün son demlerinde kaleme aldığı şiirlerinde insanın geçmişe dönük pişmanlıkları, ölüm karşısında teslimiyet duygusu tasavvufi özellikler ile "samimi" bir şekilde dile getirilir (Taşçıoğlu 2008: 200).

Şair, şiirine bir nevi kendini tanıtarak başlar. Bu başlangıç bir af dilekçesinin girişidir ve güçlü bir ses tonu hakimdir. Bu da şairin kendinden emin olduğunu gösterir. Bu eminlik kendisinden çok karşı tarafa olan güvenden ileri gelmektedir. Şair büyük hataların, büyük yanlışların sonrasında kendisine bir çıkar yol bulmuş bir insan sevincini için için yaşamaktadır. Bundan dolayı söze nereden başlayacağını konuyu nasıl açacağı iyi bilen bir tavırla başlar şiire:

Seçkin

Bir kimse değilim

Bu iki mısra ellerini dua için yaratıcısına açmış mümin bir kulun rabbinden isteyeceklerine geçmeden önce halini arz için dile getirdiği bir tövbe-istiğfarıdır. Dünyalık bütün tanımlamalardan, vasıflardan sıyrıldım; yalnız senin bir kulun olma vasfıyla kapına geldim halidir. "Seçkin bir kimse olmak" zaten dünyalık bir payelerle elde edilen ve insanlar arasında kıymeti olan bir durumdur. Hakkın katında seçkin olabilmek dünyalık unvanların, vasıfların tamamen dışındadır. Yalnız takvadır, bu seçkinliği kazandıracak olan. Bu durum *Kuran-ı Kerim*'de, Hucurat suresi on üçüncü ayette "...Allah'ın nazarında en değerli, en üstün olanınız, takvâda en ileri olanıdır." (Diyanet 2009: 516) şeklinde ifade edilmektedir.

Zarifoğlu da bu durumu bildiği üzere şiirine bir münacat söylemi ile giriş yapmaktadır. Seçkin bir kimse olmadığını söylemektedir. İnsanlar arasında belki birçok belirgin özelliği ile "seçkin" bir kişi olma durumu söz konusu iken o bütün unvanlarını dışarı bırakarak başlamaktadır söze. Zaten hayatı boyunca da sanatçı kaprislerini bir yana bırakıp Müslümanca bir duyarlık içinde yaşamıştır (Özel 2007: 311).

Bu giriş mısraları aslında Zarifoğlu'nun kendinden emin birer durum tespitidir. Şiir bir münacat havasındadır, bir dua bir yakarış söz konusudur fakat bu hiç de tamamen kendini zelil ya da mahzun gösterme şeklinde gerçekleşmez. İşte

burada şiir söylem olarak mnacattan çıkıp şathiye havasına bürünür. şair şiirin bu girizgahında kendinden oldukça emin bir tavırla hareket eder. Kendini affetti-recek altın sözcüğü bulmuş gibidir ve bunun kendisinde doğurduğu büyük bir öz-güvene sahiptir. Zarifoğlu yer yer umarsız hatta kaygısız bir dil ile başlayan şiirde karşı tarafa yani muhatabına ne yapması gerektiğini bildirme durumu içine girer. Bu cüret tıpkı bir şathiye rneği gibidir fakat bunu ifade ediş oldukça modern ve tavrını gizleyen bir yapıdadır.

İsmimin baş harfleri acz tutuyor

Zarifoğlu ‘‘Sultan’’ın onu çok iyi tanıyor olduğunu bilse de yakaladığı kur-tuluş umuduna ulaşmadan önce halini arz etmeye, kendini tarif etmeye devam etmektedir. şairin tam adı Abdurrahman Cahit Zarifoğlu’dur. Abdurrahman, Arapça bir isimdir ve Rahman’ın kulu anlamına gelmektedir (Cebecioğlu 2009: 24). Rahman ise Allah’ın isimlerinden bir tanesidir ve ‘‘şefkat ve merhamet eden, acıyan sonsuz merhametiyle lütuf ve ihsanda bulunan’’ (Topaloğlu 2007: 415) demektir. Dolayısı ile şair kimin kulu olduğunu ve yaratıcısının nasıl bir merha-mete ve bağışlama gücüne sahip olduğunu çok iyi bilmektedir. Bununla birlikte kulu olduğu Rahman’ın kendisine rahmet ve merhametle muamele edeceğinden son derece emindir. Bunun verdiği huzur ve güvence ile ben zaten adımla bile bir acizlik içindeyim ve bana verilen isimle bile senin rahmetinin garantisi altındayım şeklinde bir hitapta bulunmaktadır. *İsmimin baş harfleri acz tutuyor*, bu bile benim kendimi sana anlatmam için yetecektir seslenişiyle Allah’a samimi ve cüretkâr bir dille hitap etmektedir. Elindeki bu bilgi şairi talebinde daha vakarlı bir duruşa s-rklemektedir ki sonrasındaki gelen dize isteğindeki kararlılığı güçlü bir şekilde vurgulamaktadır.

Bağışlamamı dilerim

şiirin bu noktaya gelene kadarki kısmında şair kesin yargı bildiren ifadeler kullanmaz. Sözcüklerin sıralanışı anlatış ile örtüşür. İlk mısra tek bir sözcükten ibarettir. Devamındaki iki mısra ise ilk mısra ile birleşik bir cümlenin bölünmüş halidir. Bu da şairin iteki güven ve eminliğine rağmen bir mahcup imaj çizmesini sağlar. şair burada ifade edişteki seçimini çok iyi işlemektedir çünkü asıl ula-

şacağı nokta en nihayetinde *Bağışlamamı dilerim*'dir. Bu dizeye ulaştığında sesi gür, vurgusu güçlü ve kastı kesindir: bağışlanmak. Fakat bu yargıya gelene kadar çizdiği çizgi kendini bu talebe layık olduğunu göstermektedir.

Buraya kadar şiirin söylem inşası yine bir münacat ölçüsü ile başat gitmektedir fakat "*Bağışlamamı dilerim*" ifadesi aynı zamanda bir şathiye söylemini sağlayacak derecededir. Af dileyen bir kişinin sesi kısıktır, korku doludur, telaşlıdır. Çünkü dileğinin karşılığında affedilip edilmeyeceğini bilmemektedir. Bu da onu korkutmaktadır. Zarifoğlu ise "*Bağışlamamı dilerim*" seslenişiyile adeta hakkı olanı talep eden bir eminlik ve kararlılık içindedir. Dizenin geniş zaman kip eki ile kurulması da bu anlamın güçlü bir şekilde verilmesi için tercih edilmektedir. "*Bağışlamamı dilerim*" çünkü bu zaten benim hakkım olandır, bana verilmesi gerekendir tavrı açıktır. Bu da tam bir şathiye rahatlığı ve samimiyeti içinde söylenebilecek bir ifade ediş tarzıdır.

Şair, bu şiiri yazarken ölümün kıyısındaki bir insan olarak yazmış olsa bile içi müsterih bir halde olduğu oldukça açıktır. Çünkü o hem kendini hem de kulğunu yerine getirdiği yaratıcısını çok iyi tanımaktadır. Bundan dolayı da isteklerinde teklifsiz bir samimiyet ve cüretkâr bir üslup kullanmaktadır. Bu üslubu ifşa eden ve *Sultan*'ı bir şathiye örneği olarak okumaya iten en belirgin kısım bağışlanma dileğinden hemen sonra gelmektedir.

Sana zorsa bırak yanayım

Kolaysa esirgeme

Şair hitap ettiği *Sultan*'na kendisini affetmekten başka bir yol bırakmamaktadır. Yine samimi ve belki de bir noktaya kadar kayıtsız bir söylem olarak şair yaratıcısına hiçbir şeyin zor olmadığını, her şeyin onun izni ve iradesi ile olduğunu çok iyi bildiği halde, hiçbir şey sana zor değil biliyorum lütfen beni affet gibi bir yalvarış yerine, "*Sana zorsa bırak yanayım / Kolaysa esirgeme*" demektedir. Aslında affının çok kolay olduğunu bilmekte ve içtenlikle zor bir şey istemediğini haliyle affının kesin olduğunu ifade etmektedir çünkü şair "...şüphesiz ki, *O'nun her şeye gücü yeter* (Ahkâf, 46/33)" (Diyanet 2009: 505) ayetinde de ispat edildiği üzere Allah'a hiçbir şeyin zor gelmeyeceğini çok iyi bilmektedir.

Zarifoğlu, hayatını İslami ölçüler çerçevesinde tanzim etmeye gayret eden

birisidir. Bunu kendisi de çokça zikretmektedir. *Yaşamak*'ta ve *Konuşmalar*'da bu konuya dair birçok anekdot bulunmaktadır. *Kuran-ı Kerim*'i gerek kendisi gerekse çocukları ile birlikte sıkça okuduğunu söyleyen (Zarifoğlu 2015: 113) şair Allah'ı tanıyan bilen ve ona itaat eden bir kul olarak onun gücünün her şeye yeteceğini ve hiçbir şeyin ona zor gelmeyeceğini çok iyi bildiği için şiirdeki ifadeleri ile adeta oyun oynamakta ve istediğini elde etmek için hakikati tersinden ifade etmektedir. Adeta köşeye sıkıştırma taktiği yaparak içten içe keyifli bir kurtuluş yolu bulduğunu ifşa etmektedir. İşte şiirin münacat perdesini aralayıp altındaki şathiye izlerini ortaya çıkaran ilk kısım bu ifadelerdir.

“*Bağışlamamı dilerim*” çıkışı ve ardından gelen ve önceki vurguyu destekleyen “*Sana zorsa bırak yanayım / Kolaysa esirgeme*” kestirip atma tavrı, şiirin atmosferini ve temposunu yükseltir. Tabii bu ifadelerin söylenebilmesindeki asıl etki yine şairin önceden dile getirdiği “*acz*”de yatmaktadır. Ben senin kulun Abdurrahman Cahit Zarifoğlu’yum. Bütün seçkinliklerimden sıyrıldım, her şeyimi terk ettim ve sana sadece adımla geldim. Ben adımı söylerken bile senin rahmetini, bağışlayıcılığımı dile getirmiş oluyorum. Ben bağışlayan ve merhamet edenin kulu Cahit Zarifoğlu’yum diyerek buradan aldığı güvenle bağışlanma hakkı olduğunu iddia eder. Bu bağışlanış eğer Sultan’ına/yaratıcısına zor gelirse, yanmaya da razı olduğunu fakat asla zor gelmeyeceğini bildiğini büyük bir açıklıkla ifade eder.

*Hayat bir boş rüyaymış
Geçen ibadetler özürlü
Eski günahlar dipdiri
Seçkin bir kimse değilim
İsmimin baş harflerinde kimliğim
Bağışlanmamı dilerim*

Şair ilk yüksek çıkışından sonra şiirin temposunu bir anda düşürür ve adeta yönünü kendine çevirerek kısa bir iç konuşma yaşar; bir çeşit iç hesaplaşma ya da itiraflar sıralar. Fakat bunları söylemesindeki amaç yine sesini “Sultan”ına duyurmaktır. Halini arz etmektir. İşte burada şairin paniklediği ya da pişmanlıkların ondaki tesiri görülmektedir. Bazı şeyleri fark etmiştir ve bu fark ediş hiç de erken değildir. Pişmanlıkları canlı bir şekilde karşısındadır, hayatı ona göre

boş geçmiştir ve ibadetleri de kendinde memnuniyet doğurmamaktadır. Eksik ve hatalı olduğunu kabullendiği bir noktadadır. Suçunu, hatasını kabul eden ve bu durumun getirdiği eksikliği derinden hisseden bir haldedir. Biraz önceki yüksekten gelen sözcükler yahut yargı bildiren cümleler yerini içinde bulunduğu durumu tarif eden sıfatlara, isim cümlelerine bırakmaktadır. Bu tarif kendisinin farkında olduğunun ifadesidir. Biraz önceki cüretkâr af dileyen hatta hakkı olanı almak için bastıran yapı bir anda bozulmuştur. Farkındadır, bir şeyler eksik kalmış ve elindeki süre bitmek üzeredir. Fakat her ne yapmış olursa olsun elindeki çıkış bileti henüz yanmamıştır ve o bunu bilmektedir. Bunun için yine kendisine verilmesini istediğinin ısrarlı talibidir: “Bağışlanmamı dilerim”. Bu defa yargı ifadesi ikinci tekil şahsa yöneltilmemektedir. Çünkü şair kendine yönelmektedir ve yüzü yerdedir. İşte burada mahcubiyet ortaya konulmaktadır. İlkinde “Bağışlanmamı dilerim” sert tonu hitap edilene yöneliktir. Şimdi ise “Bağışlanmamı dilerim” daha düşük tonda ama içsel ve çaresizlik içindedir. Bu çaresizliğin sebebi ise “İsmimin baş harflerinde kimliğim” şeklinde ifade edilmektedir: *acz*. Yani aciz, “gücü bir şeye yetmez olanın durumu, güçsüzlük” (Akalın vd. 2011:12). *Acz*, hem *acz*'dir hem de *galiptir*; *acz* var olmaktan *aciz* değildir, gönlün ucu açık sınırlarından sıçramak için bir fırsattır ki Cahit Zarifoğlu bunu duyabilmektedir (Eroğlu 2020: 39). Burada şair affa muhtaç ve layık olma vasfının bir insan olarak yaratıcısı karşısındaki acizliğinden güçsüzlüğünden geldiğini vurgulamaktadır.

*Sana zorsa yanmaya razıyım
Kolaysa affı esirgeme*

Değişikliğe uğrayan dizelerle tekrarlanan anlam yine karşımıza çıkmaktadır. Fakat şair artık kendisine verilecek olan her ne olursa olsun bir rıza ve kabul içerisinde olacağını ilk defa söylemektedir. Ancak yine de affa dair talebinde ısrar etmektedir. Burada artık rica ve minnet daha ağır basmaktadır. Yine bir samimi hitapla sana zor gelen bir şeyi senden istemem, zorsa yanmak kabulümdür, ancak biliyorum ki hiçbir şey sana zor değildir ve affetmeni istiyorum, ricasında ısrar etmektedir ki artık “affı” esirgeme diyerek talebini sözcük olarak tanımlamakta ve şimdiye kadar üstü örtük bir af talebinde bulunurken artık bağışlanma istediğini aşikâr bir şekilde ifade etmektedir.

şair, bundan sonra şiirin tonunu gittikçe kısmaktadır ve eğer affedilmezse kayda değer hiçbir şeyi olmadığının itirafına geçmektedir.

Hayat boş geçti
Geri kalan korkulu
Her adımım dolu olsa
İşe yaramaz katında
Biliyorum
Bağışlanmamı diliyorum

şairin içinde bulunduğu durumu kabullenişi ifade ettiği bu son bۆlümde şiirin baştan itibaren gelen lirizmi artık üst perdeye varır. O artık bu saatten sonra ne yaparsa yapsın yaptıklarını telafi ettirmesi için yeterli olmayacaktır. Bunu en başından beri bilmektedir ama hayatın geri kalan bu korkulu anlarında sığınacağı tek mercii yine yaratıcısı olduğu için yapabileceği son ve tek şeyi yapmanın huzuru içindedir. şiirin son mısraı artık ümidin çaresizlik ile bütünüleşmiş halidir. şiirin bütününde noktalama işareti bulunmamaktadır. Burada şiirin bütününde akıp gelen dizelerin birbirini tamamlayan ve aslında kurulmak istenen bir cümlemin dağınlık sözcüklerinden oluştuğu izlenimi vermektedir.

şiirdeki duygu dağınlıklığı iki kelimenin çatısı altında toplanacak olursa bu iki sözcük, havf ve reca yani korku ve ümit olacaktır. şiirde sözcükler adeta bir yanıyla korkuya düşmekte bir yanıyla da ümide kucak açmaktadır. Bu durum da zaten Zarifoğlu'nun şiirlerindeki *Korku ve Yakarış* halini özetlemektedir. Baştan “*Bağışlamamı dilerim*” vurgusu hemen sonrasın yerini “*Bağışlanmamı dilerim*” şeklindeki daha naif bir seslenişe bıraktıktan sonra şiirin sonunda artık korku ile ümit arasında bir yerde çaresizce bir bekleyişe dönüşmektedir: “*Bağışlanmamı diliyorum*”.

Sonuç

Cahit Zarifoğlu, modern Türk edebiyatı içerisinde İşlami kimliğe bir şairdir. Bu bakımdan şiirlerinde İşlami tema, imge ve söylemlere sıklıkla rastlanmaktadır. şiirlerini modernist bir yapıyla inşa eden Zarifoğlu'nun İşlami söyleme sahip şiirlerinden bir tanesi de *Sultan* isimli şiiridir. Hayatının son zamanlarında kaleme

aldığı bu şiiri ancak vefatından sonra yayımlanmıştır ve şairin son günlerinde içinde bulunduğu genel duygu ve düşüncelerini ifade etmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir.

Sultan şiirini dikkate değer kılan bir başka özellik ise şiirin söylem olarak hem münacat hem de şathiye türüne ait özellikler göstermesidir. Türk edebiyatında münacat genellikle klasik edebiyat içerisinde, şathiye ise daha çok tekke ve tasavvuf çevrelerinde gelişen iki türdür. Kendi içinde bir gelenek oluşturan ve hemen ikisi de farklı tarz edebiyat algısının ürünü olan münacat ve şathiye türlerinin modern bir şair olarak Zarifoğlu'nun *Sultan* şiirinde birleşik bir bütün olarak kullanılması oldukça ilginçtir. Geleneksel kurallarından arınan münacat ve şathiye türleri *Sultan* şiirinde modern bir söylem inşası olarak karşımıza çıkmaktadır. Zarifoğlu, şiirin bütününde yaratıcısından af dilemekte ve bağışlanma beklemektedir. Bu affin dile getirilme şekli ise yer yer münacat yer yer şathiye söylemine kaymaktadır. Öyle ki ilk izlenimi münacat olduğu düşünülen *Sultan* üzerinde dikkatli bir okuma yapıldığında şathiye türü için modern bir örnek sergilediği de şüphesiz görülebilmektedir.

Şiir, Allah'a yakarma, niyazda bulunma; af dileme, duada bulunması bakımından bir münacat özelliği taşımaktadır. Fakat şairin, af ve bağışı kendisinin doğal bir hakkı olarak görmesi ve hakkını cüretkâr bir dille alacaklı gibi talep etmesi bakımından da şathiye örneğini ortaya koymaktadır. Zarifoğlu'nun tasavvufa bağlı olduğu ve hayatını İslami ölçüler çerçevesinde yaşamaya çalıştığı bilinmektedir. Bu durum kendisi tarafından da birçok kez ifade edilmiştir. Tasavvufa olan bağlılığı onun şiirlerine de oldukça etki etmektedir. Bu etki genellikle imgesel ve söylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat şathiye türüne denk düşen bir şiirin hem de münacat söylemi ile yoğrularak birlikte verilmesi onun şiirleri içerisinde *Sultan*'ın farklı bir yerde konumlandırımamızı gerektirmektedir. Korku ve ümit ikileminde ortaya çıkan *Sultan* şiirinin sonuç olarak Zarifoğlu'nun söylem inşasında iki farklı türü özümseyerek tek bir şiirde bütünlük içerisinde vermiş olduğunu göstermektedir. Bu durumun tespitinin de Zarifoğlu'nun şiirlerine yönelik farklı yaklaşımlar kazandırması bakımında oldukça önemli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akalın, ř. H. vd. (2011). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2009). *Tasavvuf terimleri ve deyimleri sözlüğü*. İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları.
- Dilçin, C. (2016). *Örneklerle Türk şiir bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eroğlu, E., (2020). *Sevap defteri*. Ankara: Hece Yayınları.
- İsen, M. (2009). "Türler". M. İsen (Ed.) *Eski Türk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kaplan, M. (2010). *Şiir tahlilleri 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2012). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar 1*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kur'anı-ı kerim meâli*, (2009). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kurnaz, C. ve Tatçı, M. (2001). *Türk edebiyatında şathiyye*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Macit, M. (2006). "Münacat". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 31. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 563-565.
- Özel, İ. (2007). "Şair öldüren rejim". Hece, Yedi Güzel Adam'dan Biri: Cahit Zarifoğlu, 126/127/128, 311-312.
- Taşçioğlu, Y. (2008). *Kader hep erken zaman hep geç: Cahit Zarifoğlu'nun şiirleri*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Topaloğlu, B. (2007). "Rahmân". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C.34. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 415-417.
- Uludağ, S. (2010). "Şathiye". Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. 370-371.
- Zarifoğlu, C. (2011). *Şiirler*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (2015). *Konuşmalar*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Zarifoğlu, C. (2020). *Yaşamak*. İstanbul: Beyan Yayınları.

Dede Korkut Kitabı'nda Dil Estetiği ve Anlatım İncelikleri

Ertuğrul YAMAN*

Öz

Türk dili, edebiyatı ve kültürü açısından eşsiz bir hazine olan Dede Korkut Kitabı, hem muhteva hem de dil özellikleri bakımından özgün niteliklere sahiptir. Her eser, sahibinden izler taşır. Dede Korkut Kitabı'nın değeri de yazarıyla veya onu oluşturan muhitte ilişkilidir. Bu bağlamda bu seçkin eserin yazarı veya baş kahramanı varsayılan Dede Korkut karakterinin de detaylı olarak ele alınması ve tüm yönleriyle ortaya konulması gerekir. Dede Korkut, hem bir eser sahibi hem bir başkahraman hem de gençliğe örnek bir şahsiyet olarak son derece önemli bir değerimizdir. Dede Korkut'u tanımak ve anlamak için onun üstün şahsiyetini, bilge kişiliğini gözler önüne sermekte yarar vardır.

Dede Korkut Kitabı, Türk dili ve kültürü bakımından tam anlamıyla bilgilik(ansiklopedi)tir. Nitekim, hikâyelerde hayattan sanata, dilden edebiyata, tarihten coğrafyaya, etnolojiden, sosyolojiye, teolojiden geneleğe kadar birçok alanda olay örgüsüne serpiştirilmiş birçok bilgiyi bulmak mümkündür. Konuya özelden Türk dili penceresinden bakıldığında, mücevher değerinde bir dil hazinesi bulmak mümkündür. Dede Korkut Kitabı'nı değerli kılan özellikler, yalnızca içeriğindeki eşsiz bilgiler ve özgün öykülerle sınırlı değildir. Kitabın dili ve anlatımı da içeriği kadar değerli ve ilgi çekicidir. Bu eserin en az içerik kadar biçimsel özellikleri, söylem ve anlamlandırma düzlemi, ritim ve anlatım boyutları, çok anlamlı biçimi ve söz sanatlarıyla bezenmiş anlatım gücü, onu eşsiz kılan özelliklerdir. Sözlü anlatım geleneğinin eşsiz örneklerini oluşturan Dede Korkut Kitabı deyim yerindeyse, Türkçenin gürül gürül aktığı bir eserdir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Dil, Estetik, Anlam, Anlatım İnceliği

*Prof. Dr., Kırşehir Ahi Evran Üniv., Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kırşehir/Türkiye.
Elmek: e.yaman@ahievran.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-5431-3243>.

Geliş Tarihi / Received Date: 27.06.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 30.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1136262

Language Aesthetics and Expression Subtleties in the Book of Dede Korkut

Abstract

The Book of Dede Korkut, which is a unique treasure in terms of Turkish language, literature and culture, has unique qualities in terms of both content and language features. Every work carries traces of its owner. The value of the Book of Dede Korkut is also related to its author or the environment that created it. In this context, the character of Dede Korkut, who is assumed to be the author or the protagonist of this outstanding work, should also be handled in depth and revealed in all its aspects.

The Book of Dede Korkut is an encyclopedia in terms of Turkish language and culture. As a matter of fact, it is possible to find many information interspersed with plots in many fields from life to art, from language to literature, from history to geography, from ethnology to sociology, from theology to tradition. When looking at the subject from the Turkish language perspective, it is possible to find a language treasure worth a jewel. The language and narration of the book is as valuable and interesting as its content. What makes this work unique is its formal features as much as its content. It is the plane of discourse and signification, the dimensions of rhythm and expression, its polysemous style and the power of expression adorned with rhetoric. The words, which constitute the unique examples of the oral expression tradition, are the products in which the Turkish language is flowing loudly.

Keywords: Dede Korkut, Language, Aesthetics, Meaning, Fineness of Expression

Extended Summary

Turkish literature, just like the Turkish nation, has a superior tradition that has spread over a wide area and produced thousands of literary works. The Turkish language, which spread from the interior of Siberia to the deserts of Africa, from the east of Asia to the interior of Europe, paved the way for the birth of many literary works in these lands. There is hardly any other language that has spread to different parts of the world as much as the Turkish language. Equivalent to this prevalence, Turkish literature has also produced literary works such as a thousand and one colorful flowers in different lands. One of the foremost of these unique works is undoubtedly the Book of Dede Korkut. In order to get to know this unique work properly, first of all, it is necessary to get to know Dede Korkut, who is accepted as the protagonist or author of the work.

The Book of Dede Korkut, which is a unique treasure in terms of Turkish language, literature and culture, has unique qualities in terms of both content and language features. Every work carries traces of its owner. The value of the Book of Dede Korkut is also related to its author or the environment that created it. In this context, the character of Dede Korkut, who is assumed to be the author or the protagonist of this outstanding work, should also be handled in depth and revealed in all its aspects. Dede Korkut is an extremely important asset of ours, both as an author, a protagonist, and an exemplary figure for the youth. In order to know and understand Dede Korkut, it is useful to reveal his superior personality and wise personality.

Dede Korkut is an ideal example of the Turkish nation in all its aspects. He is a living representative of the values underlying the Turkish nation and state structure: Dede Korkut; He is just, wise, brave, chaste. Dozens of values such as love, respect, tolerance, bravery, hospitality, reliability, kindness, moderation, temperance, foresight, foresight and patriotism found themselves in his personality.

Dede Korkut, who emerges out of nowhere and produces appropriate, fair and irresistible solutions to the troubles experienced between tribes and neighbors, is also a mysterious figure loved and respected by everyone. He is not seen much and does not talk much; He usually appears when necessary at the last moment when events are at their peak, does what is necessary in the best way, and then returns to his mysterious world. With these outstanding features, he is a mediator.

The Book of Dede Korkut is an encyclopedia in terms of Turkish language and culture. As a matter of fact, it is possible to find many information interspersed with plots in many fields from life to art, from language to literature, from history to geography, from ethnology to sociology, from theology to tradition. It is possible to find a language treasure worth a jewel, especially when looking at the subject from the perspective of the Turkish language. The feature that makes the Book of Dede Korkut so valuable is not limited to the unique information and original stories in its content. The language and narration of the book is as valuable and interesting as its content. What makes this work unique is its formal features as much as its content. It is the plane of discourse and signification, the dimensions of rhythm and expression, its polysemous style and the power of expression adorned with rhetoric. The words, which constitute the unique examples of the oral expression tradition, are the products in which the Turkish language is flowing with a roar.

The texts in the Book of Dede Korkut are named with different names such as “boy, epic, story” in different sources. We think that the term “height” would be more appropriate for these independent texts. Along with the newly found copy, the 13th dimension has been added to the main main book, which consists of twelve lengths and an introduction. Heroism, bravery, struggles between tribes, love, family unity constitute the main themes of the work. In the independent texts, the wars of the Oghuzes, the struggles with supernatural creatures, the bravery shown against them, love-love issues are discussed. While all these subjects were being covered, the Oghuz Turks’ view of the world, their philosophy of life, their living conditions, and their neighborhood relations were naturally reflected between the lines.

As it can be understood from the information given by those who worked on the Dede Korkut Book and from the direct examinations on the texts, the Dede Korkut Book is an inexhaustible resource in terms of Turkish language and literature, first of all. As a matter of fact, the vocabulary of the work is extremely rich. The Book of Dede Korkut, besides reflecting the vocabulary of the period in which the events took place and the work was written, offers us another valuable data. This valuable data is the spoken language of that period. As it is known, spoken language is much richer, natural and original than written language. In this respect, the Book of Dede Korkut can open important horizons in revealing the vocabulary of the Turkish language and in determining the origins of some words. The Book of Dede Korkut is a unique work worth investigating in terms of literature. The work should be reconsidered complete-

ly, especially in terms of language aesthetics and richness of expression.

The Book of Dede Korkut is such a comprehensive work that it is not limited to the field of interest of language and literature researchers. In this study, it has been tried to look at the Book of Dede Korkut, one of the unique works of Turkish culture, as objectively as possible and from a different window. In addition to an artistic and aesthetic style in the work, there are also many narrative subtleties that can guide modern times. In this limited study of such a comprehensive work, attention has only been drawn to the subject. This outstanding work must be reconsidered in broader studies of art, aesthetics, and meaning.

We know and believe that the handling, examination and evaluation of such root texts, which have their roots in the past, in their own state, and whose effects are strong, with new perspectives will bring new horizons to the whole humanity rather than the work. The shadows of such great plane trees will create a cooling and resting area for all humanity.

Giriş

Türk edebiyatı, tıpkı Türk milleti gibi son derece geniş sahalara yayılmış, binlerce edebî eser üretmiş üstün bir geleneğe sahiptir. Sibiryaya içlerinden Afrika çöllerine, Asya'nın doğusundan Avrupa içlerine kadar yayılmış olan Türk dili, sözü edilen bu topraklarda çok sayıda edebî eserin doğmasına zemin hazırlamıştır. Türk dili kadar Dünya'nın değişik yörelerine yayılmış başka dil yok denecek kadar azdır. Bu yaygınlıkla eşdeğer olarak Türk edebiyatı da farklı topraklarda binbir çeşit rengarenk çiçekler gibi edebî eserler ortaya koymuştur. Birbirinden eşsiz bu eserlerin en başta gelenlerinden birisi de kuşkusuz Dede Korkut Kitabı'dır. Bu bengü eseri hakkıyla tanıyabilmek için öncelikle eserin başkahramanı veya yazarı olarak kabul edilen Dede Korkut'u yakından tanımakta fayda vardır.

Oğuz'un Bilicisi Dede Korkut

Türk dili, edebiyatı ve kültürü açısından eşsiz bir hazine olan Dede Korkut Kitabı, hem muhteve hem de dil özellikleri bakımından özgün niteliklere sahiptir. Her eser, sahibinden izler taşır. Dede Korkut Kitabı'nın değeri de yazarıyla veya onu oluşturan muhitle ilişkilidir. Bu bağlamda bu seçkin eserin yazarı veya baş kahramanı varsayılan Dede Korkut karakterinin de detaylı olarak ele alınması ve tüm yönleriyle ortaya konulması gerekir. Dede Korkut, hem bir eser sahibi hem bir baş kahraman hem de gençliğe örnek bir şahsiyet olarak son derece önemli bir değerimizdir. Dede Korkut'u tanımak ve anlamak için onun üstün şahsiyetini, bilge kişiliğini gözler önüne sermekte yarar vardır.

Dede Korkut karakterinin yakından tanınmasında başka açılardan da yararlar vardır. Müslüman Türk gençliği için örnek ve model insan arayışı, öteden beri zihnimizi meşgul etmektedir. İnsan, toplum ve eğitimden sorumlu tüm tarafların bir an önce bir araya gelerek çocuklarımız ve gençlerimiz için örnek ve model olabilecek Türk Kültürü ve İslâm Medeniyeti çerçevesinde model isimler belirlenmesi gerekir. Bu çerçevede yapılacak bir çalışmada en başta gelen isimlerden birisi de **Dede Korkut** veya **Korkut Ata** adlarıyla bilinen örnek şahsiyetimiz olmalıdır.

Prof. Dr. Muharrem ERGİN, Dede Korkut adının esasen “Korkut” olduğunu, birçok yerde “Dedem Korkut” şeklinde geçtiğini, kimi yerlerde “Korkut Ata” kullanıldığını belirtir. Sadece bir yerde “Dedem Sultan” kullanımına rastlandığı kaydedilir. (Ergin 1989: 1). Korkut Ata adı Manas'ta da geçer Sirderya boyunda Korkut Ata'nın mezarı vardır. (Ergin 1989: 48-49). Dede Korkut'un uzun bir ömür sürdüğü düşünülmektedir. Nitekim Reşidüddin ve Ebulgazi Bahadır Han, onun 295 yıl yaşadığını kaydetmişlerdir. (İA 1994: 78). Ali Şir Nevayi de Dede Korkut'un halk arasında çok sevilen, değer verilen birisi olduğunu ve geçmişten, gelecekte haber verdiğini nakleder. (İA 1994: 78). Bu üstün şahsiyet, Oğuz boyları arasındaki müşkülleri kaldırır, çocuklara ad verir. Dede Korkut manevi güce sahip olan bilge insan, özlü sözler söyleyen bilge bir insandır. (Genç-Kılıç vd. 2014: 43-48). Dede Korkut'un birçok marifeti de vardır: Kopuz çalar, dua eder, anlaşmazlıkları giderir, boylar arasındaki çatışmalara çözümler bulur (Genç-kılıç vd. 2014: 53-55-59).

Destanlarda anlatıldığına göre, dağınık boylar ve obalar hâlinde yaşayan Oğuz Türklerinin hem kendi aralarında hem de komşularıyla yaşadıkları kimi mesele ve anlaşmazlıklar vardır. Bu meseleler, derinleşip ciddileştiğinde bir ara bulucu veya orta yol önericisine ihtiyaç duyulur. Böyle durumlarda, Dede Korkut, hem eski Türk inanışlarına uygun olan bir bilici hem de İslâmiyet'in getirdiği dünya görüşüne uygun adaletli ve sözü dinlenir bir ulu kişi olarak ortaya çıkar. Hikâyelerde sözü edilen anlaşmazlıkları çözen kişi, Oğuz ilinin ak sakalı ve bilicisi Dede Korkut'tur. O, mücadelelere katılmaz; her olayın sonunda gelir, yaşanan olaya dair kopuz çalar; Oğuznâme koşar; boy boylar, soy soylar. Oğuzların bütün meselelerini halleder.

Dede Korkut'un Şahsiyeti

Dede Korkut, tüm yönleriyle Türk milletinin ideal bir örneğidir. O, Türk milletinin ve devlet yapısının temelinde yer alan değerlerin yaşayan bir temsilcisidir: Dede Korkut; adildir, hikmet sahibidir, şecaatlidir, iffet sahibidir. Sevgi, saygı, hoşgörü, yiğitlik, konukseverlik, güvenilirlik, nezaket, ılımlılık, ölçülülük, basiret, feraset ve vatanseverlik gibi onlarca değer onun şahsiyetinde kendini bulmuştur.

Boylar ve komşular arasında yaşanan sıkıntılar üzerine, bir anda ortaya çıkarak uygun, adil ve itiraz edilemeyecek çözümler üreten Dede Korkut, aynı

zamanda herkesin sevip saydığı gizemli bir şahsiyettir. Ortalıkta çok görülmez ve çok konuşmaz; genellikle olayaların zirve yaptığı son demde gerektiğinde ortaya çıkar, gereğini en güzel şekilde yapar ve sonra da yine gizemli dünyasına döner. Bu üstün özellikleriyle o bir ara bulucudur.

Alınacak Dersler

Burada açıkça iddia ediyorum ki Batılı milletlerin geçmişinde Dede Korkut gibi seçkin bir şahsiyet olsa idi bütün Dünya onu çoktan tanımış ve evrensel bir karakter olarak çoktan kabullenmiş olurdu. Bizim öncelikle kendi nesillerimiz için sonra da Dünya ölçeğinde ulu bir şahsiyet oluşturmak adına, Dede Korkut'u yeniden bu gözle ele almak, incelemek ve örnek bir şahsiyet olarak sunmak zorundayız. Zira, Dede Korkut; dünyanın gereksiz çatışma ve didişmelerine karşı hak ve hakkaniyetle hareket eden uzlaştırmacı bir şahsiyettir. O, Allah'ın emrine göre adaletle hükmetme gayretinde olan adil bir insandır. Tam da İslâm dininin öngördüğü gibi insanlara kin ve nefretle değil, hoşgörülle ve sevgiyle muamele eden bir bilgedir.

Dede Korkut karakterine eskiye nispetle bugün daha çok ihtiyacımız vardır. Ondan alacağımız birçok da ders mevcuttur: Boşanmaların arttığı, şiddetin yükseldiği, insanların hedefsiz kaldığı bir toplumda Dede Korkut gibi örnek şahsiyetlerin tarzına ve davranışlarına hepimiz gereksinim duymaktayız. Aslında her aileye, her beldeye bir Dede Korkut gerekiyor günümüzde...

Dede Korkut Kitabı

Dede Korkut Kitabı'nın asıl adı "*Kitâb-ı Dedem Korkud âlâ lisân-ı tâife-i Oğuzan*"dır. Kitaptaki hikâyeler, aslında mücadeleler destanıdır ve Türk tarihinin belli devirleri ile ilgili izler taşır. 9.-11. yüzyıllar arasında Oğuzların Sirderya'nın kuzeyindeki komşuları olan Peçenek ve Kıpçaklarla ilişkileri ve savaşlarının yer aldığı hikâyeler, Salur Kazan adı etrafında anlatılan Salur boyu menkıbelerdir. Dede Korku Kitabı veya Destanı diye bilinen bu eser, baştan sona kadar Oğuz Türklerinin hayatlarını, savaşlarını ve göçlerini ihtiva eden edebî bir eserdir. Hazar denizinin batısında yani bugünkü Azerbaycan ve Türkiye'nin kuzey Anadolu bölgesinde yaşayan Müslüman Oğuzların başından geçen olayları anlatan manzum mensur karışık yazılmış on iki hikâyeden oluşan bir kitaptır. Kitapta, özellikle, Oğuz Türklerinin 9.-12. yüzyıllarda batıya doğru yaptıkları

göçler sırasındaki olaylar konu edilmiştir. Hikâyelerde yer alan kahramanlar, Oğuz beyleri ve han oğullarıdır. Eser, özü itibariyle Oğuz Türklerine münhasır görünmekle birlikte, tüm Türklerin ortak tarihi ve değeridir. Zira, Oğuz Kağan Destanı, Alpamış Destanı ve Bamsı Beyrek Hikâyesi ile örtüşen tarafları vardır. (İA 1994: 78). Dede Korkut Kitabı, esasen sözlü edebiyat örneğidir. Sonradan yazıya geçirilmiştir. Kitabın 15. veya 16. yüzyılın yazı, dil ve üslûp özelliklerini taşıması, bu dönemlerde yazıya geçirildiğini göstermektedir.

Hikâyelerin 9. yüzyılda Orta Asya'da oluşmaya başladığı ve sonraki yüzyıllarda Türklerin yeni vatanlarında oluşumlarını tamamladığı tahmin edilmektedir. Bu hikâyeler 15. yüzyılda Anadolu'nun kuzeyi ve Azerbaycan bölgesinde ismi bilinmeyen bir kişi tarafından yazıya geçirildiği varsayılmaktadır. Hikâyeler, çağdaş anlamda bir olay kurgusuna sahiptir. Olaylar giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine sahiptir. Merak unsuru ve sürükleyicilik çok güçlüdür. Tüm hikâyelerin sonunda Dede Korkut, Oğuz yiğitlerine iyiliği, cömertliği ve doğruluğu öğütleyerek daima güçsüz ve çaresizlerin yanında yer alır. Beylerin zorda kaldıkları zamanda çıkıp onların sorunlarına çözüm üretir. Biçimsel özelliklere baktığımız zaman destan geleneğinden halk hikâyeciliğine geçişte bir köprü görevi görür. Eserde şiir ve düz yazı iç içedir. Olaylar düz yazı ile aktarılırken karşılıklı konuşma ve atışmalar şiir şeklinde verilmiştir.

13. yüzyıldan itibaren Doğu Anadolu ve Azerbaycan'da Türkmen boylarının Gürcü, Abhaz ve Trabzon Rumları ile ilişkileri ve savaşlarının anlatıldığı Dirse Han Oğlu Boğaç Han, Deli Dumrul, Kanturalı hikâyeleri ise bir başka dönemin izlerini taşır.

Kitapta yer alan isimlerden; Doğu Anadolu, Güney Doğu Anadolu, Kuzey Azerbaycan ve Kafkasya'ya ait bir coğrafi bölge çizilebilmektedir. Ancak; Kazılık Dağı vb. yer adları ile söyleyiş özellikleri dikkate alındığında bu hikâyelerin kökenlerini Oğuz Kağan Destanı'na kadar indirmek ve eserdeki olayların geçtiği coğrafyayı Sibiryaya ve Türkistan topraklarından başlatıp İran ve Ortadoğuya taşın bir şekilde Anadolu topraklarına kadar genişletmek mümkündür. Kitaptaki olayların mekânları, İç Oğuz, Taş Oğuz, Türkistan, Kafkaslar, Azerbaycan ve Anadolu'dur (Ergin 1989: 51-52).

Dede Korkut Kitabı, Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biridir. Eserdeki boylar (destani hikâyeler) Oğuznâme'nin bir parçasıdır. **Oğuznâme** de

Türk destan geleneğinin en önemli ürünüdür. Dede Korkut Kitabı'nın Almanya'da bulunan Dresden nüshası 1815'ten, Vatikan nüshası 1950'den beri bilinmekteydi. Dede Korkut'un Türkiye'deki ilk yayını 1916'da Kilisli Muallim Rifat tarafından yapılmıştır. Türkiye'de ve Azerbaycan'da 100 küsur yıldan beri konu üzerinde ilmi ve popüler pek çok yayın yapılmıştır. Başta Fuad Köprülü, Zeki Velidi Togan, Muharrem Ergin, Pertev Naili Boratav, Saim Sakaoglu olmak üzere birçok yazar bu konuda çalışmalarda bulunmuştur.

Dede Korkut Kitabı'nın Nüshaları

Bugün bu hikâyelerin iki nüshası bulunmaktadır. Biri Almanya Dresden'de diğeri Vatikan'da bulunmaktadır. Dresden nüshasının tam adı "Kitab-ı Dedem Korkut âlâ Lisan-ı Taife-i Oğuzan", Vatikan nüshasının "Hikâyet-i Oğuznâme Kazan Beg ve Gayri" olarak karşımıza çıkar. Dresden nüshası bir önsöz ve 12 hikâyeden oluşurken Vatikan nüshası 6 hikâyeden oluşmaktadır. Dresden nüshasının hikâyeleri sırasıyla şunlardır:

- Dirse Han Oğlu Boğaç Han
- Salur Kazan'ın Evinin Yağmalanması
- Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek
- Kazan Bey Oğlu Uruz Beyin Esir Olması
- Duha Koca Oğlu Deli Dumrul
- Kanglı Koca Oğlu Kan Turalı
- Kazılık Koca Oğlu Yigenek
- Basat'ın Tepegözü Öldürülmesi
- Begil Oğlu Emre
- Uşun Koca Oğlu Yigenek
- Salur Kazan Esir Olup Uruz'un Çıkarması
- İç Oğuz'a Dış Oğuz'un Asi Olup Beyrek'in Ölümü

"Dirse Han Oğlu Boğaç Han" ve "İç Oğuz'un Dış Oğuz'a Asi Olup Beyrek'in Ölümü" hikâyelerinde Oğuzların kendi aralarındaki mücadeleler; "Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destan" ve "Duha Koca Oğlu Deli Dumrul" hikâyesinde Oğuzların olağanüstü güçlerle mücadelesini, diğeri sekiz hikâyede ise oğuzların komşularıyla mücadelesi anlatılmaktadır.

Yeni Bir Nüsha

Kitabın iki el yazma nüshası olduğu bilinmektedir. Bunlardan biri Dresden nüshası, diğeri de Vatikan nüshasıdır. Dresden nüshasından on iki, Vatikan nüshasında ise altı hikâye bulunmaktadır. Bu nüshaların ikisi de mukaddime ile başlar. Dede Korkut'a ait 13. boy ve bir de soylama metni **2018 yılının Aralık ayında, bulunmuştur. Eseri bulan, İran'ın Türkmensahra bölgesindeki Günbed şehrinde yaşayan Veli Muhammed Hoca adlı bir Türkmen aydındır (Erdem 2019: 9).**

Unesco Türkiye Milli Komisyonu Somut Olmayan Kültürel Miras Komitesi Başkan Vekili Prof. Dr. Metin Ekici, Dede Korkut'un 61 sayfalık bir 3. nüshasının bulunduğunu ve kendilerine ulaştırıldığını duyurmuştur. Bu metnin özellikle Dede Korkut anlatılarına büyük bir katkısı olacağını söyleyen Ekici, "Metnin muhtemelen 14. ya da 16. yüzyıllar arasında yazılmış olabileceğini dile getirmiştir.

Bulunan yeni nüsha, 2019 yılında Bayburt Üniversitesinde düzenlenen "Dünya Kültür Mirası Dede Korkut Uluslararası Sempozyumu"nda Metin Ekici tarafından sunulan bildiriye bilim dünyasına ilk kez tanıtılmıştır. 27 Nisan 2019 tarihli Karar gazetesinde konu, "Dede Korkut'un 3. nüshası bulundu, kayıp 13. destan da ortaya çıktı." başlığıyla verilmiştir. Gazeteye konuşan Metin Ekici, (Kazakistan'ın Mangışlak bölgesinde) "*Tanıştığımız dostlarımız Dede Korkut nüshalarının ellerinde olduğunu söylediler. 61 sayfalık bir dosya olarak bana verdiler. Bu dosyanın içerisinde 13. Dede Korkut anlatması olarak adlandırdığımız Salurkazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi de var. Geri kalan kısmı ise Dede Korkut'un soylamalarından ibaret.*" dedi. Gazetede habere göre Ekici "metnin 14-16. yüzyıl arasında yazıya geçirildiğini tahmin ettiklerini" de söyledi. İran'daki Yol Press gazetesinin bir haberinde de yeni nüshanın Karadağ'da bulunduğu açıklandı. 23 Mayıs 2019'da Abdurrahman Deveci, Cihangir Kızılozen ve beş kişiyle sosyal medyada bir açıklama yaparak 3. nüshanın orijinalinin, İran'ın Türkmensahra bölgesinde yaşayan Türkmen aydını Velimuhammet Hoca'nın elinde bulunduğunu belirtti. Açıklamada Velimuhammet Hoca'nın ve yazmaya ait üç sayfanın resmi de bulunmaktadır (Ercilasun 2019: 8). Yeni bulunan bu yeni nüshayla ilgili olarak kimi yeni yayımlar da yapılmıştır: Azmun, Yusuf (Haziran 2019). Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması, Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası (Metin-Çeviri-Sözlük-Tıpkıbasım), İstanbul: Kutlu

Yayınevi. Kitap kapağı Cafer Uluç, kapak resmi şenol Soydan, düzeltmeler de Timur Kocaoğlu ve Osman Fikri Sertkaya tarafından yapılmıştır. Çalışma 8 ana bölümden ve 176 sayfadan oluşmaktadır. Gökbey Uluç'un genel yayın yönetmeni olduğu çalışma Haziran 2019'da Kutlu Yayınevi tarafından yayımlanmıştır. Timur Kocaoğlu ve Osman Fikri Sertkaya yanında Kurtuluş Öztopçu, Gülseren Tor, Tayyibe Uç eseri gözden geçirip esere katkılarda bulunmuşlardır (Efe 2019: 292-309).

Eserin İçeriği

Prof. Dr. Muharrem ERĐİN, Dede Korkut Kitabı'nın bütün Türk ülkelerinin, bütün Türk dünyasının müşterek milli kültür âbidesi olduğunu ifade eder (Ergin 1986: 5). Dede Korkut hikâyeleri, Türk milletinin öz benliğini yansıtan, Türk ruhunun meydana getirdiği, Türk dil ve kültürü bakımından büyük önem taşıyan destani bir eserdir. Dede Korkut Kitabı, destanlarının olay dokusunu konar göçer Türk toplumunun çevre topluluklarla olan savaşları meydana getirir. Ancak, bu olaylar dokusu dışında asıl konu ve vurgu, Türk toplumunun aile yapısı ve eğitim şeklinden gelen üstün ahlâkı, karakter sağlamlığıdır. Bu destanlarda doğruluk, sözünde durmak, kutsal değerler uğrunda gerektiğinde kendini feda etmek gibi üstün duygular işlenmektedir. Bütün bu unsurlar aile, boy, soy ve insan sevgisini doğurmaktadır. Ana, baba bağlılığı; kardeş, eş, çocuk sevgisi bütün hikâyelerde sergilenir. Oğuzların aile hayatı çok sağlamdır; kadına ve anaya saygı çok yüksektir. Kadınlar ata binen, silah taşıyan, savaşa giden kahramanlar olarak gösterilmektedir.

Dede Korkut Kitabı'nda geçen öykülerin her birinin Oğuz beylerinin başlarından geçen bağımsız hikâyeler olduğu varsayılır. (Ergin 1989: 23). Her öykü ya da destan gerçekte bir "boy"dur. Tasvir edilen halk, Müslüman olmakla birlikte kahramanlar şarap içer, at eti yer; Tanrı'ya inanır ve dua ederler. Buna rağmen kahramanlar dini karakter taşımazlar. Kahramanlar, birer alptır. Dede Korkut Kitabı'nda şamanist gök Tanrı inancıyla İşlâmi değerler karışık biçimde yer alır. (İA 1994: 79).

Dede Korkut Kitabı'ndaki metinler, değişik kaynaklarda "boy, destan, hikâye" şeklinde farklı adlarla adlandırılmaktadır. Biz, bu bağımsız metinler için "boy" ifadesinin daha uygun olacağı düşünceindeyiz. On iki boydan ve bir

mukaddimededen ibaret olan ana ana kitaba yeni bulunan nüshayla birlikte 13. boy da eklenmiştir. Kahramanlık, yiğitlik, boylar arasındaki mücadeleler, aşk, aile birliği eserin temel temalarını oluşturmaktadır. Bağımsız metinlerde Oğuzların savaşları, doğaüstü yaratıklarla yapılan mücadeleler, bunlara karşı gösterilen yiğitlikler, aşk-sevda konuları işlenmiştir. Bütün bu konular işlenirken bir yandan da doğal olarak Oğuz Türklerinin dünyaya bakışları, hayat felsefeleri, yaşam şartları, komşuluk ilişkileri satır aralarına yansımıştır. Eserdeki olayların geçmişi eski dönemlere dayansa da boyların baş kahramanı olan Dede Korkut, karşımıza Müslüman bir bilge olarak çıkmaktadır. Onun söz ve dualarında kimi dini kurallar sezdirilerek öğretilir.

Eser, parçalar hâlinde her biri bağımsız olayları anlatır. Bu yönüyle eser, kimilerince büyük bir destanın parçalanmış biçimi şeklinde değerlendirildiği gibi, kimilerince de münferit öyküler olarak görenler de vardır. Eserin Oğuz Kağan Destanı'ndan esinlenilerek ortaya çıktığını söyleyenler de vardır (BTK 1985: 2. cilt, s.364)

Kimileri de bu müstesna eseri şiirden nesire geçişte bir ara tür gibi değerlendirmektedir: *“Zamanla yazının kullanım alanının genişlemesiyle şiir yanında çeşitli düz yazı türleri de oluşmuş ya da gelişmiştir. Aynı zamanda şiirle düz yazının karışık olarak yer aldığı metinler ortaya çıkmıştır. Özellikle geçiş dönemi eserlerinde bu durum çok açık bir şekilde görülmektedir. Bunlardan biri de Dede Korkut hikâyeleridir. Destandan halk hikâyeciliğine ilk geçiş ürünüümüz de yine bu hikâyelerdir. Bu hikâyeler, “destan”, “hikâye”, “öykü” gibi isimlerle anılmaktadır. Halk hikâyeciliği geleneği, Anadolu’da 13. asır sonrasında ortaya çıkmış nazım-nesir karışık bir türdür. Oğuzlara has anlatım tarzıyla oluşan Dede Korkut ürünlerinde eski destanların -özellikle Oğuz Kağan destanının- anlatım özellikleri hissedilmekle beraber halk hikâyeciliğinin özellikleri de görülmektedir”* (Efe 2019: 292-309).

Dede Korkut Kitabı üzerinde Türkiye’de ve yurt dışında çeşitli ilmi çalışmalar yapılmıştır. Türkiye dışında Barthold, Samoyloviç, Hamid Araslı, Muhtar Avezov, Ahmed Çobanoğlu; Türkiye’de Kilisli Rıfat, P. Naili Boratav, Muharrem Engin, Orhan Şaik Gökyay gibi değerli ilim adamlarının eserleri bu çalışmalara birer örnektir.

Büyük âlim Prof. Dr. Fuat Köprülü Diyor ki: *“Bütün Türk edebiyatını*

terazinin bir gözüne, Dede Korkut 'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar.” Dede Korkut Kitabı'nın değerini ifade etmek için yukarıdaki ifade yeterli olmakla birlikte, esere gerçek değerini kazandıran, mutevadaki zenginlik yanında esere o dönemdeki gerçek hayatın olduğu gibi, doğal biçimiyle yansıtılmış olmasıdır. Bugüne kadar Dede Korkut Kitabı üzerinde yüzlerce araştırma yapılmış olsa da onun içindeki cevher henüz tam olarak keşfedilmiş değildir. Eser üzerinde yapılacak disiplinlerarası çalışmalarla çok daha farklı bilgi ve bulgulara ulaşılabileceği açık bir gerçektir.

Dede Korkut Hikâyelerinde Dil ve Anlatım

Dede Korkut Kitabı, Türk dili ve kültürü bakımından tam anlamıyla bilgilik(ansiklopedi)tir. Nitekim, hikâyelerde hayattan sanata, dilden edebiyata, tarihten coğrafyaya, etnolojiden, sosyolojiye, teolojiden geleneğe... kadar birçok alanda olay örgüsüne serpiştirilmiş birçok bilgiyi bulmak mümkündür. Konuya özelden Türk dili penceresinden bakıldığında, mücevher değerinde bir dil hazinesi bulmak mümkündür. Dede Korkut Kitabı'nı bunca değerli kılan özelliği, yalnızca içeriğindeki eşsiz bilgiler ve özgün öykülerle sınırlı değildir. Kitabın dili ve anlatımı da içeriği kadar değerli ve ilgi çekicidir. Bu eseri eşsiz kılan özelliği, en az içerik kadar biçimsel özellikleridir. Söylem ve anlamlandırma düzlemi, ritim ve anlatım boyutları, çok anlamlı biçemi ve söz sanatlarıyla bezenmiş anlatım gücüdür. Sözlü anlatım geleneğinin eşsiz örneklerini oluşturan söz yerindeyse, Türkçenin gürül gürül aktığı ürünlerdir (Genç-kılıç vd. 2014: 76-81-82).

Konuya dil açısından bakıldığında, kitapta kullanılan dil, destan geleneğinden başlayarak günümüze kadar uzanan masalsi bir söyleşme dilidir. Bu yönüyle araştırıcılar, Dede Korkut Kitabı'nın türünü tanımlamakta farklı görüşler ortaya koymuşlardır. Kimileri bu eşsiz esere destan niteliği yaparken kimileri hikâye, kimileri manzum, kimileri mensur, kimisi ise şiirsel bir anlatım şeklinde farklı adlandırmalar yapmışlardır. Bizce, bu eşsiz eser dil ve anlatım açısından bu tür ve biçimlerin yalnızca birisiyle ifade edilemez. O, birçok tür ve biçimin ortak bileşkesidir.

Manzum hikâye ve mensur metinler iç içedir. Şiirsel bir anlatım vardır. Coşkulu ve gürül gürül bir akış söz konusudur. Heyecan, her daim doruktadır. Olaylar, okuyucuyu adeta sürükler. Zira, merak unsuru çok güçlüdür. Bu anlatım

tarzına destani Türk şiiri diyenler de vardır (Ergin 1989: 31). Kimileri ise, bu eseri destandan hikâyeye geçiş olarak değerlendirmektedir (Genç-Kılıç vd. 2014: 27).

Prof. Dr. Muharrem ERGİN, Dede Korkut Kitabı'ndaki kelime kadrosunun çok büyük oranda Türkçe olduğunu, kişi adlarının tamamen Türkçe, kalıp ifadeler şeklinde az sayıda Farsça ve Arapça tamlamaların mevcut olduğunu bildirmektedir (Ergin 1991: 362-363).

Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ, Dede Korkut Kitabı'ndaki baskın anlatım unsurlarını sesleniş, kısa cümle, ses tekrarları, söz tekrarları, uyak ve redif, secili anlatım, aliterasyon, konuşma dili, deyimler, atasözleri, benzetmeler ve devrik cümle gibi unsurlara bağlar (Ergin 1991: 362-363).

Eserde bilinen şekliyle tezat, mübalağa, telmih, istiare gibi birçok söz sanatı yanında diyaloglu anlatım, sorulu anlatım, lakap vb. unsurlar da mevcuttur. Bunların yanı sıra, eserin üslûbu gereksiz söz sanatlarından arınmış, kısa, yalın ifadelerle örülmüş, yapmacıksız ve özentisizdir. Bunun sebebi ise, hayatın en sade şekliyle yazıya aktarılmış olmasıdır. (İA 1994: 78).

Eser, her ne kadar Batı (Oğuz) Türkçesinin bir ürünü olmakla birlikte, Doğu Türkçesinin birçok söz ve yapısına da rastlanır: sınımak, kaçan, onat, öndin...

Dede Korkut hikâyelerinin kahramanları ve yaşanan hayat sahnelerinin betimlemeleri, karakterler arasında düzenli karşılıklı konuşmalar (söyleşmeler) bakımından bu eserin dramatik eser senaryosunu andıran özellikleri vardır. Oğuzların unutulmuş tarihini yansıtmaya, bir çeşit masal havasını da andırmaktadır.

Yukarıdan beri ifade ettiğimiz üzere, Dede Korkut Kitabı'nı özgün ve değerli kılan biricik özelliği, sadece muhtevası ile sınırlı değildir. Eser, baştan sona bir dil ve anlatım âbidesidir. Yapılan benzetmeler, abartılı ifadeler, tekrarlar, tezatlı kalıplar, anlatı teknikleri, atasözleri, deyimler, kalıp ifadeler vb. hepsi başlı başına birer dil estetiği ve anlatım inceliğidir. Aşağıda örneklem yöntemiyle aldığımız metin parçalarında sözü edilen dil estetiği ve anlatım incelikleri tek tek ele alınmış ve değerlendirilmiştir:

1. Uyaklı ve Redifi Anlatım

“Allah Allah dimeyinçe işler onmaz, kadir Tañrı vormeyinçe er bayımaz, Ezelden yazılmasa kıl başına kaza gelmez, ecel va'de irmeyince kimesne ölmez.

*Ölen adam **dirilmez**, çıhan can girü **gelmez**. Bir yigidiñ kâta tağ yumrısınca malı olsa yığar **direr** taleb eyler, nasibinden artuğın **yiye bilmez**. ”*

Dede Korkut Kitabı’nda yukarıdaki örnek parçada görüldüğü gibi dil ve anlatım açısından uyaklı ve redifli anlatımın birçok örneğine rastlamak mümkündür. Koyu dizilen yüklemelerden de anlaşılacağı üzere, söyleyiş ve anlatım birbiriyle hem anlam hem içerik hem de dahası biçim açısından uyumlu bir metin akışı söz konudur. Müzakaleteye ve ahenge bu denli uygun anlatım, Dede Korkut Kitabı’nın karakteristik bir özelliğidir.

2. Tezatl Anlatım

*“Dede Korkut, bir dahı soylamış: Sarp yörir-iken kazılık ata **nâmerd yiğit bine bilmez, binince binmese yig**. Çalup keser öz kılıcı muhannetler **çalınça çalmasa yig**. Çala bilen yiğide ok-ile kılıçdan bir çomak yig. **Konuğı gelmeyen kara ivler yıkılsa yig**. At yimeyen acı otlar **bitmese yig**. Adam içmez acı sular **sızınça sızmasa yig**. Ata adını yöritmeyen hoyrad ogul ata bilinden **ininçe inmese yig** ana rahmine **düşinçe düşmese yig**. Ata adın yoridende devletlü ogul yig. Yalan söz bu dünyada **olınça olmasa yig**. Girçeklerüñ üç otuz on yaşını toldursa yig.”*

Dede Korkut Kitabı, hem içerik hem de anlatım tekniğı açısından çağların gerisinde değil, çok ilerisindedir. Yalnızca günümüze değil, geleceğe de ışık tutan bu eserin içeriğindeki ağırlık yanında, anlatı tekniğindeki özgünlük, geleceğin dünyasına kalacak ender soyut miraslardan birisidir. Koyu dizili örneklerde görüldüğü üzere, bir anlatım tekniğı olarak tezat anlamlı birçok söz ve söylem bir arada kullanılarak anlatımın güçlendirilmesi yönüne gidilmiştir. Bu tür tezatlı anlatımlar, hem konunun daha iyi anlaşılmasını sağlamakta hem de akılda kalıcılığı artırmaktadır.

*“Kıran yirde tikilmiş otahlaruñ, **O zalım yıkırdı ola kardaş**. Yügrük olan atlaruñ tavlāsından. **O zalım seçdürdi ola kardaş**. Biserek biserek develerüñ katarından. **O zalım ayırdı ola kardaş**. Şölenüñde kırduğıñ koyunuñ, **O zalım kırdı ola kardaş**. Ağ sakallu babamı oğul diyü ağlatduñ **ola kardaş**. Ağça yüzlü anamı sızlatduñ **ola kardaş**. Karşu yatan kara tağum yüksegi **kardaş**. Akındılı görkli suyumuñ taşkunı **kardaş**. Güçlü belüm kuvveti, Karangulu gözlerümüñ aydını **kardaş**. Kardaşumdan ayrıldım. Diyü çok ağladı, zârılık kıldı.”*

*“Dedem Korkut gelüp sadılık çaldı, **boy boyladı soy soyladı**. Gâzi erenler başına ne geldüğün söyledi. İmdi kanı didüğün yiğ erenler Dünya benim diyen-*

ler Ecel aldı yir gizledi Fâni dünya kime kaldı **Gelimlü gidimli dünya Son uçı ölümlü dünya** Ecel geldüğünde aru imandan ayırmasun, Kâdir seni namerde muhtaç itmesün, Allah viren ümizüñ üzilmesün, ağ alnuñda biş kelime du'a kılduk kabul olsun. **Âmin diyenler dîdâr görsün, yığışdursun durişdürsün** günahuñuzı adı görkli Muhammed Mustafa'ya bağışlasun hanum hey.”

“Aldı geydi, **boyı boyına beli beline kolu koluna yakışdı.** Ulu kız kardaşı bunı Beyrek'e beñzetdi. Kara kıyma gözleri kan yaş toldı.”

“Dilüñ için öleyin **geliñçügüm.** Yoluña kurban olayın **geliñçügüm.** Yalanise bu sözlerüñ girçek ola **geliñçügüm.** Sağ esen çıkup gelse karşı yatan kara taglar **saña yaylak olsun.** Sovuk sovuq suları **saña içit olsun.** Kulum halayığum **saña kırnak olsun.** Şahbaz atlarum **saña binit olsun.** Katar katar develerüm **saña yüklet olsun.** Dünlügi altun ban ivüm **saña kölge olsun.** Kara başum kurban olsuñ saña geliñçügüm didi.”

“Kese kese yimege yahni yahşı keser günde ser çeşme **yüğük yahşı.** Dâyim geldüğünde tursa **devlet yahşı.** Bildüğün unıtmasa akıl yahşı. Karımından dönmese kaçmasa **erlik yahşı.**”

“Av avlayup kuş kuşlayup gezer-iken, Buñaldı sürçdi meni yire çaldı. Sağ uyluğum sindi. Menüm kara başuma neler geldi. **Kara kara taglardan haber aşmış. Kanlu kanlu sulardan haber kiçmiş.** Demür kapı Dervendi'nden haber varmış. Alaca atlu Şekli Melik katı pusmuş pusduğundan kara taglara tuman düşmiş. Yatduğı yirdi big Begili tutuñ dimiş. Karusından ağ ellerin **bağlan dimiş.** Kan alaca **ordusını çapuñ dimiş.** Ağça yüzlü kızını gelinini **yesir eylen dimiş.** Kalkubanı oğul **yirüñden turı gelgil.** Yilisi kara kazılık atuñ butun bingil. Arkurı yatan Ala Tag'ı **dünin aşgil.** Ağ alınlı Bayındır Han'uñ divanına **dünin vargil.** Ağız dilden **Bayındır'a selam virgil.** Bigler bigi olan Kazan'uñ elin öpgil. **Ağ sakallu babam bunlu digil.** Elbette ve elbette Kazan Big maña yitişsün didi digil.”

Baştan sona bir dil ve anlatım şaheseri olan Dede Korkut Kitabı, bir sözlü gelenek ürünü olarak bundan yaklaşık on asır öncesinde muhteşem bir anlatı tarzını ortaya koymuştur. Yukarıdaki metin parçalarında koyu olarak işaretlenen söz ve ifadelerden de açıkça görüleceği üzere, Dede Korkut Kitabı'nı temel anlatım yollarından birisi de söz ve söylemlerin belirli bir düzen ve disiplin içinde tekrarlanmasıdır. Bu teknik kesinlikle rastgele değildir. Hâlen sözlü edebiyat geleneğimizde de kullanılmakta olan bu anlatım biçimi ve tarzı ilk bakışta kolay

ve basit gibi durmakla birlikte son derece zor ve bir o kadar da üstün bir anlatım inceliğidir.

3. Bilgece Anlatım

“Yücelerden yücesin, Kimse bilmez nicesin. Aziz Tañrı Anadan toğmaduñ, Sen atadan olmaduñ. Kimse rızkın yimeduñ. Kimseye güç itmeduñ. Kamu yirde ahadsın. Sen Allahu samedsin. Âdem’ sen tac urdun. Şeytan’a la’net kılduñ. Bir suçdan ötürü dergahdan sürdüñ. Nemrud göge oh atdı. Karnı yaruk balığı karşu tutduñ. Ululuğña hadduñ senüñ boyuñ kadduñ yok. Ya cism ile ceddüñ yok. Urduğın ulutmayan ulu Tañrı. Basduğın belürtmeyen bellü Tañrı. Götürdüğün göge yetüren görkli Tañrı. Kakıduğın kahr iden kahhar Tañrı. Birliğüne sığındum Çalabum Kâdir Tañrı. Meded senden. Kara tonlu kâfire at deperem. İşümi sen oñar.”

“Altun tahtum iyesi bigüm yiğit. Göz açuban gördüğüm, Köñül virüp sevdiğüm, Kalkubanı yirüñden turı geldüñ, Ala gözlü yigitlerüñ yanuña salduñ. Arku Beli Ala Tağ’dan dünin aşduñ. Akındulu görkli sudan dünin içdüñ. Ağ alınlu Bayındır Han’uñ divanında dünin varduñ. Bigler-ile yidüñ içdüñ. Kavumlu kavmy-ile keñeşdi-mi. Garib başuñ gavgada kaldı-mı. Kanı hanum altuñda yahşu atuñ yok. Alnuñda altun ışuk cübbesi yok. Ala gözlü bebeglerüñ ohşamazsın. Ağça yüzlü görkliñ-ile söyleşmezsin. Nedür haluñ. Didi.”

“Gitdükte yirüñ otlakların geyül bilür. Gögez yirler çemenlerin kulan bilür. Ayru ayru yollar izin deve bilür. Yidi dere kohuların dilkü bilür. Dün-ile gerdan köçdüğün turgay bilür. Oğul kimden olduğın ana bilür. Erüñ ağırın yiynisin at bilür. Ağır yükler zahmetin katır bilür. Ne yirde sızılar var-ise çeken bilür. Gafil başuñ ağrısın beyni bilür.”

Dede Korkut Kitabı, gerek muhtevası ve gerekse anlatım tarzı açısından bilgece bir anlatım tekniğine sahiptir. Hayatın içinden gelen bu derin bilgiler, tecrübe imbiğinden damıtılarak çevik ozan diliyle bir bir anlatım zarafetine büründürülerek Dede Korkut Kitabı’nda ifadesini ve kıvamını bulmuştur. Yukarıdaki örnek parçalar, tümüyle ele alınıp değerlendirildiğinde, bilgece anlatımın metnin tamamına yayıldığı gözlemlenecektir. Esere baştan sona kadar bilgelik nazarıyla bakıldığında aslında eserin tamamının bir bilgelik kitabı olduğu ve anlatımın da onunla eşdeğer olarak bilgece bir anlatıma sahip olduğu gözlemlenecektir. Bu

yönüyle Dede Korkut Kitabı, hayatın özü ve bilgisini içerir. Kısa, özlü fakat bigelik taşıyan bu eser, hayatı aydınlatan bir rehber olarak karşımızda dururken aynı zamanda bilgece bir anlatım numunesidir. Uzun konuşmanın marifet sayıldığı günümüzde, Dede Korkut Kitabı, tüm insanlık için bir özlü anlatım kılavuzudur.

5. Karşılaştırmalı Anlatım

“Ağız açup öger olsam **üstümüzde Tañrı görkli**. Tañrı dostı **din serveri Muhammede görkli**. Muhammedüñ sag yanında namaz kılan **Ebû Bekir Sıddık görkli**. Ahur sıpara başıdur amme görkli. Hecesinleyin düz okınsa **yâsin görkli**. Kılıç çaldı din açdı **Şâh-ı Merdan Ali görkli**. Ali'nüñ ogulları Peygamber nevâdeleri Kerbela yazısında Yezidiler elinde şehid oldu. **Hasan-ile Hüseyin iki kardaş bile görkli**. Yazılıp düzilüp gökden indi **Tañrı ilmi Kur'an görkli**. Ol Kur'an'ı yazdı düzdi ulemâlar öğreninçe güydi biçdi âlimler serveri **Osman Affan oğlu görkli**. Alçak yirde yapılpdur **Tañrı ivi Mekke görkli**. Ol Mekke'ye sag varsa esen gelse sıdkı bütün hacı görkli. Sağış güninde ayna görkli. Ayna günü okıyanda kutbe görkli. Kulak urup dinleyende ümmet görkli. Minarada bañlayanda fakı görkli. Dizin basup oturanda hâlal görkli. Dulumından agarsa baba görkli. Ag südin toya emzürse ana görkli. Yanaşup yola girende kara buğur görkli. Sevgülü kardaş görkl. Yañal ala iv yanında dikilse gerdek görkli, uzunca tenefi görkli. Oğul görkli. Kamusına benzemedi cümle alemleri yaradan Allah Tañrı görkli.”

Müslüman Oğuz Türklerinin saf, arı tertemiz imanlarının yansıtıldığı yuvarıdaki parça, yalnızca içeriği açısından değil, anlatım tekniği yönünden de özgün bir dil estetiğine sahiptir. İnançımız açısından değerli olan kavram ve şahsiyetler, müstesna bir biçim ve deyişle okuyucunun takdirine sunulmuştur. Bilinen klasik anlatımlarda sıkça rastlanan karşılaştırmalı anlatımın en zirve örneklerine Dede Korkut Kitabı'nda sıkça rastlanılmaktadır. Burada özgün olan kısım, sadece karşılaştırmalı anlatım değil, bu karşılaştırmalardaki dil estetiği ve anlatım inceliğidir.

6. Sorulu Anlatım

“Han kızı yirümden **turayım-mı** yakañ-ile boğazuñdan tutubanı kaba ökçem altına **salayın-mı** kara polat öz kılıcum elüme **alayın-mı** öz gevdeñden başuñı **keseyin-mi** can tatlusın saña **bildüreyin-mi** alça kanuñ yir yüzine dökeyin-mi Han

kızı sebebi nedür digil maña katı kazab iderem Şimdi saña didi.”

“Ner-midür maya-midur anı bilsem. Kara ilüm koyunını yüklü kodum. Koç-midur koyun-midur anı bilsem. Ala gözlü görkli helalüm yüklü kodum. İrkek-midür kız-midur anı bilsem. Mere big yiğitler haber maña Yaradanuñ ışkına. Didi.”

Anlatımı güçlü ve anlaşılır kılan yöntemlerden birisi olan sorulu anlatım tekniği Dede Korkut Kitabı’nda öylesine bir kıvam tutturmuş ki anlatım coşkulu ve estetik bir libasa bürünmüştür. Halk edebiyatında “*dedim-dedi*” tarzı Őiirlerin temelini oluşturan bu söyleyiş tarzı, metne çok ayrı bir akış letafeti kazandırmıştır.

7. Buyruklu Anlatım

“Hey Dirse Han biglik virgil bu ođlana taht virgil erdemlüdür. Boynu uzun bedevi at virgil bu ođlana biner olsun hünerlüdür. Ağayıldan tümen koyun virgil bu ođlana Őiřlik olsun erdemlüdür. Kaytabandan kızıl deve virgil bu ođlana yüklet olsun hünerlüdür. Altun bařlu ban iv virgil bu ođlana gölge olsun erdemlüdür. Ćiđni kuřlu cübbe ton virgil bu ođlana geyer olsun hünerlüdür.”

İlk okunduğunda insanda doyumsuz ve akıcı bir Şiirsel anlatım lezzeti uyandıran yukarıdaki satırlar, gerçekte eserin tamamına hâkim bir anlatım inceliğidir. Görünüşte bir buyruk gibi anlaşılan bu ifadeler, buyruk içerisinde gerçekte bir isteği de barındırmaktadır. Bu anlatım tarzında hem dil estetiği hem de güçlü bir anlatım olanağı gizlidir.

8. Dolaylı Anlatım

“Ođlumuñ at seğirdişin kılıç çalışın ok atışın göreyim, sevineyim, kıvanayım güveneyim didi didiler. Ođlandur ne bilsün, geyiği kovar-idi getirür-idi babasınuñ önünde siñirler-idi. Babam at seğirdişüme baksun kıvansun, oh atışuma baksun güvensün, kılıç çalışuma baksun sevensün dir-idi.”

Dede Korkut Kitabı, doğrudan anlatımlar yanında naklen, dolaylı anlatımı da içeren bir tarzdadır. Anlatımlar, kimi zaman üçüncü kişiler tarafından ilgililere ayrıntılı olarak ve aynı sözlerle nakledilir. Bu tarz ilk bakışta sözlerin gereksiz tekrarı gibi anlaşılsa da gerçekte anlatılmak istenenin tam ve eksiksiz ortaya konulması gayreti olarak değerlendirilmelidir.

9. Övgülü Anlatım

“Yücelerden yücesin. Kimse bilmez nicesin. **Görkli Tañrı**. Niçe cahiller seni gökde arar yirde ister. Sen hod mü'minler köñlindesin. **Dâyim turan cebbar Tañrı**. **Bâki kalan settar Tañrı**. Menüm canum alur olsan sen algıl. Azrâ'ile almağa komagıl. Didi.”

“Bilür-misin neler oldı. Gök yüzinden al kanatlu Azrâ'il uçup geldi. Ağça menüm göksümi basup kondı tatlu menüm canumı alu oldı. Babama vir didüm can virmedi. Anama vardum can virmedi. Dünye şirin can tatlu didiler. İmdi **yüksek yüksek kara tağlarum** saña yaylak olsun. **Sovuk sovuk sularum** saña içit olsun. Tavla tavla şahbaz atlarum saña binit olsun. Dünlüği altun ban ivüm saña kölge olsun. **Katar katar develerüm** saña yüklet olsun. Ağayıda ağça koyunum saña şölen olsun. Gözüñ kimi tutar-ise, köñlüñ kimi sever-ise, sen aña vargıl. İki oğlançuğı öksüz komagıl. Didi.”

“Gelgil başum bahtı. İvüm tahtı. **Han babamuñ güyegüsi**. **Kadın anamuñ sevgüsi**. **Atam anam virdüğü göz açuban gördüğüm köñül virüp sevdüğüm.**”

“İlerü gelüp Selcen Hatun'ı kuçaklayup barışmışlar sorışmışlar. Kan Turalı soylamış, görelüm hanum ne soylamış: **Aydur: Yalap yalap yalayıban ince tonlum**. Yir basmayup yorıyan selvi boylum. Kar üzerine ka tammış gibi kızıl yañaklum. **Koşa bâdem sığmayan dar ağızlum**. **Kalemçiler çaldığı kara kaşlum**. **Kıvrımsı kırk tutam kara saçlum**. **Aslan uruğı sultan kızı**. Öldürmeğe men seni kıyar-midüm. Öz canuna kıyam men saña kıymayan, Men seni sınar-idüm. Dedi.”

Dede Korkut Kitabı, aynı zamanda Türk milletinin ortak bir gönül şarkısıdır. Milletlerin en hası, en ustası; pak ve temiz ahlâklısı, savaş meydanlarının yenilmez savaşçısı olan aziz milletimizin birçok üstün hasleti bu seçkin kitapta kıvamını bulmuştur. Dede Korkut Kitabı'nın birçok yerinde yine bir anlatım biçimi olarak olay kahramanlarının üstün sözlerle övülmesi sıkça rastlanan bir alışkanlıktır. Bu alışkanlık, hemen tüm milletlerde -bazen de abartılı olarak mevcuttur. Burada farklı olan, övülen kişiye karşı kullanılan dil estetiği ve anlatımdaki seçkinliktir.

10. Sayılı Anlatım

“Kaza benzer kızı gelini çığırdurdılar. Tavla tavla şahbaz atlarını bindiler. **Katar katar kızıl develerini yetdiler**. Ağır hazinesini bol akçasını yağma-

ladular: **Kırk ince bellü kız-ile boyı uzun Burla Hatun yesir gitdi. Kazan Big'üñ kariçuk olmış anası kara deve boynında asılı gitdi. Han Kazan'uß oğlı Uruz Big üç yüz yigid-ilen eli bağlu boynı bağlu gitdi.**”

Dede Korkut Kitabı'nın baskın özelliklerinden birisi de eski Türk gelenek ve inanışlarını muhtevi olmasıdır. Bilindiği üzere, Türkler, belirli sayılara kutsallık atfederler: üç, yedi, kırk, yüz, üç yüz, tümen... vb. Dede Korkut Kitabı, bu açıdan da bize eşsiz örnekler sunmaktadır. Eserde geçen sayılar tesadüfen kullanılmamıştır. Hepsinin tarihsel veya dinsel bir dayanağı mevcuttur.

11. Vurgulu Anlatım

“**Oğul oğul ay oğul bilür-misin neler oldı. Söyleşdiler fısl fısl kâfirüñ fi'lin tıydum. Dünlügi altun ban ivümüñ kabzası oğul kaza beñzer kızumuñ gelinümüñ çiçeği oğul. Oğul oğul ayoğul tokuz ay tar karnumda götürdüğüm oğul. On ay diyende dünyaya getürdüğüm oğul. Tolması altun bişikde beledüğüm oğul.**”

“**Senüñ ol muhannet anan babañ bir canda ne var ki saña kıyamamışlar. Arş tanığ olsun. Kürsi tanığ olsun. Yir tanığ olsun. Gök tanığ olsun. Kâdir Tañrı tanığ olsun. Menüm canum senüñ canuña kurban olsun. Didi. Râzı oldı.**”

“**Kara kara tağlanan haber aşdı, kanlu kanlu sulardan haber kiçdi, kalın Oğuz illerine haber vardı. Uşun Koca'nuñ ağ ban ivi öñinde şiven kopdı. Kaza beñ zer kızı gelini ağ çıkarup kara geydi. Uşun Koca oğul oğul diyü ağça yüzlü anası-y-ile ağlaşdılar, buzlaşdılar.**”

Dede Korkut Kitabı'nı diğer eserlerden ayıran temel özelliği içeriğinden çok bu tür anlatımlardaki renkliliğidir. Anlatım hem şiirsel, hem masalsı hem de vurguludur. Mekânlar, olaylar ve insanlar en ayrıntılı şekliyle ortaya konur, tasvir edilir ve adeta gözlerde canlandırılır.

12. Benzetmeli Anlatım

“**Dede Korkut aydur: Karşu yatan kara tağunu aşmağa gelmişem. Akındı-lu görkli suyuñı kiçmege gelmişem. Giñ etegüñe tar koltugudan kısılmağa gelmişem. Tañrı'nuñ buyuruğu-ile Peygamber'üñ kavli-y-ile aydan aru günden görkli kız kardaşuñ Banı Çiçeđi Bamsı Beyrek'e dilemege gelmişem didi.**”

“Boğa dizin çökdi, buynuz-y-ile bir **mermer taşı** yoğurdu **peynir gibi** ditti.”

“Kan Turalı **cemal u kemal iyesi** yiğit idi.”

Dede Korkut Kitabı, ulu bir metin olmak yanında, akar su kıvamında bir estetik ve anlatım şaheseridir. Anlatımı akıcı ve güçlü kılan öğelerden birisi de yerli yerinde yapılan gönül okşayıcı benzetmelerdir. Benzetme olmadan hayatı aktarmak da mümkün değildir. Dede Korkut Kitabı'nın benzetmeleri ise, hayatı kuru kuruya yazıya aktarmaz, yaşatır. Bu mümtaz eseri okurken kendimizi bir anda yüzyıllar öncesinde bir Oğuz çadırında, uçsuz bucaksız bir ovada, kimi zaman ulu dağların başında, bazen de bir vadi içinde kılıç şakırtıları arasında buluveririz!..

13. Renkli Anlatım

“Banı Çiçek, **karalar geydi**. **Ağ kaftanını** çıkardı, güz alması gibi **al yañağını** tarttı yırttı. Vay a duvağum iyesi vay alnum başum umudu vay şah yigidiüm vay şahbaz yigidiüm toyınça yüzine bakmaduğum hanum yigit kanda gitdüñ beni yaluñuz koyup canum yigit göz açuban gördüğüm köñül ile sevdüğüm bir yasdukda baş koyduğum yolında öldüğüm kurban olduğum vay Kazan Big'üñ inañğı vay kalın Oğuz'ün imrençesi Beyrek diyüp zârı zârı ağladı.”

“Menüm anam menüm için kayurmasun. Bir ay baksun. Bir ayda varmaz-istem iki ay baksun. İki ayda varmaz-istem üç ay baksun. Üç ayda varmaz-istem öldüğümü ol vakt bilsün aygır atum boğazlayup aşum virsün. Yad kızı helaluma destur virsün. Baña tutan gerdeğe ayruk girsün. Anam menüm için **gök geyüp kara sarınsun**. Kalın Oğuz ilinde yasum tutsun. Menüm başum senüñ yoluña kurban olsun. Girü dön baba didi.”

“Çapar-iken **ağ boz atun** büdrimesün. Çalışanda **kara polat** öz kılıcuñ geldimesün. Allah viren umudun üzilmesün. Ahır sonu aru imandan ayırmassun. **Ağ alnunda** beş kelime dua kılduk kabul olsun.”

“Meydandaki şol oğlanı tutuñ. Karusından **ağ ellerin** bağlan. Gafillüçe görkli başın kesüñ. **Alça kanın** yir yüzine töküñ didi.”

Türk demek, biraz da doğa demektir. Türkçedeki renk zenginliği biraz da o değil midir? Elbette odur. Türkler doğasız, ağaçsız, ormansız, yaylasız, susuz ve ruhsuz yaşayamaz. Türkün dur durak bilmeyen gönül dünyası çok hareketli bir o kadar da renklidir. Türklerdeki renk zenginliği o kadar derin ve çeşitlidir ki

Latin atalarının renk körü olup olmadıkları noktasında Avrupalıları şüpheye düşürecek derecedir. Bu bağlamda Dede Korkut Kitabı'nın her sayfası adeta bir renk cümbüşüdür. Kitabı okurken kendimizi rengarenk bir hayal dünyasında buluruz. Atalarımız aslında yaşadıkları renkli dünyayı tasvir etmişlerdir o kadar...

14. Savlı Anlatım

“Aydur: Big yiğit. Öginür-ise er öginsün. Aslandur öginmeklik avratlara büh-tandur. Öginmek-ile avrat er olmaz. Ala yorgan içinde seniñ-ile tolaşmadum. Tatlu damağ tutubanı sorışmadum. Al duvağum altından söyleşmedüm. Tiz sevdiñ tiz usandıñ kavat oğlı kavat. Kâdir Allah bilir men saña. Múnisem yâram kıyma maña. Didi.”

“Kazan'a soylamış, görelüm hanum ne soylamış: Aydur: Berü gelgil Salur Bigi Salur görki başum bahtı ivüm tahtı. Han babamuñ güyegüsi kadun anamuñ sevgüsi. Atam anam virdügi göz açuban gördüğüm köñül virüp sevdiğüm. Big yigüdüüm Kazan.”

“Atdan aygır deveden buğra koyundan koç kırdurdı.”

“Eyegülü ulalur kaburkalu böyür.”

“Eski tutuñ biti, öksüz oğlanuñ dili acı olur.”

“Atından indi, anasnuñ dilin aradı.”

“Güçlü belüm kuvveti, Karangulu gözlerümüñ aydını kardaş”

“Yaluñuz yiğit alp olmaz”

“Yavşan dibi berk olmaz”

“Başında olan bit ayağına dirildi.”

“Aslan enügi yine aslandur.”

“Parmak götürüp şahadet getirüp müsülman oldı.”

“Yaluñuz yiğit alp olmaz”

“Yavşan dibi berk olmaz”

“Bigler bigi olan Kazan divanında buña hiç kapu baca yoğ-idi. Bigleri basup Kazan öñinde oturur-idi. Kimseye iltifat eylemez-idi.”

Bir sözlü edebiyat ürünü olarak yıllar yılı dilden dile dolaşan Dede Korkut Kitabı doğal olarak halkın hayat imbiğinden süzülen birçok atasözü ve deyimini de sinesinde barındırmış, korumuş ve yaşatmıştır. Derinlemesine bakıldığında, eserin her bir cümlesi, bir sav, bir ders, bir öğüt içerir. Her biri bir atasözü, bir deyim ve bir özlü söz karakterindedir.

15. Seslenmeli Anlatım

“Oğul oğul ay oğul. Ortacum oğul. Karşu yatan kara tağum yükseği Oğul. Karanguluça gözlerüm aydını oğul. Şam yilleri esmedin Kazan kulağum çınlar. Sarımsak otın yimedın Kazan içim göyinür. Taru yılan sokmadın ağça tenüm kal-kar şişer. Kurımışça göksümde südüm oynar Yaluñuzça oğul görünmez bağrum yanar. Yaluñuz oğul haberin Kazan digil maña. Dimez olur-iseñ yana göyine kargaram Kazan saña. Didi. Anası bir soy dahu soyladı, aydur: Kargu cıda oynadınlar vardı geldi. Altun cıda oynadanda yâ Rab noldı. Kara ata binenler vardı geldi. Bedevi atlu bir oğula yâ Rab noldı. Nöker geldi nayib geldi yaluñuz bir oğula yâ Rab noldı Yaluñuz oğul haberin Kazan digil maña. Dimez olsañ yana yana kargaram a Kazan Saña.”

“Gafil olma kara başuñ kaldur yiğit Ala kıyma görkli gözün açgıl yiğit. Karularuñdan ağ ellerüñ bağlamadın. Ağ alınıñ kara yire depilmedin Gafil ile görkli başuñ kesilmedin. Alça kanuñ yir yüzine dökilmedin Yağı yetdi düşmen irdi Ne yatarsın kalkgıl yiğit. Kap kayalar oynamadı yir obrıldı. Karı bigler ölmedin il boşaldı. Karçaşuban uğraşuban tağdan indi. Yasanuban üzeriñe yağı yetdi. Ya-taçak yir mi bulduñ yurt mı bulduñ noldı saña. Diyü çağırdı.”

“Menüm anam menüm için kayurmasun. Bir ay baksun. Bir ayda varmaz-istem iki ay baksun. İki ayda varmaz-istem üç ay baksun. Üç ayda varmaz-istem öldüğümü ol vakt bilsün aygır atum boğazlayup aşum virsün. Yad kızı helaluma destur virsün. Baña tutan gerdeğe ayruk girsün. Anam menüm için gök geyüp kara sarınsun. Kalın Oğuz ilinde yasum tutsun. Menüm başum senüñ yoluña kurban olsun. Girü dön baba didi.”

“Mere delü kavat öginür-idüñ, dir-idüñ: Al kanatlu Azra'il menüm elüme girse öldüre-y-idüm, yahşı yigidiñ canın anuñ elinden kuratara-y-idüm dir-idüñ, imdi mere delü geldüm ki senüñ canuñ alam, virür-misin yohsa menüm-ile cenk ider misin didi.”

Dede Korkut Kitabı, baştan sona kadar bir sesleniş metnidir. Görünüşte kahramanlar seslenilir ama gerçek hedef tüm halktır, bütün zamandır ve belki de evrendir! Bu seslenmeli anlatım, Türk dilinin bütün estetiğini kanatlarında uçurur, insan muhayyilesini çağlar ötesine savurur. Yüreklere kavurur, sevdaları yoğurur!...

16. Sebep-Sonuçlu Anlatım

“Karşu yatan kara tağlar karısa otı bitmez. İl yaylamaz. Akındılu görkli sular karısa kara taşmaz. Kaytabanlar karısa torum virmez. Kara koçlar karısa kulun virmez. Er yiğitler karısa oğlı toğmaz. Babañ karı anañ karı senden yigrek Kâdir bize oğul virmez. Dahı senüñ yirüñ tuta bilmez. Asumanlu gökde kara bulut oluban. Kâfirüñ üzerine gürleyeyim. Ağ yıldırım olup şakıyayım. Kâfiri kamış kibi od oluban yandurayım. Tokuzını bir yirine saydurayım. Urışmadan döğışmeden âlemi toldurayım. Yaradan Allah’tan meded. Didi.”

Dede Korkut Kitabı, dil ve anlatım açısından klasik anlatımlar yanında özgün anlatım tarzlarıyla da dikkati çeker. Akıcı üslubunun yanı sıra, olayları bir mantık silsilesiyle ortaya koyan bu muhteşem eser, akla uygun olarak olay ve durumların hem sebeplerini hem de sonuçlarını ortaya koyar. Bu anlatı tekniğı söyleşilerde de kendini gösterir. Yukarıdaki örnekleme parça bu hususta modern öykücülükte yeni bir çığır açacak denli yeni ve özgündür.

17. Dualı Anlatım

“İmdi kanı didüğün big erenler dünya benim diyenler ecel aldı yir gizledi fâni dünya kime kaldı. Gelimli gidimli dünya ahır soñ uçı ölümlü dünya. Yöm vi-reyim hanum. Yırlü kara taguñ yıkılmasun. Kölgeli kaba ağacuñ kesilmesün. Kanın akan görkli suyuñ kurımasun. Kanatlaruñ uçı kırılmasun. Kâdir seni namerde muhtaç itmesün. Çapar-iken ağ boz atun büdrimesün. Çalışanda kara polat öz kılıcuñ gedilmesün. Allah viren umudun üzilmesüñ. Ahır sonu aru imandan ayırmasun. Ağ alnunda beş kelime dua kılduk kabul olsun. Yığışdursun, dürişdürsün, günahunuzu adı görkli Muhammed Mustafa yüzi suyuna bağışlasun hanum hey!”

“İmdi yüksek yüksek kara tağlarum saña yaylak olsun. Sovuk sovu sularum saña içit olsun. Tavla tavla şahbaz atlarum saña binit olsun. Dünlüğü altun ban ivüm saña kölge olsun. Katar katar develerüm saña yüklet olsun. Ağayıda ağça koyunum saña şölen olsun.”

“Allah Ta’âla’ya yalvarup soylamış, görelüm niçe soylamış: Aydur: Yücelerden yücesin yüce Tañrı. Kimse bilmez nicesin görkli Tañrı. Sen Âdem’e tac urdun. Şeytan’a la’net kıldıñ. Bir suçdan ötüri dergahdan sürdüñ. İbrhim’i tutdurduñ. Hanum göne çolgađuñ. Götürüp oda atdurduñ. Odi bostan kıldıñ. Birliğüne sığındum. Aziz Allah hocam maña meded. Didi. Kâfir aydur: oğlan

alinduñ-ise Tañrı'ña mı yalvarursın, senüñ bir Tañrıñ var-ise menüm yitmiş iki puthanam var didi. Oğlan aydur: Ya âsi mel'un sen putlaruña yalvarur-iseñ men âlemleri yokdan var iden Allahuma sığındum didi. Hak Ta'âla Cebrâ'il'e buyurdu kim: Ya Cebrâ'il var şol kuluma kırk erce kuvvet virdüm didi. Oğlan kâfiri götürdi yire urdı. Burnından kanı düden kibi şorladı.”

“Kan Turalı gözün açdı, kapakların kaldurdu. Gördi gelen at üzerinde, ge-yinmiş, süñüsü elinde. Yir öpdi, aydur: Amnenna ve saddakna maksudumuz Hak ta'âla dergahında hasıl oldu diyüp aru sudan abdest aldı. Ağ alını yire kodı, iki rek'at namaz kıldı. Atına bindi, adı görkli Muhammed'e salavat getürdi, kara tonlu kâfire at saldı, karşu vardı.”

Dede Korkut Kitabı'nın müellifi veya yazıya aktarıcısı her kim olursa olsun, son derece bilgili ve geniş kültürlü bir şahsiyettir. Dini bilgisi yerinde ve inancı tamdır. Nitekim, kitabın her tarafına serpiştirilen ve olayların sonunda Dede Korkut dilinden dökülen açık, anlaşılır, kısa fakat özlü dualar herkesi mest edecek derecede bir ulviyet taşımaktadır. Bu noktada eserde yer alan dualı anlatım tarzı, günümüz din gönüllülerine ve geniş halk kitlelerine örneklik edecek kadar niteliklidir. Dualar seçkin, yalın, derin ve özlüdür.

Değerlendirme ve Sonuç

Yukarıdan beri verilen bilgilerden ve doğrudan doğruya metinler üzerindeki incelemelerden anlaşılacağı üzere, Dede Korkut Kitabı, her şeyden önce Türk dili ve edebiyatı açısından tükenmez bir kaynaktır. Nitekim, eserin söz varlığı son derece zengindir. Dede Korkut Kitabı, içindeki olayların yaşandığı ve eserin yazıldığı dönemin söz varlığını yansıtmak yanında, bize değerli bir veri daha sunmaktadır. Bu değerli veri o dönemin konuşma dilidir. Bilindiği üzere, konuşma dili, yazı diline oranla çok daha zengin, doğal ve özgündür. Bu yönüyle Dede Korkut Kitabı Türk dilinin söz varlığının ortaya konulmasında, kimi sözlerin kökenlerinin tespitinde önemli ufuklar açabilir. Dede Korkut Kitabı, edebiyat sahası açısından da araştırılmaya değer eşsiz bir eserdir. Eser, özellikle dil estetiği ve anlatım zenginliği açısından tümüyle yeni baştan ele alınmalıdır.

Dede Korkut Kitabı, yalnızca dil ve edebiyat araştırmacılarının ilgi alanıyla sınırlı kalmayacak kadar kapsamlı bir eserdir. Türk kültürünün benzersiz eserlerinden birisi olan Dede Korkut Kitabı'na olabildiğince nesnel bir şekilde ve farklı

bir pencereden bakılmaya çalışılmıştır. Eserde sanatlı ve estetik bir tarz yanında modern tarzlarda birçok anlatım inceliği de mevcuttur. Bu sınırlı çalışmada ancak konuya dikkat çekilmekle yetinilmiştir. Sanat, estetik ve anlamla ilgili daha geniş çalışmalarla bu seçkin eser yeni baştan ele alınmalıdır.

Biliyor ve inanıyoruz ki kokleri mazide, kendileri halde ve etkileri tidede olan bu tür kok metinlerin yeni bakış aılılarıyla ele alınması, incelenmesi ve değerlendirilmesi, eserden çok, tüm insanlığa yeni ufuklar kazandıracaktır. Bu türden ulu çınarların gölgeleri, tüm insanlık için, bir serinleme ve dinlenme alanları oluşturacaktır.

Kaynakça

- Azmun, Yusuf, *Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması - Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası*. Kutlu Yayınevi, İstanbul, 2019.
- Efe, K. (2019). Dede Korkut Oğuznâmeleri Üzerine Yeni Araştırmalar. Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 8/19, s. 292-309. DEDE KORKUT Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi The Journal of International Turkish Language & Literature Research Cilt/Volume 8, Sayı/Issue 19 (Ağustos/Ağust 2019)
- Ekici, Metin, *Dede Korkut Kitabı Türkistan / Türkmen Sahra Nüshası - Soylamalar ve 13. Boy - Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderha'yı Öldürmesi*. Ötügen Neşriyat, İstanbul, 2019.
- Erdem, D. Mehmet, *Dede Korkut Hikâyeleri*, pruva Yay. Ankara, 2019.
- Ercilasun, Ahmet Bican, (2019). Dede Korkut'un yeni nüshası, Yeniçağ Gazetesi, 7 Temmuz 2019.
- Ergin, Muharrem, *Dede Korkut Kitabı I*, TDK Yay. Ankara, 1989.
- _____, *Dede Korkut Kitabı II*, TDK Yay. 2.Baskı, Ankara, 1991.
- _____, *Dede Korkut Kitabı Metin-Sözlük*, Ebru Yay. İstanbul, 1986.
- _____, *Dede Korkut Kitabı Sözlük*, TKAE, Ankara, 1964.
- Genç, İlhan; Kılıç, Atabey; Aksoyak, İ.Hakkı, *Dede Korkut Kitabı han'ım hey*, TOBB Yay. Ankara, 2014.
- Gökyay, Orhan Şaik, *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul, 1973.
- Komisyon, *Büyük Türk Klasikleri*, 2. Cilt, İstanbul, 1985.
- Komisyon, *İslam Ansiklopedisi*, Dede Korkut Maddesi, 9. Cilt, İstanbul, 1994.
- Korkmaz, Zeynep, *Dede Korkut Hikâyelerinde Dil-Üslup Bağlantısı*, TDAY, Ankara, 1998.

Hüseyin Kıran'ın *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* Romanında Özne ve İktidarın İflası

Ahmet EVİS*

Öz

Şair ve romancı kimlikleriyle bilinen Hüseyin Kıran, 2016 yılında kaleme aldığı *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* adlı romanında iktidar ve öznenin konumunu modernist bir tavırla işleyerek eleştirir. Sembolik okumalara müsait olan eserde öznenin kölelikten efendiliğe evrilme arzusu ile zorbalıkla dahi olsa bile tahakküm etme eğilimi evrensel bir probleme işaret edecek şekilde tasarlanır. Bu bağlamda romanda gerçekleşen her olay, durum, dilin kullanılış biçimleri ve başkişinin yaşadığı dönüşüm esere özgünlük kazandırır.

Bu çalışmanın amacı öncelikle *Dağ Yolunda Karanlık birikiyor* adlı eserdeki iktidar düşüncesi ile öznenin konumunu belirlemek ve ardından bunların hangi şartlar yahut değişkenlere bağlı olarak çöktüğünü/iflas ettiğini göstermektir. Çalışmada yöntem olarak Hegel'in efendi-köle diyalektiği merkeze alınmıştır. Metin odaklı bir okuma ile roman unsurları arasındaki bağlar analiz edilmiştir. Ayrıca postmodern bir nazarla modernizm eleştirisi de incelemenin bir diğer kriterini oluşturmuştur. Yapılan değerlendirme ve çıkarımlar neticesinde iktidar-özne çatışmasının modern dünya ve felsefe içerisinde başat bir problematiğe dönüştüğü ve nihayetinde kaçınılmaz olarak çöküşe mahkûm edildiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Kıran, *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*, iktidar, efendi-köle diyalektiği

The Collapse Of Subject And Power In Hüseyin Kıran's Novel *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*

Abstract

Hüseyin Kıran, known as a poet and a novelist, criticizes the position of power and subject in a modernist manner in his novel "*Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*", which he wrote in 2016. In the work, which is suitable for symbolic readings, the desire of the subject to evolve from slavery to mastery, and his tendency to dominate even to the point of tyranny are designed to highlight a universal issue. In this context, every event, situation, use of language, and the transformation of the protagonist in the novel give originality to the work.

The aim of this study is primarily to determine the position of the subject with the idea of power in the novel "*Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* (Darkness Grows on the Mountain Road)" and then to show that depending on which conditions or variables they collapsed. The method in the study is based on Hegel's master-slave dialectic. The links between the elements of the novel are analyzed with a text-oriented reading. In addition, the criticism of modernism from a postmodern point of view has formed another criterion of the study. As a result of the evaluations and inferences made, it has been understood that the power-subject conflict has turned into a dominant problem in the modern world and philosophy and it is ultimately doomed to collapse.

Keywords: Hüseyin Kıran, *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*, power, master-slave dialectic

Extended Summary

The desire to become the dominant power in the history of humanity has always existed in regard to different periods and variables. With the opposition of man to another human being, nature, or even God, the state of authoritarianism has often manifested itself in the focus of power or violence. Every innovative movement that emerged depending on the intellectual, psychological, political, economic, etc. developments experienced in world history has given birth to a different power profile. Changes in the idea of domination have brought various dimensions to the ruler-ruled relationship. First of all, it has been tried to draw the boundaries of concepts such as existence, language, violence, power, morality, ethics, state, nation, and individual, by looking at these issues, which are the subject of philosophical discussions, from a broad perspective. G. W. F. Hegel, F. Nietzsche, and G. Deleuze wrote the most comprehensive studies in which the human being, defined through the slave-master relationship, was systematized according to the specified concepts and dealt with in a philosophical theory. In this article, we tried to apply Hegel's dialectic system in terms of its relevance to the subject in Hüseyin Kıran's novel *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*, which he penned in 2016. The compatibility of the content of the novel with the basic logic of Hegel's master-slave dialectic, the types of master and slave, and the idea of the state have been the determining criterion for the choice of method. As a matter of fact, the situation of slavery, which points to a universal problem according to the changes in human history, was elaborated in Hegel's dialectic and showed its effect in different fields of art in a short time. Situations such as fear, negation, and dedicated labor in the slavery are processed by melting them in the crucible of logic, history, culture, and philosophical accumulation. It would not be wrong to say that the master-slave dialectic has an effect on the processing of emotions such as acceptance, love, restlessness, and rebellion in works of art, sometimes as a direct issue and sometimes as a thematic use.

This study is built on the questions of "what is the position of man against the sovereign power", and "what are the effects of domination and rebellion on the system and the individual in literary works". In addition, the general view of the relationship between the ruler and the ruled in gaining self-integrity and the determination of indi-

vidual and social criticism are the other starting points of the study.

A descriptive method was preferred in the study, and the master-slave dialectic of Georg Wilhelm Friedrich Hegel was put in the center theoretically. With text-oriented readings, first of all, the basic discourses of the theory were mentioned and then examples from the novel "*Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*", which was the basis of the analysis, were given. In the literature review, primary sources were used, as well as different types of works based on the theory. Naturally, although similar statements are included in the theoretical information, the fact that the aforementioned novel was subjected to a Hegelian reading for the first time created the original value of the study.

As a result of the analysis, evaluation, and inferences made, it has been seen that the desire to dominate emerges as a basic impulse in people on a collective or individual scale, and for this reason, the person is sometimes positioned as a master and sometimes as a slave. Although it is understood that the master-slave relationship in the fiction and thematic structure in the analyzed novel is primarily a consistent relationship, it turns into a conflict in the following parts. Namely, the relationship between the ruler and the ruled, which manifests itself as an intersubjective interaction in accordance with the primary statements of the dialectic, evolves into a different dimension with the slave-type rebellion.

The subject, who is in the position of the protagonist, in absolute obedience, labor and fear, is considered meaningful within the scope of Hegelian dialectic. Although he plans to ensure the possibility of becoming a master as a result of the task he has taken, with the oppressive power he will reveal, he cannot achieve what he wants. From the beginning to the end of the work, the fact that the slave, who cannot reach the level of self-consciousness and is constantly dependent on his masters, makes the reader feel that he will never reach the level of the master. As a matter of fact, his murder in the face of the slave who resisted and opposed his authority in the end is symbolized in the master-slave dialectic in a way that represents the collapse of power and the subject, as well as implying that the master cannot reach self-consciousness.

The main idea of the novel highlights the criticism of the state, power, and enslaved human type that the modern world systematized. The victory of the primitive and the loss of totalitarian regimes based on violence is handled with a postmodern perspective by bringing them into conflict through individuals. Lyrical discourses preferred for an idealized and sanctified system, deliberate disruption of grammatical

structure in the face of long ornate sentences, and the creation of an ironic discourse are the prominent uses of postmodern satire. In the work, all kinds of tendencies of modernist thought pursuing elitist, cliquy, and perfection are sometimes ironically and sometimes brutally criticized around the variables such as master, power, greed, arrogance, and selfishness, then ultimately collapsed.

Giriş

Edebiyat tarihi içerisinde özne-iktidar ilişkisi sanat eserlerin temel mevzu-larından biri olmuştur. Bu durum karşılığını felsefede de bulmuş; iktidarı temsilen genellikle efendi, köleyi temsilen ise halk yahut halka mensup olan kişiler sembo-lize edilmiştir. İşin siyasi veya idari tarafı hâricinde egemen olan ve itaat eden her türden öznelere arası ilişki yine efendi-köle ilişkisi etrafında yorumlanabilmiştir.

Medeniyetlerdeki yansımalarına göre değerlendirildiğinde efendi-köle ilişkisi-ni ortaya çıkarıp dönüştüren öncelikli olaylar, dünya tarihinin seyrine yön veren önemli hareketlerdir. Örneğin özellikle modernleşme projesiyle birlikte seküler-leşen Avrupa’da insan merkezli anlayışların boy göstermesi, özneye dair yeni konumlandırmaların önünü açmıştır. Kaldı ki “*on sekizinci yüzyıla geldiğinde kölelik, Batı siyaset felsefesinin kök metaforu hâline gelmiş, iktidar ilişkilerinin kötü olan her yanını ifade etmeye başlamıştı*” (Buck-Morss 2012: 33). Burju-vazi ve ardından kapitalist hegemonya ile gittikçe değersizleşen birey, iktidarın mutlak hâkimiyeti ile daha da yalnızlaşmış, yabancılaşmış ve farklı çıkmazlar içerisinde varoluş mücadelesini genellikle pesimist bir düzlemde sürdürmüştür. Psikolojik bir şiddet olarak da yorumlanabilecek bu etkiler temelde insanoğlu-nun var olduğu andan itibaren şiddetle iç içe bulunmasından kaynaklanır. Çünkü “şiddet, insanlık tarihinin hiçbir döneminde kaybolmamış temel pratiklerden biridir. Karanlık çağlardan bugüne, farklı amaç ve görünümler altında sürekli bir dönüşüme uğradığı söylenebilir. Şiddet toplumsal, politik ve kültürel durumlara bağlı olarak âdeta kılıktan kılığa giren bir oyuncu gibidir” (Karadeniz 2021: 1927). Söylenenlere ilaveten “Tanrının ölümü” mottosuyla somutlanan hümanist algının insanı tanrılaştırma gayesi ise Dünya savaşları, soykırımlar, ekonomik krizler, ırkçılık gibi bireysel ve kitlesel yıkımlara yol açan diğer şiddet içerikli etkenlerle başarısızlığa uğramıştır. Avrupa’da krallıkların yıkılması, demokrasiye geçiş ve sömürgecilikle temel ideolojiye dönüşen kapitalizm, kendine has yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkarmıştır. Ne var ki tüm bu yenilikler söz konusu birey mutsuzluğunun önüne geçememiş aksine onu makineleştirmiş, insanı köleleştiren bir sistemin içine hapsedmeye mecbur kılmıştır. Özetle “*modernizmle birlikte*

ortaya çıkan halka dayalı, demokrasi esaslı siyasi rejimde vaat edilen özgürlük 20. yüzyılda siyasi otoritelerin hâkimiyetine dönüşerek modernizmin hedeflerinin dışına çıkmış (...) iktidar, bürokrasi ve merkeziyetçilik gibi olguların hâkimiyeti, insanlara mutluluk, özgürlük, eşitlik gibi haklar sunan modernizmin vaatlerini tam anlamıyla başarıya ulaştıramamıştır” (Yeter Şahin 2019: 443).

Sovyet coğrafyası ise bu tarz bir ideoloji ve yaşam biçimi karşısına sosyalist düşünce doğrultusunda komünizmi teklif etmiş ve uygulamaya koymuştur. *“Kapitalizme tepki olarak ortaya çıkması sebebiyle, sâlim bir kafa ile düşünüldüp geliştirilen olgun bir hayat projesi özelliğini kazanamayan sosyalist sistem (...) onu ayakta tutacak kendi insan tipini (Sovyet insanı) yetiştirmeyi amaçlamış, ancak bu insan zamanla sistemin temellerini aşındıran zararlı bir unsur hâline gelmiştir” (Özsoy 2006: 164).* Bir noktadan sonra faşizan kimliğe bürünen sosyalist pratikler 1991’de SSCB’nin çöküşü ile komünist rejimin ve dolayısıyla idealin de iflasına -en azından yönetsel bağlamda- sebep olmuştur. Doğu medeniyetleri ise çoğu teolojik düşünceye yaslanan yönetim biçimleriyle geçmişten bugüne dek devam eden problemleri (sömürgeleşme, iç savaşlar, mezhep çatışmaları gibi) içerisinde boğuşmaya hâlen devam etmektedir. Siyasi ve fikrî düzlemde gerçekleşen tüm bu başarısızlıkların en büyük tesirini kuşkusuz ki daha çok bireyler hissetmiştir. Sosyal bir varlık olması nedeniyle insanoğlu ise egemen güç karşısında kendini ifade etme araçları aramış ve bu bağlamda sıklıkla sanata sığınmıştır. Her akımın bir ihtiyaç sonucu ortaya çıkması aslında bu arayışların doğal sonucu olarak görülebilir. Birçok sanat dalında olduğu gibi edebiyat da insanın temel huzursuzluklarını döneminin şartlarına göre kendine konu etmiş ve bazen tartışmış bazen eleştirmiş bazen de sadece dile getirmekle yetinmiştir. Bahsedilen bu içerik, özünü iktidar-özne çatışmasına dayandıran çeşitli efendi-köle diyalektiklerinin edebî eserlerde farklı şekillerde kendini göstermesine sebep olmuştur.

19.yüzyıldan başlayıp günümüze dek süregelen modernleşme, özellikle teknolojik gelişmeler, şehirleşme ve sanayileşme bağlamında gelişimini hızla devam ettirse de insanoğlunun mutsuzluğuna bütüncül/kalıcı çareler sunamamıştır. Ontik ve gündelik problemlerin kısılcacında sıkışan modern bireyler, özellikle modern romanlar içerisinde sıkça boy göstermiş ve duygu durumları etrafında tematik yapının içsel bir çatışma etrafında şekillenmesine neden olmuştur. İnsanın iç dünyasını modern psikolojinin kavramsal tercihlerine göre gerçekçi bir şekil-

de sunmayı amaçlayan modern romanla beraber yabancılaşma, yalnızlık, ölüm, ütöpic arayışlar, rüyaya ya da tabiata sığınma gibi kullanımlar edebî eserlerin belli başlı izleklerine dönüşmüştür. Söz konusu tematik tercihler ise temelde özne-iktidar/egemen güç çatışmasına dayanmaktadır. Belirtilen çatışmada egemen güç, siyasi otorite olabileceği gibi sembolik anlamda okumalara imkân tanıyan her türden tahakkümü de imlemektedir. Varoluşçu sanat, Marksist düşünce, hümanizm vb. modernizm sonrası baskın eğilimlerle günümüz postmodern hatta post-postmodern hareketler, aslında, tarihsel değışkenlere göre şekil alan bireyin düşünme, inanma ya da hissetme kabiliyetine göre şekil almış muhtevaların somutlaşmış görünülerinden başka bir şey değildir. Türk edebiyatı özelinde düşünüldüğünde öznenin egemen güç karşısında konumlandırılması ise daha çok iktidar ve kültürel dönüşümün dayatmalarına karşılık verilen tepkiler etrafında yoğunlaşmıştır. Kronolojik sırasına göre klasik Türk edebiyatında sanat; iktidarın hizmetinde, egemen güç konumundaki padişahın meziyetlerini methedici doğrultuda işleyen ve zamanla klişeleşen kanonik bir muhtevanın teşkiline zemin hazırlar. Çünkü *“Osmanlı’da en büyük otorite sultanın kendisidir. Şairin amacı da bu otoriteye yakın olmak yahut bu otoriteye yakınlar vasıtasıyla yakınlık kurmaktır. (...) Devlet adamı da kendisine takdim edilen eserin/şiiirin edebî yetkinliğine göre şair veya yazarına makam, mevki, mansıp, maaş, hediye vs. verir”* (Kaplan 2021: 47). Karşılıklı çıkar ilişkisine dayanan bu işleyişle sanatçı, edebiyatı bir araca dönüştürürken yöneticiler edebiyat aracılığıyla ölümsüzlük kazanmış olur. İlâveten tasavvufî düzlemde teşkil olan edebî anlayışta sanat, methini İslami manada kutsal olana yöneltir. Halk edebiyatı kapsamında ise aydın kimliğiyle sanatçıların siyasi erkin karşısında epik bir söylem yarattığı görülür. Âşıklar, bu dönemde her türden zulmü kendine hak gören iktidar gücüne başkaldırıp mazlumun/halkın sözcüsü olurlar. Özetle bu dönemde; saray, ağa ya da beylerin zulmüne yönelik itirazlar, özne ve dolayısıyla düşüncedeki özgürlük, müreffeh ve adil bir toplum tahayyülünün somut göstergeleri şeklinde tezahür etmiştir. Yeni Türk edebiyatının teşkilinden itibaren egemen güç ve kültürel dönüşümün şeklen ve fikren keskin değışimi bir kimlik krizi yaratarak öznenin iktidar karşısında kendini konumlandırmasını bir problem hâline getirmiştir. Tanzimat’la başlayıp ardından Cumhuriyet’in ilanıyla yaşanan siyasi ve kültürel değışimler tesirini edebî eserlerde derhâl göstermiş ve Türk romanının hâlâ devam eden temel meselelerin-

den biri olan Doğu-Batı çatışmasının¹ ortaya çıkışına neden olmuştur. Türk tarihi içinde deneyimlenen rejim değişiklikleri yanında askerî darbeler de edebiyatın seyrine ciddi manada yön vermiştir. 1960 darbesi sonrası ortaya çıkan fikri serbestlik durumuyla hız kazanan sosyalist eğilimler karşısında milliyetçi ve devletçi tavrın korumacı eylemleri, sanatın büyük oranda sağ-sol çatışmasına hizmet eden bir araca dönüşmesine yol açmıştır. 1980 darbesine zemin hazırlayan bu ortam, 80 sonrasında apolitik bir ortama evrilir. Siyasetin sanattan uzaklaştırılmasıyla insanın iç dünyasına yönelmek, edebiyatta modern, avangart ve postmodern eğilimlerin artışı sağlanmıştır. (Evis 2021: 3). Ne var ki bu minvalde oluşturulan eserler tamamıyla egemen güç eleştirisinden yalıtılmış değildir. Büyük oranda doğrudan siyasi söylemler yer almasa da sembolik okumalarla insanın huzursuzluğuna değinmeleri bakımından merkezde bir özne-iktidar çatışmasını konu edinmişlerdir denebilir. Burada özellikle altı çizilmesi gereken nokta iktidarın siyasi figürlerden toplumsal değişkenlere evrilmiş olmasıdır. 2000'li yıllardan itibaren artan modern ve postmodern eğilimler neticesinde iktidar-özne ilişkisinin daha çok sembolik okumalara uygun eleştirel bir dille ve söz konusu sanat akımlarının temel düşünme biçimlerine göre inşa edildiği anlaşılır.

Bu çalışmanın sonraki bölümlerinde Hüseyin Kıran'ın *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* romanındaki özne-iktidar ilişkisi bağlamında modernist düşüncedeki iflasının görünümünün tespitine odaklanılmıştır. Eserin yorum ve tahlil aşamasında ise metin odaklı bir okuma ile Hegel'in efendi-köle diyalektiği merkeze alınmıştır.

1. Özneler Arası Bir İlişki Olarak Efendi-Köle Diyalektiği

Tahakküm ve itaat etkileşimi çerçevesinde ortaya çıkan efendi-köle ilişkisi insanlık tarihi içinde birçok kez fakat farklı kimliklerle sanatın çeşitli dallarında kendini göstermiştir. Özünü oluşturan düşünsel çıkmazlar gereğiyle ise öncelikle felsefi bağlamda tartışmalara konu olmuştur. Köle-efendi bağı üzerine fikir beyan eden öncü kişiler G. W. F. Hegel, F. Nietzsche ve G. Deleuze'dür. Hegel, efendi-köle diyalektiği başlığı altında özneler arası bir düşünce sistemi yaratırken Nietzsche, ahlak merkezli

¹ Avrupa'da yaşanan aydınlanma sürecinden sonra "Batı Medeniyeti kendisini, İslam-Doğu dünyasına karşı 'biz' ve 'onlar' ya da 'ötekiler' şeklindeki bir kıyaslamadan hareket ederek savunur" (Köse-Küçük 2015: 123). Bu durum doğal olarak Doğu medeniyetlerinde bir hoşnutsuzluk yaratarak fikrî düzlemde çatışmaların önünü açar. Bahsedilen Doğu-Batı çatışmasının somut görünümleri her ne kadar dinî farklılıklar, kültürel dejenerasyon, sömürgecilik gibi nedenlere bağlansa da özünde Batı'nın klasik oryantalizmi aşarak takındığı küçümseyici tavrından kaynaklanmaktadır.

bir felsefe ile köle-efendi ilişkisini işlemiştir. Deleuze ise anti-Hegelyen bir bakışla Nietzscheci bir okuma yaparak efendi-köle diyalektiğini yorumlamıştır. Anılan isimler dışında M. Foucault'un da özne-iktidar ilişkisine dair ayrıntılı çalışmaları vardır. Ona göre özne, iktidardan bağımsız şekilde var olabildiği sürece anlamlı ve özgür olabilecektir. Çünkü bu ilişkide iktidar; koyduğu kural, yaptırım ve bağlayıcılıkla meşrulaşmakta ve bireyi özneye dönüştürmektedir. Başka bir ifadeyle bireyi özne yapan iktidar biçimleridir. Böylesi bir ilişkide özne ise iki şekilde açıklanır. Bunlardan ilki iktidarın denetim ve bağlılığını kabullenen özne iken ikincisi ise vicdanî sorumlulukları veya özbilgi vasıtasıyla kendi kimliğine bağlanmış olandır. Dolayısıyla iktidar, her iki özne biçimi üzerinde de hüküm sahibi bir güç olarak tanımlanabilir (Foucault 2014: 63). İktidarın kontrolcü tutumu karşısında öznenin yapması gereken şey ise biricikliğinin farkına vararak değişebilme, yaratma, yenilikçi olabilme gibi vasıflarla karşısındaki güçle mücadele etmesidir (Foucault 2012: 282). Biz, çalışmanın muhtevasına uygunluğu bakımından Hegel'in efendi-köle diyalektiğini incelemeye esas metot olarak tercih edeceğiz. Bu bakımdan öncelikle yöntemin temel ilkelerine ardından roman üzerinden örneklere değineceğiz.

Hegel'in felsefi sistem olarak tasarladığı çalışmaların çoğuunda diyalektik metodu merkeze aldığı görülür. Burada Antik Yunan kültürü ve Fransız Devrimi'ne olan ilgisi çalışmalarındaki arkaplanın önemli değişkenleridir. Tarih, varlık, mantık, estetik gibi üstbaşlıklarla kaleme aldığı kapsamlı eserlerinde belirtilen değişkenlerin etkisi açıkça fark edilir. Hegel, düşünce ve varlık arasındaki ilişkiyi incelerken zıtlıkların farklı etkilerini ortaya koymakla beraber her iki kavramın aslında birbirinden kopamayacağına işaret eder. Çünkü Hegel'e göre düşüncenin diyalektiği ile varlığın diyalektiği arasında kökensel bir ayrılık bulunmadığı gibi bunlar, esasında, aynı gerçeğin iki ayrı yüzüdür. Nitekim evrensel varlık, bir gelişme ve/ya bir oluşun yaratımıdır (Tokatlı 1983: 8-9).

Hegel, efendi-köle diyalektiğini oluştururken temelde özbilinç, özgürlük durumu, güç, yaşam, ölüm, arzu/istek ve bağımsızlık kavramlarına varoluşsal bir yorumla yoğunlaşır. *Tinin Görüngübilimi* adıyla insan varoluşunu açıkladığı eserin "Özbilinç" kısmında efendi-köle ilişkisini alegorik biçimde ve oluşturdukları diyalektiğin ne ve nasıl olduğunu açıklar. Efendi ve kölenin özbilinç vasıtasıyla kendini gerçekleştirme biçimi, özgürlüğe ulaşması ve somut bir özbilinç yaratım süreci izah edilir (Hegel, 1986: 118-150). Bu noktada Hegel'in tarihe yüklediği

misyon² da işlevsel olarak kendini gösterir. Zira Hegel'e göre “*tarihin amacı ve sonu insanın özgülleşmesidir*” (Yalvaç 2009: 9).

Varoluşsal boyutta efendi-köle ilişkisini açıklayan Hegel, “*insan ya da tarihin temelde, iki insan tipinin, iki isteğin karşı karşıya gelmesinin; efendi ile köle arasındaki diyalektiğin sonucunda oluştuğu kanaatindedir*” (Küçükalp 2010: 58). Böylesi kapsayıcı bir tanıma ilaveten efendi yahut köle olma durumunun ilk insandan başlayarak süregeldiğine değinir. Şöyle ki “*ilk insan yalnızca bir insan değildir; o ya bir köle ya da bir efendidir. İnsanlar arası ilişkinin tarihi ve yine oradan geçen, insan-doğa ilişkisinin tarihi, aynı nedenle, köle ve efendinin birbirini, karşılıklı olarak, etkilemelerinin tarihi ya da Köle-Efendi diyalektiği şeklinde oluşacaktır*” (Bumin 1998: 36). Başka bir deyişle insanlık tarihi içerisinde kişinin muhatap aldığı, etkileşimde bulunduğu her “şey” onun ya efendi ya da köle olarak konumlandırılmasına sebep olmuştur. Çünkü “*varlığın gerçekliği bir ilk dolaysız olmak değil, ama dolaysızlığa çıkmış Öz olmaktır*” (Hegel 2014: 367). Önce tabiatla mücadele eden insan, ardından dinî değişkenlere bağlı olarak tanrı karşısında konumunu belirlemeye çalışır. Yerleşik hayata geçme, tabiata hükmetme yetisinin giderek artması ile efendi konumuna yükselen insan, ontik sorgulamalarda ise önemli tarihî gelişmelere (teolojik yönetim biçimleri, aydınlanma hareketi, hümanizm, pozitivizm vb.) göre tanrı düşüncesinde bazen köleleşirken bazen de efendi olma çabasında bulunur. Modern dünyanın ihtisaslaştırıp sistematik hâle soktuğu yenilikçi her uygulama³ (şehirleşme, sanayileşme, dijitalleşme, özgürlükçü yönetim biçimleri vb.) da benzer bir etki yaratarak her seferinde insanın konumunu yeniden sorgulamasına sebep olur. Bireyden topluma doğru açıklanan bu tarz bir sorgulama, sosyolojik çıkarımlara da fırsat tanır. Çünkü “*efendi ve köle diyalektiği, hiç kuşkusuz, toplumun proto-tarihsel kökenini anlatır*” (Kervegan 2011: 27). Tam bu noktada akla gelen temel soru, kişi neye göre kendisini efendi yahut köle olarak nitelendirecektir? Hegel'e göre kişinin efendi olabilmesi için önce hakikatle özdeş konumdaki bilince vakıf olması, sonrasında arzu duygusu etrafında kendi özbilin-

2 Tarih içerisinde farklı dünya tasarımlarında bulunan Hegel, kişinin benlik kazanımında tıne özel bir anlam ve misyon yükler. Ona göre “*Tinin temelleri her şeyi kapsar, insanı ilgilendirmiş ve ilgilendirmekte olan her şeyi içine alır*” (Hegel 1995: 53).

3 Hegel'e göre modern dünya tasarımının diyalektiğinde devlet-millet ilişkisi ayrıca önem arz eder. Çünkü “*Devlet öyle bir içerik getirir ki, yalnızca Tarihin düzyazısına uygun olmakla kalmaz, ama onu kendisi ile birlikte üretir. Hükümetin anlak gereksinimini doyuran salt öznel yönergeleri yerine, sağlamlasarak kendini Devlete yükselten bir topluluk buyruklar, yasalar, genel olarak geçerli olan evrensel belirlenimler ister ve böylelikle düşünceye dayalı, kendi içinde belirli ve sonuçlarında kalıcı edim ve olaylar üzerine bir ilgiyi olduğu gibi ayrıca bunların bir anlatsını da üretir*” (Hegel 2006: 52).

cine yönelik bir farkındalık durumu edinmesi en nihayetinde ise bunu etkileşimde bulunduğu diğerk kişi/şeye kabul ettirmesi gerekliliğidir (1986: 118-128). Böylesi bir etkileşim bizi, doğal olarak “başkasının varoluşu, benim varoluşumun ontolojik koşuludur” (Hyppolite 2010: 205) çıkarımına yönlendirir. Ne var ki bu koşutluluk hâli, birbirini doğruladığı kadar aynı zamanda yok etme eğilimindedir de. Efendiyi tanıyabilmesi için özbilince sahip olması gereken köleyi efendilikten koparan temel neden, söz konusu yok olma endişesidir. Diğerk bir ifadeyle tanıyan-taninan ilişkisini sağlayan özgür özbilinç gerekliliği her ikisi arasında bir denklik yaratırken, ölüm korkusu yahut yaşama arzusu bu denkliği bozar. Çünkü “eğer her iki özbilinç başlangıçtaki tavırlarını korurlarsa, birinin ölmesi ile sonuçlanacak olan mücadele, tanınma kavramını imkânsız kılacak bir duruma neden olacaktır. Bununla birlikte bu bağımsızlık mücadelesinde, özbilincin öz kesinliğe ulaşabilmesi için hem biyolojik varoluşunu koruması hem de katlanılmaz olmasına karşın kendinin dünyadaki varoluşunun koşulu olan başkasını koruması gerekmektedir” (Molacı 2020: 36). Efendinin öldürmeyi ve ölümü göze almasına rağmen kölenin yaşamından vazgeçemeyişi bu ikili arasındaki ilişkinin varoluşsal çerçevesini belirler. Mücadeleden galip çıkan taraf bağımsız saf özbilinç kesinliğine ulaşan efendi olurken mağlup düşen köle ise yine var olabilen fakat kendisi için olamayan, efendisine “bağımlı” bir bilinç kimliğinde kalmakla yetinir (Hegel 1986: 128-129). Özneler arası tanınmanın ancak iki özbilinç düzeyinde gerçekleşebilirliği hatırlandığında kölenin özbilinç düzeyine ulaşamaması, efendinin de her boyutuyla tanınmasının önüne geçer. Dolayısıyla efendi-köle ilişkisinin bir kesinlik arz edemeyişinin, diğerk bir ifadeyle salt bir diyalektikte sıkışması bahsedilen durumdan kaynaklanır.⁴ Sonuç olarak “köle tarafından tanınan efendi, başlangıçta amaçladığı ‘bir özbilinç tarafından tanınmış bir özbilinç’ olma arzusuna erişemeyecek ve asla gerçek bir doyuma ulaşamayacaktır. Doyuma ulaşacak olan, köle olmuş olan, köleliğini ‘diyalektik olarak’ ortadan kaldırmış olan taraf olacaktır. Kölenin doyuma ulaşmasını sağlayacak olan korku ve emektir” (Molacı 2020: 37). Kojeve’ye göre bu ilişkide efendi, efendiliğe ulaşmasıyla statik bir konumda kalırken, köle mevcut durumunu aşma arzusuyla benlik arayışında dolaylı bir çaba içerisinde olacaktır (2001: 100).

Kendini gerçekleştirme adına köle karşısında risk alan ve bu risk sayesinde

4 Hegel’in diyalektik mantığı özneler arasındaki uzlaşmazlıklardan bir çıkar yoluna ulaşmak üzere kuruludur. Bu tarz bir diyalektikteki amaç, “belirli fenomenlerin biçimlerini incelemek, birbirleriyle bağlantılarını oluşturmak ve olumsuz içindeki olumlu anlari vurgulamaktır” (Fraser 2008: 46).

efendi olan özne, köleyi nesneleştirerek kullanır. Şeyler yerine töze⁵ ulaşmak ya da tözle bütünleşmek için köle aracı kılınır. Tabiata karşı emeği ile araçlaştırılan köle, emeği/çabası ile doğaya tahakküm edecek ve böylece özgürleşip özbilinç kazanacaktır. Nitekim “*hayat ancak ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçlardan doğan çabalarla anlamlı kılınmakta, bu çaba bittiğinde insan, hayatın boşluğunu anlamaktadır*” (Atlı 2021: 78). Hem yaşamına anlam katmak hem de efendisi için üstlendiği misyon gereği köle, doğa karşısında aktif bir tavır sergiler: “*Efendide cisimleşen mutlak iktidardan korkarak geçirdiği deneyimin anlamının, değerinin ve zorunluluğunun bilincine, insan, ancak çalışmada ve çalışma aracılığıyla ulaşır. O ancak Efendi için çalıştıktan sonradır ki Efendi ve Köle arasındaki savaşın zorunluluğunu ve onun getirdiği tehlike ve korkunun değerini anlar*” (Kojeve 1991: 45). Ne var ki köle, efendiye korku ve emekle olan bağı nedeniyle “bağımlı” bir ben olmaya devam edecektir. Bu noktada köle, “*kendisini yok etmekle tehdit eden kuvvetle tamamen özdeşleşmelidir: Ölümünden korkarak korktuğu şey kendi Benliğinin negatif gücüydü aslında*” (Zizek 2015: 198). Çünkü köle, “*ekonomik olarak aktif bir burjuva öznesi olarak özgürdü -ekonomik sistemin onu işlemek için otonom olmasını istediği kadar özgür-. Onun otonomisi bu nedenle potansiyel olarak kaynağında olumsuzlanmıştı ki, Hegel'in ilk kez ifade ettiği gibi onun özgürlüğü negatifyana sahip olmakla özgündü*” (Becermen 2010: 53). Sonuç olarak denebilir ki farkındalık düzeyi ve eylemsel bakımdan başarıları, iki öznenin de özbilinç düzeyine ulaşmasını yahut çabalamalarını sağlasa da aralarındaki ilişkinin diyalektikten ibaret kalmasına neden olacaktır.

Tarih boyunca insanın kendini gerçekleştirme serüveninde farklı değişkenlere bağlı olarak ya efendi ya da köle misyonu üstlendiği görülür. Dolayısıyla insan; doğaya hükmetmek, siyasi güç/iktidar olabilmek, toplumsal statü kazanmak vb. nedenlerle önce kendi özbilincini tanımaya, ardından başkalarına kabullendirmeye çabalamıştır. Son tahlilde felsefi, sosyolojik, psikolojik yahut ontolojik arayışların temelde bireyin kendini gerçekleştirme sürecine dayandığı söylenebilir. Edebî düzlemde ise söz konusu arayışlar, eserlerin özellikle muhteva ve tematik boyutuna şekil vererek yazıldıkları dönemin düşünsel ve sosyolojik yönlerine ışık tutulmasını sağlar.

⁵ Hegelci mantıkla töz, “*değişen karşısında, değişmeden kalan; özünde değil, kendinde olan. Bir başka şeye dayanmadan, kendi kendine ve kendi kendisiyle var olan. Her şeyin altında yatan*”dır (Stace 1976: 230).

2. Öznenin Yitimi ve İktidarın İflası

Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor romanının olay örgüsü, Yakup isimli bir kâtibin üstlerinden aldığı emirle kırsal bir yerleşim yerinin idaresini almak üzere yola çıkması, seyahati esnasında ve oraya ulaştıktan sonra başından geçenlerin aktarılması üzerine inşa edilir. Ancak romanda alınan emre dair hiçbir bilgiye yer verilmez. Bu durum baştan sona dek bir belirsizlik içinde sunulur. Eserin temel meselesi, öznenin yolculuğu ve yapacaklarının planı üzerinedir. Modernizm eleştirisi üzerine kurgulanan roman, muhtevası yönüyle yer yer postmodern özellikler de taşımaktadır.

Kişi kadrosu içerisinde Yakup hâricindeki yer alan şahısların hemen hepsi ya tip ya da figüratif unsurlardır. Yakup ise merkezî özne konumundadır, geri kalan bahsi geçen belirsiz kişiler, birer dekor, hayali kişi ya da anlatıcının kurguyu sürdürebilmesi için kullanılan figürlerdir. Başkişi misyonuyla romanda yer eden Yakup'un kurgu boyunca egemen güç karşısında mutlak bir teslimiyet ve itaat içerisinde olduğu görülür. Bu yönüyle Hegel'in diyalektiği içinde köle tipolojisine uyduğu söylenebilir. Ne var ki gideceği yerdeki halkı kendi tahakkümü altına alma arzusu; köleden efendiye dönüşüme ve dolayısıyla özbilinç bakımından kendini gerçekleştirme eğilimine evrilir. Bu bağlamda eserin belli kısımlarında yer eden kimi tekrarlar, efendi olma arzusunu vurgulaması bakımından anlamlı görünmektedir. 3. bölümün "Mahfuz Yakup" başlığının ikinci paragrafında "yetki-" sözcüğü yedi kez (Kıran 2016: 18-19) tekrarlanırken 10. bölümün ilk paragrafında (Kıran 2016: 61-62) on beş kez "işaret-" sözcüğü kullanılır. İktidara sahip olmayı imleyen bu tekrarlar, efendi konumuna ulaşmanın başat değişkenleri olarak değerlendirilebilir.

Yakup'un kölelikten efendiliğe geçme arzusu, Yüceler Meclisi olarak tanımlanan erkin kendisine tebliğ ettiği fakat kurgu boyunca açıklanmayan görevle somutluk kazanır. Yaptığı her şeyi bu meclis üyelerine sunmak üzere raporlaştıran, onlara mutlak bir teslimiyetle itaat hâlinde görünen Yakup'un yolculuğu boyunca biricik yoldaşı gösterişli defteridir. Görevin belirsizliği ve kırmızı kaplı, görevin yazılı olduğu defterin ayrıntılı tasvirleri modernizmin içi boş gösterişini yansıtır. Gösterişin arkasında yatan hiçlik, sonuna kadar muğlak kalan görevin yüceltilmesi, yolculuğu esnasında Yakup'un aciz ve çıplak kalışı ve nihayetinde öldürülüşü modernizmin tanrılaştırma ümidi ile insanı köleleştirmesinin

ironik eleştirisinden başka bir şey değildir: “*O derede giysimi çaldırmak beni bu barbar halka tutsak etmiş gibi olmuştur*” (Kıran 2016: 66). Kıyafetlerini çaldırarak çıplak hâlde kalışı Yakup’un romanda efendi konumuna ulaşmaya çalışan özne olarak ilk somut kaybediştir. Roman sonunda elçinin öldürülmesi ise özne ve iktidar düşüncesindeki yitimin bir diğer göstergesidir.

Bir milletin üst gücü olarak temsil edilen ve Yakup’un her fırsatta bağlılığını dile getirdiği Yüceler Yücesi Meclis üyeleri ile imparator, modernizmin yarattığı tanrılaştırılmış insanın sembolüdür: “*Bu noktada da devletin huşu içinde huzuruna çıkmaktan mütevellit, devletin kendisine başvurmak için yaklaşan başı tavana vurmasın diye baş eğdirme kuvvetini uyguluyordu, böyle oluyordu*” (Kıran 2016: 76). Ne var ki Yakup, yöre halkına vardığında zor durumda kalınca modernizmin göz boyadığı üst makam insanlarına bir türlü ulaşamaz, destek alamaz ve yöre halkı tarafından öldürülür. Anlatıcı, Yakup’u bilinmeyen bir yörede, aciz hâlde; insan ya da kişi belirtmek yerine yabanıl diye nitelendirdiği özneler karşısında yenik bırakarak modernizmin insanı tanrılaştırma vaadine karşı köleleşen özneleri postmodern anlayışa paralel şekilde eleştirir.

Anlatıda, bahsi geçen mekânlar ilk olarak; Yüceler Yücesi Meclis olan Yakup’un elçilik görevini aldığı mekândır. İlerleyen bölümlerde ise yaşadığı yerin kasaba ve kale olduğunu belirten Yakup, birbiri ile örtüşmeyen ifadelerde bulunur. Görevini sürdürmek için gittiği mekânı; ova halkı, dağ halkı, çadır halkı ve içinde yabanılların yaşadığı büyük topraklar olarak belirtir. İktidar gücünün sunduğu imkânlardan sonuna kadar faydalanmayı amaçlayan Yakup, Yakutistan Devleti’ni kurmak üzere ütopyasını gerçekleştirmeye karar vererek kendi konumunu belirler: “*Yüce İmparatorumuzun El Verdiği Elçisi ve Çadır Halkı’nın İmparatorluk Adına Atanmış Efendisi Yöneticisi Tek Yöneticisi el-Yakup bin Yazar*” (Kıran 2016: 59). Yakup, efendi olmayı planlayarak gittiği yerde ütopyasını bir saray, kale inşa ederek hatta kendi heykelini yaptırmaya başlayarak yöreyi otoritesi altına almayı tasarlar. “*Bir devleti nereden başlayarak kurmak elzendir?*” (Kıran 2016: 63) sorusuyla işe koyulan Yakup, böylelikle efendiliğinin sınırlarını çizer: “*Kurallar, kanunlar koymak; sınırlar çizmek, isimler vermek hepsi onun üstüne vazifedir. Diğerleri ise üstüne vazife olmayan işlere burnunu sokmamalıdır. Onların yerine her bir şeyi Yakup düşünüp gerçekleştirmekle, gerekenleri hâlihazırda yapmaktadır. Elzem, onun dilinde mühim bir sözcüktür*” (Şahin 2016: 33). Yakup’un Yü-

celer Yücesi Meclis olarak tanımladığı güç, sembolik olarak modernizmi temsil eder. Modernist algının tesis ettiği güçle iktidar kurmaya yeltenir ve yöre halkına zulmedip otoritesi altına almaya zorlar. Tasarladığı yeni ülkede coğrafyayı kendi isteklerine göre şekillendirmeyi amaçlar. Bu durum, insanoğlunun tabiatı köleleştirme arzusu olarak da okunabilir. Çünkü insan, doğanın bir parçası olarak ona tabi olmak yerine, kendi istekleri/çıkarları doğrultusunda tabiatı dönüştürmek istemektedir: “*Kayıt ettim. Bilinen her yer Elçi Yakup’un tapulu malı. Kayıt edil-sin; edildi. Kral Yakup üstüne geçirildi. Eksik olan elbette tamamlanacaktır. Eksik olanı tamamlayacak olan, kendisi tamam olandır. Eksiksiz tespit, ancak tamam’ı bilmekle mümkün*” (Kıran 2016: 67). Yakup, köle rolüyle gittiği kırsal yerleşim yerini ve dolayısıyla oradaki insanları kendi arzularına göre yeniden inşa ederek efendi olacaktır. Kölelikten efendiliğe yükselme, Hegel diyalektiğindeki kölenin doğayla özgürlük kazanacağı emeği, başka bir deyişle doğanın tahakküm altına alınması sayesinde gerçekleşecektir. Hüseyin Kıran’ın bir söyleşisinde insanın tabiata hükmetme arzusuna dair ifadeleri de söylenenlere paralel görünmektedir: “İnsanın insana tahakkümü bize yanlış geliyordu. Sonradan anladık ki insanın asıl tahakkümü bundan önce hayvanlar üzerindeymiş. Bitkiler üzerindeymiş. Kurutuyoruz köklerini. Ve doğanın bütün kuvvetleri üzerindeymiş iktidarımız. Ben bütün bunları artık dehşet verici buluyorum. Söz konusu olan mı? Elbette ticari kârdır. Herkesi ve her şeyi sömürerek gerekirse yok ederek ne pahasına olursa olsun iktidarda olmak, kâr etmek” (Çakır 2017). Gerek yazarın bu düşüncesi gerekse başkişi konumundaki Yakup’un, mutlak otorite rolüne rağmen ilkel şekilde tanıtilen, hor görülen yöre halkına yenik düşmesi, modern dünya inşasıyla özne ve iktidarın çöküşüne referans etmektedir. Bu noktada iktidar düşüncesinin diyalektikten kısmen koparak ironi düzeyinde eleştiriye tabi tutulduğu söylenebilir. Çünkü otoriteye karşı çıkış, beraberinde tanınmayı değil de yok oluşu getirmiş ve dolayısıyla tanıyan-tanınan ilişkisinin oluşumunun önüne geçmiştir.

Romanda varlık ve öznenin önce teşkili ardından imhası yapısökümcü bir okuma ile dil üzerinden gerçekleştirilir. Romandaki anlamsal belirsizlik sadece sembol yahut muğlak ifadelere dayandırılmaz. Yazar, gramatolojik düzeni bozarak biçemin de yerinden edilmesini sağlar. Postmodern bağlamda gerçekleşen bu eleştirel eylem, temelde elitist, özgün ve mükemmeli kovalayan modernist dil anlayışının ve nihayetinde modern düşüncenin sistematikliğine indirilecek bir

darbeyi amaçlar. Varlık-dil ilişkisinde benliği anlamlı kılacak mutlakçı yapı, dilin bozulmasıyla imkânsızlaştırılır. Şöyle ki baştan sona dek görecelik, ihtimal ve belirsizlik içinde ilerleyen kurguda kurallı gramer yapısının tahribi, mevcut karmaşıklığı daha da pekiştirir. Eserin 14. bölümünün tamamında, 16. bölümünse ilk paragrafında hiçbir noktalama işaretine yer verilmez. Bu tarz bir tercih roman kişinin bilinç düzeyinde tamamlanmışlık hissine ulaşamadığını gösterdiği kadar okuru da tekil anlam idrakinden uzaklaştırır. Kişi kadrosu içerisinde git-tikçe silikleşen öznenin yerine aktifliğiyle okur geçer. Anlatıda okurun bu denli faal olması yazar/anlatıcının önemini azaltır. Her okumada farklı anlamlara kapı aralayan böylesi bir içerik, eseri, “açık yapıt”⁶ türüne taşıdığı gibi postmodern anlatı kimliğine büründürür. Roman içerisinde anlamın tekilliğine karşı çıkış ise anlatıcı tarafından şu ifadelerle dile getirilir: “*bilginin gizli tutulmasının olası tek anlamını anlamsız kılıyor; anlamıyorum (...) ikilemi içinden çıkılmaz bir ikilem gibi görünmese bile, yine de hatırı sayılır bir ikilem olarak adını ikilemler arasına yazdırmaya aday sayılsa yeriydi*” (Kıran 2016: 5, 13).

Romanda dil mantığı üzerinden yapılan bir diğer modernizm eleştirisi toplumsal düzeyde gerçekleşir. Modernizmin elitist dil tercihi anlamsız, bayağı görülen yerel bir dille çatışmaya sokulur ve bu bağlamda kırsal bölge insanlarına konuştukları lisana göre değer biçilir: “*Anlaşılan bu barbarlar, hiç de sağlam tabiatlı insanlar değillerdi. Böyle bir dil -‘ya ya ya’- ancak gevşek tabiatlı insanların dili olabilirdi*” (Kıran 2016: 36). Yakup, görev için gittiği yöre halkını lisanları nedeniyle basit, bayağı görerek kendini efendi olduğuna inandırmaya çalışır. Çünkü yöreye vardığında yabancı diye nitelendirdiği halkın diskurlarını anlayamaz: “*El kol hareketleriyle desteklenmiş ateşli bir konuşmaya girişti. -Lub lub! diye heceleri yutarak, yutkunarak, bol ya ya ‘lı diliyle konuştu*” (Kıran 2016: 50). Tüm çabalarına rağmen yöre halkıyla iletişime giremeyen Yakup, dolayısıyla arzuladığı efendi olma durumunu gerçekleştiremez. Kendisi her ne kadar özbilinç düzeyinde olduğunu düşünse de iletişimdeki kopukluk nedeniyle karşındakine “tanınmaması” efendilik düzeyine ulaşmasını engeller. Bu bağlamda dil, ontolo-

6 Umberto Eco’ya göre açık yapıt hüviyetindeki sanat eseri “*bir sanatçının bir dizi iletişimsel etkiyi, kendi yarattığı özgün kompozisyonu her izleyicinin kendine göre anlamlandıracağı şekilde düzenleme uğraşının son ürünüdür*” (2001: 10). Postmodern eserlerin muhtevasına etki eden bu yapı, bir noktadan sonra kurgu ve kişilerin genel özelliklerini belirlemede fonksiyonellik kazanır: “*Eserlerin her okumada farklı anlamlar kazanmasının bir diğer sebebi ise postmodernistlerin metinlerini bilincin normal akışına uygun bir şekilde değil de iç patlamaya göre oluşturmalarından ve olay örgüsünde ister istemez her okumada bilincin farklı algılayabileceği karmaşık bir düzen oluşturmalarından kaynaklanır*” (Emre 2006: 167).

jik bir ölçüt olarak öznenin benlik kazanmasının önüne geçer. Ayrıca Yakup'un kurmayı tasarladığı Yakupistan Devleti de Hegel'in devlet düşüncesinden ayrılarak bir başka modernist eleştirisi örneğine dönüşür. Özetle romandaki anlamın baştan sona dek dil ve üslup aracılığıyla bozguna uğratarak kurgunun devam ettirilmesi, özne'deki kendini gerçekleştirememe durumu için tutarlı bir yapının oluşumuna hizmet eder.

Eserde bir diğer kırılma noktası, efendi olma arzusunun tamamıyla bozguna uğradığı Yakup'un öldürülme sahnesidir. Yakup köle tipi olarak gittiği coğrafyayı ve buranın insanını hâkimiyeti altına almak istese de bir dirençle karşılaşır ve nihayetinde öldürülür: "*Okçuyu puslu biçimde gördüm. Acele etmeksizin yürüyerek yaklaşıyordu. Ağzımda çamurun gereksiz derecede çürük tadı vardı. Okçu ciğerime saldırmış, onu bulmuş, beni durdurmuştu (...) Ağaç gövdesinden oyulmuş piposuna ot koydu mantar kıydı yaktı bakışım buğulandı kapandı, kapandım*" (Kıran, 2016: 95, 96). Bu durum Hegel'in efendi tipolojisinde ölümü göze alırlığıyla doğrudan ilişkilidir. Ne var ki burada özne, karşısındakine özbilincini kabullendirememiştir. Kaldı ki romanın başından itibaren Yüceler Meclisi'ne itaat hâlinde olması, aslında, Yakup'un hiçbir zaman özgün bir özbilinç kazanmadığını gösterir.

Hegelyen bir diyalektikle sürdürülen efendi-köle çatışması, romanın başında Yakup-Yüceler Meclisi/İmparator özelinde tutarlı bir görünümdeyken Yakup'un yabancı halka tahakküm etme sürecinde çöküşe uğrar. Kölelikten efendiliğe dönüşüm çabası karşısında dirençle karşılaşan Yakup, önce çıplak kalarak küçük düşürülür ardından öldürülerek amacına ulaşamaz. Bu durum modern dünya tasarımı'daki iktidar düşüncesi ve öznenin iflasına işaret ederek Hegel'in efendi-köle diyalektiği kapsamında bireysel ve toplumsal eleştirinin sembolüne dönüşür.

Sonuç

İnsanlık tarihi boyunca iktidar ve birey çatışması farklı şekillerde somutluk kazanarak deneyimlenir. Eylemsel düzlemde görünen bu çatışmalar, yaşanan önemli tarihsel, siyasi, ilmi, kültürel vb. gelişmeler ışığında fikrî boyutta da tartışılmaya başlanır. Özellikle felsefe, psikoloji ve siyaset bilimlerindeki yenilik yalut akımlar, temelde özne-iktidar çatışmalarından hareketle ortaya çıkar. Hegel'in

efendi-köle ilişkisini irdelediği kuram da özünde egemen güç ile bu gücün karşısındaki birey/öznenin pratiklediği çatışmanın neden-sonuçlarını felsefi düzlemde izah eder. İncelemeye esas alınan Hüseyin Kıran'ın *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* eseri, muhtevası ve tematik boyutuyla anılan kurama uygunluk göstermesi bakımından bu çalışmaya konu edilmiştir.

Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor, modern dünya ile bireyin çöküşünü özne-iktidar ilişkisi etrafında ele alan ve yer yer postmodern özellikler gösteren bir eserdir. Biçim, biçem ve öze dair tercihlerin romanın özgün taraflarından olan modernizm eleştirisi üzerine inşa edilmesi ise esere yönelik postmodern bir bakışın da önünü açmıştır.

Romandaki tematik yapının; efendilik, bireyleşme, iktidar, hırs, yalnızlık, ölüm gibi kavramlar üzerine oturtulması, kurgunun belli bir olaydan ziyade durumlara göre şekillenmesini sağlar. Varoluşsal sorgulamalar sayesinde başkişinin yaptığı yolculuk, bir noktadan sonra kişinin kendini gerçekleştirme serüvenine dönüşür. Ne var ki bu serüven her yönüyle bireysel bir çabadan ibaret değildir. Söz konusu süreç, iktidarın hizmetkârlığından iktidar olmaya evrilen bir arzunun arayışıdır. Zira romanda, Hegelci bir bakışla önce mevcut durum sunulur, ardından da efendi-köle diyalektiğine uygun şekilde başkişinin yaşadıkları gözler önüne serilir. Böylesi bir çerçeve içinde tabiatla mücadele, emek, erke itaat ve karşı çıkış ontik bir problem olarak ele alınır ve efendi özelinde iktidar ile öznenin yok oluşu resmedilir. Modern dünyanın yarattığı iktidar biçimlerinin düşünce ve pratikte gerçekleşmemesi ise romanda verilmek istenen mesajın temelini oluşturur. Ayrıca sembolik kullanımların yarattığı belirsizliklerle okurun, metne karşı daha aktif bir konuma taşındığı da rahatlıkla söylenebilir.

Yapılan inceleme, tahlil ve çıkarımlar neticesinde denebilir ki *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor* romanı, Hegel'in efendi-köle diyalektiğine uygun şekilde tasarlanan, insanoğlunun tanrılaştırılmaya çabaladığı modern düşünce sistemlerinin tabiat yahut diğer değişkenler karşısında nasıl yenik düştüğünü modern-postmodern anlatım teknikleriyle işlendiği özgün bir eserdir.

Kaynakça

- Atlı, Ferda (2021), “‘Sıkıntı’ ve ‘Zaman’ın Şiirdeki Ahengi: Elmas Sıkıntı”. *Vural Bahadır Bayrıl Kitabı*, ed. Ahmet Evis, Ankara: Sonçağ Yayıncılık, s. 75-106.
- Becermen, Metin (2010), “Adorno’nun Hegel ve Marx’ın Diyalektik Görüşünü Eleştirisi Üzerine Bir İnceleme”, *Kaygı*, S. 15, s. 41-60.
- Buck-Morss, Susan (2012), *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih*, çev. Erkal Ünal. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bumin, Tülin (1998), *Hegel: Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakır, Serap (2017). “Hüseyin Kıran: ‘Bir dili öğrenmek belli bir insan olma biçimini öğrenmektir’”, söy. Serap Çakır, *Oggito*, <https://oggito.com/icerikler/huseyin-kiran-bir-dili-ogrenmek-belli-bir-insan-olma-bicimini-ogrenmektir/27601> [Erişim Tarihi: 20.06.2022]
- Eco, Umberto (2001), *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları.
- Emre, İsmet (2006), *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara: Anı Yayıncılık.
- Evis, Ahmet (2021), “Vural Bahadır Bayrıl Şiirine Yansıyan Avangart Tavrın Görünümleri”, *Vural Bahadır Bayrıl Kitabı*, ed. Ahmet Evis, Ankara: Sonçağ Yayıncılık. s. 3-33.
- Foucault, Michel (2012). *İktidarın Gözü*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, Michel (2014). *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden-Osman Akinhay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fraser, Ian (2008), *Hegel ve Marks –İhtiyaç Kavramı-*, çev. Beyza Sümer Aydaş, Ankara: Dost Yayınları.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986), *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1995), *Tarihte Akıl*, çev. Önay Sözer, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2006), *Tarih Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınları.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2014), *Mantık Bilimi (Büyük Mantık)*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.
- Hypolite, Jean (2010), *Marx ve Hegel Üzerine Çalışmalar*, çev. Barış Kılınc, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kaplan, Hasan (2021), “Bâki-İktidar Münasebeti ve Bu Münasebete Çok Yönlü Bir Bakış”, *Es-seyf ve'l-kalem: Şiir ve Kültürel İktidar*, Ankara: İksad Global Yayıncılık, s. 47- 96.
- Karadeniz, Mustafa (2021), “Hakan Bıçakçı’nın Doğa Tarihi Adlı Romanında Öz Sömürü ve

- Şiddet”, *Turkish Studies - Language and Literature*, C. 16, S. 3, s. 1925-1936. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.50838>
- Kervegan, Jeari-Francois (2011), *Hegel ve Hegelcilik*, çev. İsmail Yerguz, Ankara: Dost Yayınları.
- Kıran, Hüseyin (2016), *Dağ Yolunda Karanlık Birikiyor*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Kojeve, Alexandre (1991), “Giriş Olarak”, *Hegel’i Okumak*. der. ve çev. Tülin Bumin, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Kojeve, Alexandre (2001), *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Köse, Meryem-Meryem Küçük (2015), “Oryantalizm ve ‘Öteki’ Algısı”, *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, C. 1, S. 1, s. 107-127.
- Küçükalp, Derda (2010), “Efendi-Köle Ahlakı vs. Efendi Köle Diyalektiği”, *Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, C. 29, S. 1, s. 53-63.
- Molacı, Melike (2020), “Efendi-Köle İlişğine İlişkin Üç Açıklama”, *Temaşa Felsefe Dergisi*, S. 13, s. 33-46.
- Özsoy, İsmail (2006), “Sovyet Sisteminin Çöküşünden Tarihi ve Evrensel Dersler”, *Bilgi*, Güz, S. 39, s. 163-194.
- Stace, Walter Terence (1976), *Hegel Üstüne*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları.
- Şahin, Seval (2016), “Dilden Bir Kütle”, *Sabit Fikir*, S.70, s. 33-34.
- Tokatlı, Attila (1983), *Çağdaş Diyalektiğin Kaynağı Hegel*, İstanbul: Yazko.
- Yalvaç, Faruk (2009), “Hegel, Dünya Tarihi ve Özgürlük Mücadelesi Olarak Uluslararası İlişkiler”, *Uluslararası İlişkiler*, Cilt 6, S, 21, s. 3-37.
- Yeter Şahin, Gaye Belkız (2019), *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Zizek, Slavoj (2015), *Hiçten Az: Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, çev. Erkal Ünal, İstanbul: Encore Kitap.

Green Modernism: Uprooted Humans, Nature, and Eco-Intimacy in *Lady Chatterley's Lover*

Kerim Can YAZGÜNOĞLU*

Abstract

The processes of modernization, industrialization and the Great War at the beginning of the twentieth century so terribly ruined environments and affected humans. Thus something natural and humane was lost at that period. Such human disenchantment from nature is, broadly speaking, at the heart of what Jeffrey Mathes McCarthy calls “green modernism.” Green modernism investigates how anthropocentric practices have led to the dualism of human and nature in the modernist literature. Regarded as part of green modernism, D. H. Lawrence narrates the ways in which the mechanized industry attempts to subjugate nature and humans in *Lady Chatterley's Lover* (1928). Indeed, Lawrence does not repudiate the Cartesian boundary between nature and humans. Instead, he acknowledges that although human bodies are “uprooted” by industrialization, they are intimately interconnected with nonhuman environments. On this view, the article argues that *Lady Chatterley's Lover* puts forward to a green modernist idea that human bodies and selves become part of the natural world, and the lost connection with green nature might only be re-discovered by social and sexual rejuvenation. Highlighting human ecological embeddedness, D. H. Lawrence exemplifies the realization of human relation to green nature in the relationship between the main characters Connie and Mellors. Drawing on ecocritical discussions and Lawrence's insights into sexuality, this study explores the human-nature relationship and ecological intimacy in *Lady Chatterley's Lover*.

Keywords: D. H. Lawrence, *Lady Chatterley's Lover*, Green Modernism, Nature, Industrialization, Sexuality, Eco-intimacy.

Assist. Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir University, Faculty of Science and Letters, Department of Western Languages and Literatures, English Language and Literature, Niğde, Türkiye.
Elmek: kerimcan.yazgunoglu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5745-6717>.

Geliş Tarihi / Received Date: 04.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 20.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1140687

Yeşil Modernizm: *Lady Chatterley'in Aşığı* Adlı Romanda Kökünden Koparılmış İnsanlar, Doğa ve Ekolojik Yakınlık

Öz

Yirminci yüzyılın başındaki modernleşme, sanayileşme ve Büyük Savaş süreçleri, korkunç derecede çevreleri mahvetmiş ve insanları etkilemiştir. Dolayısıyla o dönemde doğal ve insani olan kaybedilmiştir. Jeffrey Mathes McCarthy'nin "yeşil modernizm" olarak adlandırdığı durumun merkezinde genel olarak insanın doğayla olan bağlantısını yitirmesi yer almaktadır. Yeşil modernizm, modernist edebiyatta insanmerkezci uygulamaların insan ve doğa ikiliğine nasıl yol açtığını araştırmaktadır. Yeşil modernizmin bir parçası olarak kabul edilen D. H. Lawrence, *Lady Chatterley'in Aşığı* (1928) adlı romanda mekanikleşmiş endüstrinin doğayı ve insanları nasıl kontrol altına almaya çalıştığını anlatmaktadır. Aslında Lawrence, doğa ile insanlar arasındaki Kartezyen sınırı reddetmemektedir. Aksine Lawrence, insan bedenleri sanayileşme tarafından "köklerinden sökülmesine" rağmen bedenlerin insan-olmayan çevrelerle yakından bağlantılı olduğunu kabul etmektedir. Bu açıdan bu makale, *Lady Chatterley'in Aşığı* adlı romanın, insan bedenlerinin ve benliklerinin doğal dünyanın bir parçası olduğu ve yeşil doğayla olan yitik bağlantının ancak sosyal ve cinsel yenileşmeyle yeniden keşfedilebileceği yönünde yeşil modernist bir fikri öne sürdüğünü tartışmaktadır. İnsanın ekolojik olarak doğaya gömülü olduğunu vurgulayan D. H. Lawrence, insanın yeşil doğayla ilişkisinin gerçekleştirilmesini ana karakterler Connie ve Mellors arasındaki ilişki örneğiyle göstermektedir. Ekoeleştiril tartışmalardan ve Lawrence'ın cinselliğe ilişkin kavrayışlarından yararlanan bu çalışma, *Lady Chatterley'in Aşığı* adlı romanda insan-doğa ilişkisini ve ekolojik yakınlığı incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: D. H. Lawrence, *Lady Chatterley'in Aşığı*, Yeşil Modernizm, Doğa, Sanayileşme, Cinsellik, Ekolojik Yakınlık

Genişletilmiş Özet

Geleneklere ve normlara meydan okuyan modernist yazar D. H. Lawrence, *Lady Chatterley'in Aşığı* (1928) adlı romanda Derbyshire'da bir maden sahibi olan zengin ama felçli ve iktidarsız Sir Clifford Chatterley ile evli Constance (Connie) Chatterley'in Oliver Mellors'la olan yasak aşkını anlatmaktadır. Mellors ile tutkulu ve samimi ilişkisinin ardından Connie hamile kalır ve çocuğunun babasının kimliğini Clifford Chatterley'den saklamaya çalışır. Ancak daha sonra Connie, yasak aşkı itiraf eder ve Clifford'dan boşanmak ister. Clifford, Connie'den ayrılmayı kabul etmez çünkü bekçi Mellors'ı kendisinden aşağı görmektedir. Romanın sonunda âşıklar ayrılır ve yeniden kavuşacakları zamanı beklerler. Roman, başkarakterlerin birbirleriyle olan ilişkilerine, "kökünden koparılmış" doğaya, endüstriyel kültüre, topluma ve cinsel aşka odaklanmaktadır. Lawrence Connie, Clifford ve Mellors karakterleri sayesinde endüstriyelleşmiş bir toplumda insanların birbiriyle ve doğayla olan ilişkilerinde nasıl bir kriz yaşadıklarını göstermektedir. Lawrence, bu krizin sadece yeşil doğayla bir olarak ve insanların birbiriyle ekolojik ve cinsel yakınlık kurarak üstesinden gelinebileceğini sorunsallaştırmaktadır. Aslında Lawrence, insan bedenlerinin ve benliklerinin doğanın bir parçası haline geldiğini belirtip yeşil doğa ile olan yitik bağlantının ancak sosyal ve cinsel yenileşmeyle yeniden keşfedilebileceğini savunmaktadır. Bu anlamda Lawrence'ın bu tutumu "yeşil modernizm" olarak adlandırılan kavramla açıklanabilir.

D. H. Lawrence, yeşil modernist bir yazardır çünkü eserlerinde doğanın canlılığını, mekanikleşmiş hayatın insanları insanlıktan çıkardığını ve yeşil doğanın doğasızlaştırıldığını vurgulamaktadır. Yeşil modernizm, modernist dönemde yazılan eserlerin yeşil bir okumasını yapmaktadır. Bunu yaparken de yeşil modernizm metinlerinde doğanın, kültürün ve öznelliklerin söylemsel olarak nasıl inşa edildiğini incelemektedir. Söylemsel ve dilsel yapıları yapı sökümü uğrattırken yeşil modernist okuma, doğanın maddesel gerçekliğini ve canlılığını ön plana çıkarmaktadır. Yeşil modernizmi kurumsallaştıran Jeffrey Mathes McCarthy, yeşil modernizmin doğanın maddesel gerçekliğini açığa çıkardığını, modernist yazarların romantik ve pastoral olarak kabul edilen doğayı reddettiğini belirtmektedir. Yeşil modernizm, doğayı

yerküreden ve kültürden bağımsız olarak görmek yerine doğayı dünyanın eyleyici bir parçası olarak konumlandırmaktadır. Bu anlayışta doğa kapalı, statik ve pasif bir yer değildir; aksine doğa dinamik, canlı ve ilişkisel bir uzamdır. Böylece yeşil modernizm doğayı edilgen ve sabit olarak görmemektedir, doğayı diğer eyleyici varlıklar gibi eyleyen bir aktör olarak görmektedir. D. H. Lawrence, böyle bir doğaya dönüşü savunmaktadır. Ancak Lawrence'ın da belirttiği gibi sanayileşme, kapitalizm ve mekanikleşmiş hayat, farklı bir doğa epistemolojisi inşa etmiştir ve bu inşa insanın doğanın canlılığını ve gerçekliğini görmesini engellemektedir. Dolayısıyla Lawrence insanlığın öldüğünü, insanın ve yerkürenin “kökünden sökülmiş büyük bir ağaç” gibi olduğunu belirtmektedir. Lawrence'ın insan kaynaklı çevresel sorunlara ilişkin bu ekoleştiril vizyonu, onun sanayileşmenin yol açtığı çevresel sorunların farkında olduğunu göstermektedir. Lawrence'a göre hayat, modernite ve uygarlığın ilerlemesi tarafından köklerinden koparılmıştır. Bu nedenle *Lady Chatterley'in Aşığı* romanı yeşil modernist bir metin olarak görülebilir.

Ayrıca romanda Clifford karakteri, teknoloji ve makinenin inşa ettiği insanı temsil etmektedir. Lawrence'a göre teknoloji ve kapitalizm insanları insanlıktan çıkarmakta, doğadan uzaklaştırmakta, insanların aşkı ve cinselliği yitirmesine neden olmaktadır. Clifford, madenlerinin topluma ve çevreye verdiği hasarla insanlığın doğal köklerinden söküldüğünü göstermektedir. Sanayi ve kentleşme, insanların doğal dünyayla bağlantısını yitirmesinin başlıca nedenleridir. Lawrence, bir bakıma dünyaya verilen çevresel zarar için insanlığı suçlamaktadır. Clifford, romanda bu endüstriyel modernitenin bir sembolüdür; çirkin, iktidarsız ve makineye bağımlı olarak tasavvur edilmektedir. Hiç kuşku yok ki Clifford, Büyük Savaş'ın ve sanayileşmiş toplumun neden olduğu yabancılaşmaya örnektir. Clifford'ın bu durumda olmasının temel nedeni, o dönemde erkeklerin yaşadığı genel çıkmazda yatmaktadır. Savaş ve endüstriyel toplum, diğer erkeklerde de gözlemlendiği gibi Clifford'ın davranış ve düşünme biçimlerini etkilemiştir. Sistemin bir parçası olan Clifford, Tevershall'ın yıkık ve karanlık manzarasının içine gömülüdür ve “sanayi bireyden önce gelir” diyerek sanayileşmede ısrar etmektedir. Lawrence'a göre modern insan, kültür ve toplum doğa tanrısı Pan ile temasını kaybetmiştir; bu kayıp Savaş'ın ve sanayileşmenin bir sonucudur. *Lady Chatterley'in Aşığı* adlı roman Clifford'ın doğaya ve insanlara yönelik insanmerkezci tavrını, Connie'nin Wragby Wood ile olan yakın ilişkisiyle yan yana getirmektedir. Doğa ile kültür arasında böyle bir bağlantı

örüntüleyen Lawrence, doğada gömülü olmayı cinsel yakınlıkla ilişkilendirmektedir. Oliver Mellors ve Connie Chatterley arasındaki yakın ilişki, bu yeşil bağlantının cinsellikle birlikte gerçekleştirilmesini örneklendirmektedir. Romanda böyle bir ekolojik yakınlık ve cinsellik vurgulanmaktadır; romanın sonunda bu yeşil bağlantı Mellors ve Connie'nin "bütünlüğünde" yer almaktadır. Connie, *Lady Chatterley'in Aşığı* romanı boyunca Mellors'la yaşadığı çeşitli deneyimlerle yeniden doğmaktadır. Roman, Connie aracılığıyla sosyal, cinsel ve doğal yenilenmeyi aktarmaktadır. Lawrence'a göre yeşil doğada kadın ve erkek arasındaki denge hem cinsel hem de doğal uyanışa yol açmaktadır. Bu, Lawrence'ın yaşam felsefesidir. *Lady Chatterley'in Aşığı* hem bedensel hem de psikik anlamda yeşil doğa ile bağlantı kurarak cinsel ve sosyal yenilenmeyi betimlemektedir.

Introduction

Although David Herbert Lawrence is posited as “the great creative genius of our age, and one of the greatest figures in English literature” (Leavis 1992: 388), he is very well-known for his so-called scandalous novel, *Lady Chatterley’s Lover* (1928). Lawrence is, as Rachel Cusk states, “still seen by many as controversial- and controversial he was, but the highly sexed pornographer of public imagination bears no relation at all to the man whose modes of thought and self-expression still retain the power to provoke violent disagreement” (2011: 19). Lawrence’s depiction of the uncensored sexuality in the novel made him notorious related to the puritan mores of the 1920s, and the novel has been censored till 1960. The case of *Lady Chatterley’s Lover* is thus “the most notorious example of literary censorship in the twentieth century” (Becket 2006: 70). The ban on *Lady Chatterley’s Lover* at the Old Bailey in 1960 was overturned and later this decision fixed his reputation. The literary censorship related to the public image of Lawrence, in fact, displays the position from which Lawrence suffered during his lifetime.

It is worth noting at the outset that Lawrence’s life, his deployment of modernist subversive techniques and his themes are of utmost importance to re-consider *Lady Chatterley’s Lover* as a ‘green modernist’ novel. First of all, “brought up in a Nottinghamshire mining village by a father who was a very physical, earthy – often drunken – coal miner, and a sensitive and loving mother who had been a teacher and who had written poetry” (Swatridge 1985: 139), Lawrence might be deemed as an ecologically-conscious author, and his fondness for nature at that period shaped his writings. He travelled to America, Australia, Mexico, Florence and France because he suffered from a lung infection, pneumonia. As stated by Walker, his travels were “as much spiritual as geographical in character, and his quest became the primary focus of his writing after the war” (2001: 538). So as to comprehend the content of *Lady Chatterley’s Lover*, there are two crucial details that “his aristocratic wife had an affair with an Italian peasant and that he himself suffered sexual impotence” (Harrison 2001: xiii). Adultery and sexuality

are the primary issues in Lawrence's theories of sexuality and writings. In short, Lawrence's life was "a cold, harsh, short life filled with rejection, poverty and sickness, in which every comfort of social, family and intellectual life was denied" (Cusk 2011: 19). Some of these problems are questioned in relation to Lawrence's understanding of man and woman. As a result, he "first learned about the truths and falsities of power in his own family: the struggle between his parents [and himself and his wife] was a microcosm of social class, gender, and religion, and his great work arises from his inward and critical understanding of these forces" (Bell 2003: 69). This struggle can also be found in the balance between men and women in *Lady Chatterley's Lover*.

As for Lawrence's place in the British modernist canon, Lawrence arguably follows a quest for literary narrative forms like the rest of modernist writers. In doing so, Lawrence "occupies an ambiguous position with respect to James Joyce, Marcel Proust, T. S. Eliot and the other major figures of the modernist movement" as argued by Walker (2001: 538). Walker explains such a position as follows:

While, on the one hand, he shared their feelings of gloom about the degeneration of modern European life and looked to ancient mythologies for prototypes of the rebirth all saw as necessary, on the other keenly distrusted the modernists' veneration of traditional culture and their classicist aesthetics. The modernist ideal of art as "an escape from personality," as a finished and perfected creation sufficient unto itself, was anathema to Lawrence, who once claimed that his motto not art for art's sake but "art for my sake." (2001: 538-39)

It is explicitly acknowledged that this status is contentious in the sense that some regard Lawrence as the 'experimental' writer like Virginia Woolf. One, as Nicholas Marsh figures out, may "place Lawrence's works among the 'modernist' experiments in fiction of his time," and "Lawrence's novels took part in what Virginia Woolf called the 'smashing and the crashing,' the tearing down of literary conventions and destruction of accepted forms" (2000: 206-7). In this context, Lawrence can be viewed as the innovator in form and theme since he subverted some trenchant traditions of society and morality at that period. In do-

ing so, he does experiments on the inherited forms of narration such as social realism. Even though Lawrence's fiction carries on some conventions of literary realism, it transgresses the limits and boundaries of both narration and subject-matter. He calls into question the taboo subject such as sex and deploys an 'al-lotropic' style. For Lawrence, modernism is "both too passive and too active, carrying to a dangerous hypertrophy both the novel's genuine passivity, in its generous receptiveness throughout its history to new social and psychic experience, and its genuine activity" (Pinkney 1990: 125). What is important here is that Lawrence uses old conventions with a new style so as to create his understanding of humanity. His fiction thus looks at the human's intertwinement within green environments, "living wholeness," sexuality, capitalism, industrialization, family, marriage, green nature, and industrial society. Malcolm Bradbury also points at the importance of *Lady Chatterley's Lover* by noting that Lawrence attempted to "make the novel very modern – a post-war-age book about brooding modernity, impending cataclysm, emotional void, class conflict reaching towards extremity, increasing mechanism and materialism in all classes, the growing triumph of an egoism urging man deeper into cold will" (1973: 87). With regard to industrialization, war, and mechanization of life, Lawrence provides striking perspectives for understanding the repercussions of war and the ills of the machine age by using characters such as Clifford Chatterley, who is the very embodiment of class conflict and cold will, and settings, such as Wragby Hall and Tevershall village, both symbolizing the bleakness of industrialization. In this context, this study aims to explore how *Lady Chatterley's Lover* as a green modernist novel illustrates human bodies' relation to the natural world, and to examine sexual and social rejuvenation through ecological intimacy. In so doing, the study delves into Lawrence's philosophical ruminations on uprootedness, nature, sexuality, and industrialization.

Nature, Culture, and Eco-Intimacy in *Lady Chatterley's Lover*

D. H. Lawrence's predilection for organic nature rather than anthropocentric culture in his fiction shows that he radically criticizes the mechanical civilization, the industrial life, and the progress of modernity. His understanding of nature collides with a different range of themes one might find in the novel. The themes in the novel are so varied, as Bradbury points out in the aforementioned

statements, that *Lady Chatterley's Lover* entails such issues as class, genders, masculinity and femininity, marriage, intellectual life, the repercussions of industrialization, machinery and technology, carnal and cerebral sex, reciprocity, money, commodification, isolation, civilized life, primitivism, the Victorian taboo, fear and desire, struggle into existence, nothingness, individualism, phallic and blood consciousness, and green nature. It is necessary to elucidate the text by remarking that “[o]urs is essentially a tragic age, so we refuse to take it tragically. The cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes” (Lawrence 1983: 1). The first lines of the novel are so striking that one ponders over the vicissitudes of life and the war’s impact on the individuals who suffer from the morbid realities of the war and industrialization. It is noted that “[t]he ‘tragic age’ and ‘the ruins’ with which the novel opens refer not just to the calamity of recent war but to the ‘dead’ and ‘meaningless’ bodies which three thousand years of idealism have strewn across the stage of life. The question at stake is ‘love among the ruins’ of the modern world” (Pinion 1985: 215-6). Whether a new hope for a green rejuvenation and a sexual love emerges among the ruins is the kernel question in the novel.

D. H. Lawrence might be regarded as a green modernist writer in terms of his emphasis on nature’s vibrant vitality, humans’ dehumanization, the mechanical life, and the denaturalization of green nature. Green modernism brings to the forefront nature’s material reality and active vitality in modernist fiction by exploring how such a green re-reading allows one to re-consider discursive constructions of nature, culture, and subjectivities. Jeffrey Mathes McCarthy points at the aim of green modernism, arguing that green modernism looks at “nature’s material actuality” and the “modernist’s repudiation of the romantic nature” (2015: 2). A green modernist understanding is thus

more than myth symbols and green compensations, more than nature as a quiet setting, more than the consolatory application of pastoral nostalgia to intractable modernity; it illuminates the discursive construction of alternative subjectivities and national identities through the discourses of nature that were evolving to serve new purposes in the modernist moment. (McCarthy 2015: 2)

The emerging outlook of green modernism positions nature as an agentic part of the world rather than separating from it. As the quote shows, nature is not

a closed, static and passive place; rather, it is a dynamic and open territory. Green modernism in this sense decentralizes the passivity and fixity of nature, and sees “natural world as an actor alongside human agencies and epistemologies” (McCarthy 2015: 4). D. H. Lawrence argues for a return to such state of nature. For Lawrence, however, industrialization, capitalism, and the mechanical life have constructed a different epistemology of nature and so prevented one from seeing nature’s vitality and actuality. Lawrence thus argues that the “human race is dying. It is like a great uprooted tree, with its roots in the air” (1983: 354). This proto-ecocritical insight into the human-made environmental damage illustrates how Lawrence is very cognizant of the environmental repercussions of industrialization. Life is, according to Lawrence, has been “uprooted” by the progress of modernity and civilization. Focusing on the uprootedness of humanity and green nature, *Lady Chatterley’s Love* is a green modernist text because “the nonhuman environment is present not merely as a framing device but as a presence which begins to suggest that human history is implicated in natural history” (Buell 2001: 8). Lawrence suggests a counter-argument against the uprootedness of humans by relating sexual intimacy and rejuvenation to the connection with green, vital, and agentic nature.

Lady Chatterley’s Lover narrates the adulterous affair between Constance (Connie) Chatterley and Oliver Mellors. Connie is married to Sir Clifford Chatterley, who is a wealthy but paralyzed and impotent mine owner in Derbyshire, and Olive Mellors is Clifford’s gamekeeper. After Connie’s passionate and intimate relationship with Mellors, she becomes pregnant and tries to conceal the identity of her child’s father from her husband. Connie, however, confesses the affair and asks Clifford for a divorce. Clifford refuses to release Connie because he regards Mellors as his inferior. At the dénouement of the novel, the lovers are separated and wait for a time when they might be united again. The novel exemplifies the fascination of the well-born woman for the passionate laboring man as it attaches importance to the status of the individual character, the characters’ relations with each other, nature, culture, society, and sexual love in an industrial community. Each of the three main characters, Connie, Clifford, and Mellors, goes through a crisis in these relations, one that Lawrence problematizes in the novel.

Moreover, it is noteworthy that the reciprocal sexual rejuvenation is central to D. H. Lawrence’s ‘metaphysic.’ In “A Propos of *Lady Chatterley’s Lover*,” he propos-

es that “I want men and women to be able to think sex, fully, completely, honestly, and cleanly” (1983: 322). It is appropriate to foreground this issue with a glance at Clifford and sex. After the Great War, Sir Clifford Chatterley comes to Wragby Manor as a crippled man so as to “keep the Chatterley name alive while could” (Lawrence 1983: 2). The novel raises the question of the inheritance, and as part of the aristocracy, Clifford sees himself as superior. He is, however, impotent and is not able to have any child. Lawrence writes that “[h]e had been virgin when he married: and the sex part did not mean much to him. [...] Clifford anyhow was just keen on his ‘satisfaction,’ as so many men seemed to be. [...] And sex was merely an accident, or an adjunct: one of the curious obsolete, organic processes which persisted in its own clumsiness, but was not really necessary” (1983: 9). What is so important for Clifford is not a physical sex but an intellectual mind. At Wragby Manor, there is an ongoing discussion about sex and the mind among Clifford’s friends, Tommy Dukes, Charles May, and Hammond from Cambridge. Tommy states that “sex is just another form of talk, where you act the words instead of saying them. [...] Sex might be a sort of normal, physical conversation between a man and a woman” (Lawrence 1983: 33). In this conversation, Tommy questions Clifford’s attitude towards sex:

“And what about you, Clifford? Do you think sex is a dynamo to help a man on to success in the world?”

Clifford rarely talked much at these times. He never held forth; his ideas were really not vital enough for it, he was too confused and emotional. Now he blushed and looked uncomfortable.

“Well!” he said, “being myself hors de combat, I don’t see I’ve anything to say on the matter.” (Lawrence 1983: 34)

It can be deduced that for Clifford, sex is not at all of significance in relationships. As argued by Buckley, Clifford “hardly sees sex as important to marriage or as vital to the feelings between men and women” (1993: 32). It is noteworthy here that how Lawrence sees Clifford in the novel is of great value in the sense that Clifford is a symbol of civilization. Lawrence points out in “A Proposal of Lady Chatterley’s Lover” that

we have a man, Sir Clifford, who is purely a personality, having lost entirely all connection with his fellow men and women, except those of usage. All warmth is gone entirely, the hearth is cold, the heart does not humanly exist. He is a pure

product of our civilization, but he is death of the great humanity of the world. He is kind by rule but he does not know what warm sympathy means. He is what he is. (1983: 357-8)

These statements display the function of the character, Clifford, in relation to other characters, especially Connie. It is through Clifford that the question of being aristocrat, that is, the class conflict, is interrogated. According to Lawrence, the mechanical mind of industrialization can make men from aristocracy or middle-class machine-like persons.

Clifford, further, embodies the uprootedness of humanity as technology and machinery make humans dehumanized and disenchanting from nature and love. The mechanized industry and urbanization are the primary reasons why humans lose the contact with the natural world; in a way Lawrence blames humanity for the environmental damage inflicted upon the earth. With regard to the god Pan as the embodiment of nature, Lawrence laments the human disenchantment from nature as follows: “Gradually men moved into the cities. And they loved the display of people better than the display of a tree. They liked the glory they got of overpowering one another in war. And, above all, they loved the vainglory of their own words, the pomp of argument and the vanity of ideas” (2008: 71). Lawrence symbolically uses Pan to illustrate how humanity draws a boundary between nature and culture. Although this could be read as a yearning for a pastoral and romantic return to the prelapsarian state, Lawrence pays attention to an authentic realization of nature and sex that is impeded by urban and mechanical modernity. This industrial modernity is clearly exemplified in the case of Clifford. Commenting on industrial modernity, Sigmund Freud points out that “[m]an has, as it were, become a kind of prosthetic God. When he puts on all his auxiliary organs, he is truly magnificent; but those organs have not grown on to him and they still give him much trouble at times” (1989: 44). Freud ruminates upon technology in these statements in order to show the modernist times. Freud uses the term “prosthesis” as an artificial organ in *Civilization and its Discontents*. Conspicuously, Clifford is the embodiment of such a prosthetic God, and the artificial organ for Clifford is his motored wheelchair: “He was not really downcast. He could wheel himself about in a wheeled chair, and he had a bath-chair with a small motor attachment, so he could drive himself slowly round the garden and into the fine melancholy

park, of which he was really so proud, though he pretended to be flippant about it” (Lawrence 1983: 2). When Clifford becomes prosthetic God, who owns the coal miners, he is described as a machine-like creature in the Chapter 10:

Clifford was drifting off to this other weirdness of industrial activity, becoming almost a creature, with a hard, efficient shell of an exterior and a pulpy interior, one of the amazing crabs and lobsters of the modern, industrial and financial world, invertebrates of the crustacean order, with shells of steel, like machines, and inner bodies of soft pulp, Connie herself was really completely stranded. (Lawrence 1983: 116)

It is obvious that Clifford becomes a kind of object. Later, Connie points out that “[y]ou can’t talk not move nor alive, you can’t properly be with a woman. You’re not alive” (Lawrence 1983: 238). Clifford is seen lifeless as much as a machine is. It is explicit that Clifford is both objectified and dehumanized. In “Remembering Pan,” Lawrence implies Clifford’s character by stating that: “Alas, poor Pan! Is this what you’ve come to? Legless, hornless, faceless, even smileless, you are less than everything or anything, except a lie” (2008: 72). These features might describe Clifford. It is no doubt that Clifford epitomizes the very alienation caused by the Great War and the industrialized society. The blame for such Clifford’s state is on the general predicament experienced by men at that period: “Poor Clifford, he was not to blame. His was the greater misfortune. It was all part of the general catastrophe” (Lawrence 1983: 74). The argument here suggests that the War and the mechanized society have caused to the ways in which Clifford behaves and thinks. In this way, Clifford is embedded within the ruined and dark landscape of Tevershall and becomes part of the system. He insists on industrialization, stating that “the industry comes before the individual” (Lawrence 1983: 194). Even he sees the miners as inferior, as “objects rather than men, parts of the pit rather than parts of life, crude raw phenomena rather than human beings along with him” (Lawrence 1983: 13). But Clifford as a prosthetic God is seen as sick like his wheelchair by Connie in the wood: “After a while Clifford started his motor again, then set the chair in motion. It struggled and faltered like a sick thing, with curious noises” (Lawrence 1983: 201). As such, the sickness of industrialization is highlighted in the novel. Indeed, the novel underlines the idea that the reason why Clifford is depicted as such is human’s “lost connection with the

autonomous cycles of nature” (Resina 1992: 175). Modern humans, culture and society, according to Lawrence, have lost touch with the pagan god Pan, and this situation is related to the War and industrialization. It can be said that the British society is totally (de)humanized as a result of these processes in the text.

Within this context, the novel juxtaposes Clifford’s anthropocentric attitude towards nature and humans with the tale of Connie’s intimate connection with Wragby Wood. The intimate relationship between Oliver Mellors and Connie Chatterley manifests the green connection and ecological intimacy. It is important to clarify the Lawrentian understanding of sexual and social rejuvenation, and his thoughts on man and woman. In a letter to Edward Garnett, Lawrence points out that

I don’t so much care about what the woman feels – in the ordinary usage of the word. That presumes an ego to feel with. I only care about what the woman is – what she is – inhumanly, physiologically, materially – according to the use of the word: but for me, what she is as a phenomenon (or as representing some greater, inhuman will), instead of what she feels according to the human conception. That is where the futurists are stupid. Instead of looking for the new human phenomenon, they will only look for the phenomena of the science of physics to be found in human beings. [...]

You mustn’t look in my novel for the old stable ego of the character. There is another ego, according to whose action the individual is unrecognisable, and passes through, as it were, allotropic states which it needs a deeper sense than any we’ve been used to exercise, to discover are states of the same single radically unchanged element. (2007: 407)

It is clear that what Lawrence searches for is a “new human phenomenon” in which everything is organically and greenly interconnected with humans and nature. Connie is implicated within green nature in her depiction at the wood: “She was like a forest, like the dark interlacing of the oak-wood, humming inaudibly with myriad unfolding buds. Meanwhile the birds of desire were asleep in the vast interlaced intricacy of her body” (Lawrence 1983: 147). Wragby Wood has a vital life that is rife with vibrant entities, plants, and lively trees: “The trees stood like powerful beings, dim, twilit, silent and alive. How alive everything was!” (Lawrence 1983: 130). As a green modernist novelist, Lawrence sees nature not as a passive setting but as an alive, vital, and actual phenomenon. Therefore, a

realization of green nature and organic connection with the natural world plays a key role in re-configuring humanity itself. In the novel, such green connection is emphatically emphasized, and at the end of the novel this green connection takes place in the “wholeness” of Mellors and Connie. Connie is reborn after undergoing varied experiences with Mellors throughout *Lady Chatterley's Lover*. She becomes a kind of ‘phoenix’ that is the most important symbol for Lawrence. Phoenix stands for regeneration, rebirth, and rejuvenation after the cataclysm of both the War and industrialization. The novel in this respect conveys social, sexual, and natural regenerations through Connie. Lawrence thus attaches importance to the role of women and elaborates his thoughts on man and woman in another letter to A. D. McLeod:

I think the one thing to do, is for men to have courage to draw nearer to women, expose themselves to them, and be altered by them: and for women to accept and admit men. That is the start – by bringing themselves together, men and women – revealing themselves each to the other, gaining great blind knowledge and suffering and joy, which it will take a big further lapse of civilisation to exploit and work out. Because the source of all life and knowledge is in man and woman, and the source of all living is in the interchange and the meeting and mingling of these two: man-life and woman-life, man-knowledge and woman-knowledge, man-being and woman-being. (Lawrence 2007: 406)

What Lawrence states here casts reflection on the Lawrentian philosophy of life, and this reciprocal life can be only experienced through green organic connection; that is, through both carnal and cerebral sex. It can be argued that Lawrence gives a voice to women, in particular, Connie in *Lady Chatterley's Lover*. For Lawrence, men and women are the primary sources of life; they are not seen as trenchant models. Commenting on women and men, Lawrence argues in his article “We Need One Another” that

[a] woman is not a “model” anything. She is not even a distinct and definite personality. It is time we got rid of these fixed notions. A woman is a living fountain whose spray falls delicately around her, on all that come near. A woman is a strange soft vibration on the air going forth unknown and unconscious, and seeking a vibration of response. – Or else she is a discordant, jarring, painful vibration, going forth and hurting everyone within range. And a man the same. A man as he lives and moves and has being, is a fountain of life – vibration,

quivering and flowing towards some-one, something that will receive his outflow and send back an inflow, so that a circuit is completed, and there is a sort of peace. (2004: 299)

What is salient from this quotation is that Lawrence draws our attention to the fact that there is a reciprocal and equal sexual love between men and women, and women are not at all objects and commodities. The balance between men and women embedded within green nature, according to Lawrence, leads to both sexual and natural awakening. This philosophy of vital life exemplifies how Lawrence highlights sexual and social regeneration by re-establishing the lost connection with green nature in bodily and psychic senses.

Connie Chatterley, moreover, embodies the invocation of sexual love and the realization of connection with green nature in the text. As highlighted by Lawrence, the sexual and the natural are intertwined to construct an ecological self that is best manifested by Connie. In order to escape the suppressive atmosphere and confines at Wragby Manor, Connie visits Wragby Wood. In these visits, she finds her very self and her connection with nature and Mellors. For Connie, the wood is a kind of “sanctuary,” “refuge” and the place of rebirth, and “let in the world” (Lawrence 1983: 42). Green Wood makes Connie realize her place within the world and feel her disconnection from green nature. Connie often goes to the wood after meeting Mellors:

He threw one or two dry ones down, put his coat and waistcoat over them, and she had to lie down there under the boughs of the tree, like an animal, while he waited, standing there in his shirt and breeches, watching her with haunted eyes. [...] He too had bared the front part of his body and she felt his naked flesh against her as he came in to her. For a moment he was still inside her, turgid there and quivering. Then as he began to move, in the sudden helpless orgasm, there awoke in her new strange thrills rippling inside her. Rippling, rippling, rippling, like a flapping overlapping of soft flames, soft as feathers, running to points of brilliance, exquisite, exquisite and melting her all molten inside. [...] She lay unconscious of the wild little cries she uttered at last. [...] Whilst all her womb was open and soft, and softly clamouring, like a sea-anemone under the tide, clamouring for him to come in again and make a fulfilment for her. [...] she lay there crying in unconscious inarticulate cries. The voice out of the uttermost night, the life! The man heard it beneath him with a kind of awe, as his life sprang out into her. (Lawrence 1983: 141-42)

This depiction demonstrates that a new human phenomenon is harmoniously reborn through sexual love within the natural world. As Lawrence remarks, “[i]t is in relationship to one another that they have their true individuality and their distinct being: in contact, not out of contact. This is sex, if you like. [...] In this and through this we become real individuals, without it, without the real contact, we remain more or less nonentities” (2004: 299). Connie and Mellors become the true individuals through this sexual love. This love is directly related to the re-connection with green nature. Lawrence, for example, writes in “A Propos”: “Sex goes through the rhythm of the year, in man and woman, ceaselessly changing. [...] Oh, what a catastrophe for man when he cuts himself off from the rhythm of the year, from his unison with the sun and the earth” (1983: 347-348). The premise of sexual love predicates on the re-establishment of the lost connection with nature. Therefore, it is obvious that Connie feels her new ecological identity when returning to Wragby Manor: “Another self was alive in her, burning molten and soft in her womb and bowels, and with this self she adored him. [...] In her womb and bowels she was flowing and alive now. [...] And so it did, as if her womb, that had always been shut, had opened and filled with new life, almost a burden, yet lovely” (Lawrence 1983: 143-44). She eradicates the image of “demi-vierge” through this eco-intimacy in the natural world, and her new self becomes “in some way an organic whole with all life” (Lawrence 1983: 37). By gaining phallic and blood consciousness through the connection, she becomes the emblem of Lawrence’s notion “wholeness of life,” a symbolic mixture of sexual love and nature.

Besides, a green modernist reading leads us to a discussion of Lawrence’s use of nature and town as settings. The novel constructs a Cartesian binary between nature and industrialized town, the wood and the manor. Contemporary ecocriticism problematizes the trenchant binary between nature and culture. A green understanding of nature signifies a green place that exists beyond the human realm, and generates life as a holistic force. The understanding of green nature, as Levi Byrant explains it, “either seems to be that once there was an idyllic and harmonious nature that was then destroyed through the advent of humans, or that once nature and hominids lived in harmony only to have this harmony destroyed by the advent of modern science, technology, and capitalist economy”

(2013: 290). Such an ecological vision is grounded in the idea of nature as green, stable, pristine, and untouched, thus as separate from culture. F. R. Leavis' *Culture and Environment* and Leo Marx's *The Machine in the Garden* respectively argue a similar position, engendering a distinction between nature and technology as in Lawrence's understanding of nature. Interestingly enough, for Lawrence, humans are indeed part of green nature, and thereby there is no actual boundary between them. *Lady Chatterley's Lover*, as Buckley remarks, "appears to be a debate between two opposing but tired forces: the wood, with its center of vital and growing but vulnerable life, and Wragby Hall, the emblem of modern thought, industry, hopelessness, and mental friction" (1993: 37). Lawrence portrays the morbid atmosphere of industrialization as follows in the novel:

In spite of May and a new greenness, the country was dismal. It was rather chilly, and there was smoke on the rain, and a certain sense of exhaust vapour in the air. [...]

The car ploughed uphill through the long squalid straggle of Tevershall, the blackened brick dwellings, the black slate roofs glistening their sharp edges, the mud black with coal-dust, and pavements wet and black. It was as if dismalness had soaked through and through everything. The utter negation of natural beauty, the utter negation of the gladness of life, the utter absence of the instinct for shapely beauty which every bird and beast has, the utter death of the human intuitive faculty was appalling. (Lawrence 1983:162-163)

This bleak picture reflects the repercussions of industrialization that has ruined the town Tevershall. The binary between nature and the pit is construed as such. Green nature and the pit directly affect the individualities of Clifford and Connie: "At first they fascinated Connie with a sort of horror; she felt she was living underground" (Lawrence 1983: 11). The pit as a dark environment becomes part of colliers' corporealities. It is illustrated that "people were as haggard, shapeless, and dreary as the countryside, and as unfriendly" (Lawrence 1983: 11). Nature as a setting plays an active role in shaping the identities of the colliers and Connie. As stated by Buckley, "[n]ature's renewal helps Connie to feel renewal because Lawrence believes that human beings need the qualities of natural growth around them to remind them of what is really important in life" (1993: 80). The same thing is not at all valid for the mining-workers in the pit. Also, the owners of property exert great impact over those who work in their coal-mining pits. As discussed before,

Clifford exemplifies the crude, mechanical mind and cold will of industrialization, and the commodification of workers is shown in such statements of Clifford: “[T]hey are not men. They are animals you don’t understand, and never could. Don’t thrust your illusions on other people. The masses were always the same, and will always be the same” (Lawrence 1983:196). Class consciousness is clearly seen in the character of Clifford. Lawrence thus criticizes class conflict and material culture constructed by the urban aristocracy and the mechanized society: “Everything is to be sold and paid for now; and all the things you mention now, Wragby and Shipley sells them to the people, at a good profit. Everything is sold. You don’t give one heartbeat of real sympathy. And besides, who has taken away from the people their natural life and manhood, and given them this industrial horror?” (Lawrence 1983: 195). Such predicament is also questioned by Leo Marx and Raymond Williams. Commenting on D. H. Lawrence’s attitude towards industry, for example, Raymond Williams remarks that “[t]here is, first, the general condemnation of industrialism as an attitude of mind” (1960: 215). By means of the motifs related to industrialization, dehumanization, and denaturalization, Lawrence supports the condemnation of the industrialized society and mechanized humans in the text, which might make him an environmentally-oriented author.

What is at fault for Lawrence in the novel is that industrialization has dramatically ruined every place and humanized nature, thereby cutting human’s connection with green nature. The novel displays how toxicity is everywhere, and everybody dies from the sulphureous atmosphere: “The air was soft and dead, as if all the world were slowly dying. Grey and clammy and silent, even from the shuffling of the collieries, for the pits were working short time, and today they were stopped altogether. The end of all things!” (Lawrence 1983: 67). Nature here is depicted as toxic and penurious, but nature and humans such as Connie can be rejuvenated by ecological intimacy in the novel. The bleak landscape is more related to the predicament that England confronts. Hence, the question of what will happen to England is interrogated throughout the novel: New England versus old England. Lawrence notes that “England my England! But which is my England?” (1983: 167). In fact, Lawrence yearns for the old England by pointing out that the wood stands for old England. As Lawrence contends in his article “Nottingham and the Mining Countryside,”

[t]he real tragedy of England, as I see it, is the tragedy of ugliness. The country is so lovely: the man-made England is so vile [...] It was ugliness which betrayed the spirit of man, in the nineteenth century. The great crime which the moneyed classes and promoters of industry committed in the palmy Victorian days was the condemning of the workers to ugliness, ugliness, ugliness: meanness and formless and ugly surroundings, ugly ideals, ugly religion, ugly hope, ugly love, ugly clothes, ugly furniture, ugly houses, ugly relationship between workers and employers. The human soul needs actual beauty even more than bread. (2004: 291-292)

Lawrence passes judgment on the ruined environment, society, and the predicament of ugly England as such. “Lawrence’s accounts of the development of industrialism in the English Midlands,” as Joan Resina puts it, “increasingly show his sense of doom of a culture which has expanded its mechanical tentacles” (1992: 173). Due to industrialization, Lawrence feels life’s vitality and nature’s vibrancy gradually drain away; green nature and humans in Britain collapse into a state of passive entities that become mechanized and disenchanting. The solution for this plight is that actual beauty and natural vitality may be gained through reciprocal sexual love in nature, and this makes England rejuvenated. Lawrence believes that “[i]f England is to be regenerated [...] then it will be by arising of a new blood-contact, a new touch, and a new marriage. It will be a phallic rather than a sexual regeneration” (Lawrence 1983: 352). This environmental and bodily consciousness thus is so significant that it enables England and humans to be able to be reborn from the industrial ashes like a phoenix.

Conclusion

What emerges from this ecocritical rumination is that D. H. Lawrence is one of the most significant green modernists who disrupt the fixed conventions and taboo issues. Lawrence is so idiosyncratic that he uses new narrative devices and themes such as sexual love and green nature so as to shatter and question old conventions. The function of the novel as a genre is stated in *Lady Chatterley’s Lover* as follows: “[T]he novel, properly handled, can reveal the most secret places of life: for it is in the passional secret places of life. [...] [T]he novel, like gossip, can also excite spurious sympathies and recoils, mechanical and deadening to the psyche. The novel can glorify the most corrupt feelings, so long as they are convention-

ally ‘pure’” (Lawrence 1983: 106). Obviously, Lawrence illustrates the “passional secret places of life;” that is, he exemplifies eco-intimacy and the re-connection with green nature in *Lady Chatterley's Lover*. In this way, the uprootedness of life and humanity might be solved according to Lawrence. Therefore, *Lady Chatterley's Lover* is an anti-anthropocentric novel, an environmentally-conscious one that undergirds an organic, green wholeness of life. The subjugation of green nature by the mechanized society and industrialism cuts all the ties with nature, and so humans lose touch with the very environment where they live. The fact that bodily natures, be them human or more-than-human, are implicated within one another makes humans realize their place in the universe. As Lawrence concedes, we “must plant ourselves again in the universe” (1983: 354). In doing so, one can gain the consciousness of sexual and natural awakening.

D. H. Lawrence also shows that the powerful narrative can alter the deep-rooted prejudices about sexual love and intimacy. Lawrence insists that sexual love is not at all dirty, and people make it dirty. He criticizes hypocritical people who make every dirty thing and then “[t]hey have as great a hate and contempt of sex as the greyest Puritan, and when an appeal is made to them, they are always on the side of the angels” (2004: 242). Highlighting this problem, Elizabeth Bowen also remarks that “[o]riginally, the prophetic side of him [Lawrence] was perhaps ignored; the stress was all on the ‘doctrine,’ the salvationism, with its exciting and shocking (literally) accent on sex” (1992: 386). Lawrence favors bodily intimacy and natures in the novel. It is noteworthy that *Lady Chatterley's Lover* is “a more perfect expression of his mystical attitude towards the flesh than any other book he wrote” (Nin 1964: 37). In this regard, Lawrence’s vision and his more general views on how the dehumanization and mechanization of modernity in Western culture lead to the disconnection with sexual intimacy and green nature are precipitated by *Lady Chatterley's Lover*. Lawrence’s green modernism can be seen as working in the sense that his green vision signifies another world, the world of the green god Pan, where every body is intrinsically interconnected with green nature that is vital, vibrant, organic, and actual, and where social regeneration takes place through eco-intimacy.

References

- Becket, F. (2006). "The Law and the Profits: the Case of D.H. Lawrence's Lady Chatterley's Lover". J. Morrison and S. Watkins, Eds. In *Scandalous Fictions: The Twentieth-Century Novel in the Public Sphere* (pp. 70-82). Hampshire: Palgrave.
- Bell, M. (2003). "Nietzscheanism: 'The Superman and the all-too-human'". D. Bradshaw, Ed. In *A Concise Companion to Modernism* (pp. 56-74). Malden, Oxford: Blackwell.
- Bowen, E. (1992). "D.H. Lawrence". D. Ellis and O. De Zordo, Eds. In *D.H. Lawrence: Critical Assessments*. Vol.4. Sussex: Helm Information.
- Bradbury, M. (1973). *Possibilities*. Oxford: Oxford University Press.
- Buckley, W. K. (1993). *Lady Chatterley's Lover: Loss and Hope*. New York: Twayne Press.
- Buell, L. (2001). *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U. S. and Beyond*. Cambridge: Harvard University Press.
- Byrant, L. R. (2013). "Black". J. J. Cohen, Ed. In *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green* (pp. 290-310). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cusk, R. (2011, March 19). "Rereading". The Review Supplement, *The Guardian*, p. 19.
- Freud, S. (1989). *Civilization and its Discontents*. New York: WW Norton.
- Harrison, K. (2001). Introduction. *Lady Chatterley's Lover*. By D. H. Lawrence. New York: Modern Library.
- Lawrence, D. H. (1983). *Lady Chatterley's Lover*. Unexpurgated 1928 Orioli ed. New York: Bantam.
- . (2004). *Late Essays and Articles: D. H. Lawrence*. J. T. Boulton, Ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2007). "To A. D. Mcleod, 2 June 1914". V. Kolocotroni, J. Goldman and O. Taxidou, Eds. In *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (pp. 405-410). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . (2007). "To Edward Garnett, 5 June 1914". V. Kolocotroni, J. Goldman and O. Taxidou, Eds. In *Modernism: An Anthology of Sources and Documents* (pp. 405-410). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- . (2008). "Remembering Pan". L. Coupe, Ed. In *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism* (pp. 70-72). London: Routledge.
- Leavis, F. R. (1992). "Mr Eliot and Lawrence". D. Ellis and O. De Zordo, Eds. In *D.H. Lawrence: Critical Assessments*. Vol.4. Sussex: Helm Information.
- Marsh, N. (2000). *D. H. Lawrence: The Novels*. New York: St. Martin Press.

- McCarthy, J. M. (2015). *Green Modernism: Nature and the English Novel, 1900 to 1930*. New York: Palgrave Macmillan.
- Nin, A. (1964). *D. H. Lawrence: An Unprofessional Study*. Chicago: Swallow Press.
- Pinion, F. B. (1985). *A D. H. Lawrence Companion*. London: Macmillan.
- Pinkney, T. (1990). *D. H. Lawrence*. New York: Harvester, Wheatsheaf.
- Resina, J. (1992). "The Word and the Deed in *Lady Chatterley's Lover*". D. Ellis, Ed. In *D.H. Lawrence: Critical Assessments*. Vol.3. Sussex: Helm Information.
- Swatridge, C. (1985). *British Fiction: A Student's A-Z*. London: Macmillan.
- Walker, R. G. (2001). "D. H. Lawrence". C. Rollyson, Ed. In *Notable British Novelists*. Vol.2. California: Salem Press.
- Williams, R. (1960). *Culture and Society: 1780-1950*. New York: Anchor Books.

Sadık Yemni'nin *Nazarzede Kliniği* Romanında Postmodernist Unsurlar

Özlem FEDAI*
Sevilay ÖZTÜRK**

Öz

Tanımında ve sınırlarında tam anlamıyla uzlaşılammış olan postmodernizm, yazarlara sunduğu bazı kurgu teknikleri, bakış açısı, dil, anlatım imkânları sebebiyle 1980 sonrası Türk romanında artarak istifade edilen bir sanat yönelimi olmuştur. Modernist eserlerde varolan 1980 sonrası eserlerde ise daha çok görülmeye başlanan üstkurmaca, metinlerarasılık, yapıbozum, ironi, oyun, fantastik, simülasyon, çoğulculuk teknikler postmodernizmin belirleyici unsurları olmuştur. Ancak bu özelliklerin bulunduğu her esere 'postmodern eser' demek yanlış olacaktır. Belirtilen özellikler eserin genel bağlamı içerisinde değerlendirilerek karar verilmelidir. Modernizmin önüne gelen "post" ekiyle anlam kazanan "postmodernizm, hem "modernizmin devamı" sayılmış hem de "modernizme tepki" olarak algılanmıştır.

Sadık Yemni'nin, çağımız insanının yaşadığı anlamı yitirilmiş dünyayı eleştirmek amacıyla yazdığı *Nazarzede Kliniği* romanı, barındırdığı postmodern teknikler ve diliyle dikkat çekici bir eserdir. Hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği anlatıda, çağımızda gerçeğin nasıl bozulduğu/çarpıtıldığı yansıtılırken, postmodernizmin teknikleriyle, "postmodern realite" ile "hakikat"ın çarpışması, okuyucuya aktarılmıştır. Belge inclemesiyle veri toplanan bu çalışmada, *Nazarzede Kliniği* romanında postmodern unsurların dile yansımaları da tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmamızda Sadık Yemni'nin, *Nazarzede Kliniği* eserinde fantastik, simülasyon, metinlerarasılık, ironi, çoğulculuk, pop-art, dilde yapıbozum gibi tekniklerin -nasıl kullanıldığı; ayrıca yazarın "modern" in karşıtı olan "gelenek"ten "hakikat"ın temsilcisi olarak yararlanma şekli örneklerle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Sadık Yemni, *Nazarzede Kliniği*, metinlerarasılık, ironi, simülasyon, fantastik.

Prof. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilgiler Eğitimi Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Elmek: ozlem.fedai@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-7726-4096.

**Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.

Elmek: sevilayoztrk39@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-3436-0472.

Geliş Tarihi / Received Date: 12.02.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 23.06.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1190442

Postmodernist Elements in Sadık Yemni's Novel Of *Nazarzede Clinic*

Abstract

Postmodernism, which has not been fully agreed on in its definition and boundaries, has become an art movement that is increasingly utilized in Turkish novels after 1980 due to some editing techniques, perspective, language and expression possibilities it offers to writers. Elements such as metafiction, intertextuality, deconstruction, irony, play, fantasy, simulation, pluralism, which are frequently seen in the works after 1980, required to approach the works with the techniques and perspectives imposed by postmodernism. However, it would be wrong to call every work that has these features a 'postmodern work'. The specified features should be decided within the general context of the work. "Postmodernism", which gains meaning with the "post" suffix that precedes modernism, has been considered both as a "continuation of modernism" and as a "reaction to modernism".

Nazarzede Clinic novel, written by Sadık Yemni to criticize the world that has lost its meaning in which modern people live, is a remarkable work with its postmodern techniques and language. In the narrative, in which imagination and reality are intertwined, how reality is distorted/distorted in our age is reflected, and the collision of "postmodern reality" and "truth" with the techniques of postmodernism is conveyed to the reader. In this study, where data was collected through document analysis, the reflections of postmodern elements on the language in the novel *Nazarzede Kliniği* were also tried to be determined. In our study, Sadık Yemni's ways of using the techniques of postmodernism (fantasy, simulation, intertextuality, irony, pluralism, pop-art, deconstruction in language) and "tradition", which is the representative of "truth", were examined by giving examples from the work.

Keywords: Postmodernism, Sadık Yemni, *Nazarzede Clinic*, intertextuality, irony, simulation, fantasy.

Extended Summary

Since the 17th century, the great development of sciences and their success in explaining nature have increased the confidence in the scientific method.

According to some researchers, Modernism, which is defined as “an anthropomorphist, anthropocentric world view that liberates people and seeks salvation in science, not religion”, also largely influenced technological, political, ideological developments and changes in the period from the Renaissance to the beginning of the Second World War. affected.

Modernism is a movement that celebrates knowledge and scientific method. He believes that science can decipher the language of the universe. For this reason, the concept of “modern” refers to the “now” and expresses the “new”.

The rationale for existence of modernism is that it contrasts with the past and defends the “progressive/innovative” values of time.

The suffix “post”, which has come before modernism, which has affected many areas of human life for many years, causes the concept to be perceived both as a “continuation of modernism” and as a “reaction to modernism”.

Postmodernism is defined by some researchers as the continuation of modernism, while for some researchers it is defined as a reaction to modernism. In other words, Post-modernism is a movement that comes to terms with the Western world of thought with the modernism project that started with the enlightenment movement. Capitalism enters into a new structuring since the 1960s. Capital quickly acquires an international character. The world becomes “global” and becomes a “small village”.

Postmodernism can be summarized as the collapse of classical rules in art, the loss of originality, the reduction of the only art to “vulgar” by mocking collage, pastiche and parody. The death of the artist, who dominates the work, is a movement in which the “reader-centered” theory and the Reception aesthetic are replaced by the author and the reader. With this trend, the disclosure of private life has become normal and ‘Intimate’ has been opened to everyone.

Movement adopts irony and collage, acting on the idea that “There is no single

meaning or truth, there are many meanings". It embraces the religion and tradition that modernism has excluded, and establishes a link between the past and the lived time and the future. The current that replaces reality with image. even with its features that consider everything as an image and fiction, it has also influenced the literature quite a lot.

The common features seen in postmodern works, which are against the values adopted by modernism in general, are metafiction, intertextuality, the concept of play, irony, pluralism, distortion and loss of reality, inclination towards fantasy, etc. can be listed as.

It has been concluded that Sadık Yemni's *Nazarzedede Kliniği* novel is a post-modern work with its features such as fragmentation of reality, fantastic narration, simulation, intertextuality, irony, pluralism, deconstruction created in language, as well as reflection of consumption culture and popular culture. It has also been observed that the work makes use of tradition, just like in postmodern works, and turns capitalism, which is the result of modernism, into a material of criticism and irony.

Based on Sadık Yemni's *Nazarzedede Kliniği* (2015) novel, which we discussed in this study, the consumption frenzy in which modern people are surrounded and the process of losing their spirituality are discussed through the techniques of postmodernism. In his novel *Nazarzedede Kliniği*, Sadık Yemni critically discussed the individual's loss of spirituality and starting to live for material values with the techniques of postmodern culture. While reflecting the corruption experienced by the novel's hero Ahmed Kadir, the author has benefited from the loss/fragmentation of reality, irony, play, fantastic, intertextuality and word deformations (deconstruction), and our study has revealed and analyzed these elements in the work.

In this study, in which data was collected through document analysis, the techniques of postmodernism and its reflections on language were also tried to be determined, based on the novel *Nazarzedede Kliniği*.

Sadık Yemni's "fantastic", "simulation", "irony", "intertextuality" and expressions from different genres and various works (cinema, folk song, song, book, etc.) make the work a pluralistic, "multicolored, polyphonic carnival" It has been revealed that it gives the air of".

In postmodern works, the reader is included in the narrative and questions

what the narrator tells. For this reason, reading and understanding these texts requires a certain cultural background. Through the Nazarzedede Clinic, which requires such a cultural infrastructure with its postmodern features, the author points to the cultural erosion experienced by the contemporary individual, and points to the point where the possibilities and disadvantages of postmodernism bring narrative texts.

Postmodern narratives have made “exclusive literature” “ordinary” by using popular culture elements supported by consumption culture and eliminating the elitism of the modern. Art no longer has a concern for giving messages and informing. The author incorporates popular culture into his work by adding television, advertising slogans, slang expressions, pornographic elements, profanity to the text. Thus, the consumption sector, which is glorified by modern culture, becomes ordinary. Nazarzedede Clinic novel.

1. Giriş

“Modern”den “post” ön ekiyle üretilen, tarihten, sosyolojiye, edebiyattan siyasete ve kültürel yaşamımızı birçok açıdan etkileyen “postmodernizm”in doğru anlaşılması için kökeni olan “modern”in de doğru kavranması gereklidir. Çünkü “post” eki hem karşıtlık hem de “birliktelik” anlamlarını ihtiva eder. “Kelime olarak modern, Latince “modernus”tan türetilmiştir. Modernus Latince’de hemen şimdi anlamına gelen “modo”dan türetilmiştir.” (Kızılcelik & Erjem, 1996: 385). Modern kavramı, zaman içerisinde yaygınlaşmış ve farklı olguları kapsayacak biçimde kullanılmıştır. “Modernlik” ise “genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da Batı uygarlığının Rönesans ve aydınlanma dönüşümünden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan yaşam tarzı” (Demir ve Acar:1992:251) olarak tanımlanmaktadır. Modernizm, Rönesans’tan İkinci Dünya Savaşı’nın başlangıcına kadar olan dönemde, teknolojik, siyasal, ideolojik gelişme ve değişimleri de büyük ölçüde etkilerken, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri de tanımlamakta kullanılır (Fedai, 2008: 303).

Modernizm, bazı araştırmacılara göre, “İnsanı özgürleştiren, kurtuluşu dinde değil bilimde arayan, insanbiçimci, insan merkezci dünya görüşüdür” (Yürek, 2008:191). Toplumdaki düşünce biçimlerinden etkilenen edebiyat da modernizmle farklı bir boyuta ulaşır. Edebi eserler, bir yandan modernizmin yansımalarını barındırırken diğer yandan modernizme yöneltilmiş bir eleştiriyi de yansıtmaya başlar. Çünkü “akılın şekillendirdiği bir dünyadan; aşkın, göksel ve ilahi güçlere ait söylemi dışlayan modernizm, geleneksel kültürlerin, inançların, aidiyetin ve ileri aşamada özgürlüğün yitimini sağlayan özelliği ile sık sık eleştirilen bir kavram” (Touraine, 1995: 24) olmaya başlamıştır.

Modernizmin önüne gelen “post” ekiyle anlam kazanan “postmodernizm, hem “modernizmin devamı” sayılmış hem de “modernizme tepki” olarak algılanmıştır:

“‘Post’, önüne geldiği sözcüğün yaşam/varlık sürecini doldurduğunu, yeni bir şeyin başladığını haber veren bir ön ektir. Bu bakımdan postmodernizmden, modernizmin sürecini doldurduğunu ifade etmesi beklenir. Bu bağlamda, post-

modernizmden beklenen, modernizmi sorgulamak veya onu aşmaktır. Postmodernizm kavramı, modernin sonu, modernden sonra doğmuş, onun devamı, içerdği boyutlardan birinin süreği yahut anti-modernizm anlamlarında da kullanılmaktadır” (Emre, 2006: 20).

Postmodernizmin, aslında modernizmin kendinden önceki tüm dogmaları yıkmasına rağmen kendi kurallarını dogmalaştırmasını eleştirerek ortaya çıktığı, 1960’lı yıllardan itibaren dünyada yaygınlık kazandığı, modernizm başta olmak üzere, bütün “izm”leri, ayrıca teknoloji, bilim, din ve ahlâkın kural koyuculuğunu reddeden bir yaşam biçimi olduğu (Fedai, 2008: 307) düşünülebilir.

İhab Hassan’a göre postmodern sanatın belirsizlik, parçalanmışlık, kopukluk, erteleme, ironi, oyun ve kopya gibi özellikleri vardır. Bu özellikleri ise telefon teknolojisi ortaya çıkarmıştır (akt. Doltaş, 2003: 90).

1980 sonrası Türk edebiyatında da birçok eserde gördüğümüz postmodernizmin özellikleri Kızılcılık tarafından;

1- Rasyonalizm, pozitivizm, liberalizm, kapitalizm, Marksizm vb. bütün ideoloji ve felsefelerle karşı olmak,

2- Modernizm ve değerlerine karşı sorgulayıcı bir tavır almak,

3- Evrensel bütünlük yerine her tür çoğulculuktan yana olmak,

4- “Her şey gider” felsefesini ilke edinmek,

5- “Tek bir gerçek ve tek bir anlam vardır değil çok gerçek ve çok anlam vardır” düşüncesinden hareket etmek,

6- İronik olmak,

7- (Modernizmin reddettiği) Dine karşı olumlu bir t8avır almak,

8- Geçmişle hâl arasındaki bağları koparmamak,

9- Gerçekliğin yerine imajı koymak (Kızılcılık: 1996: 36) olarak sıralanmıştır. Kızılcılık’ın sıraladığı bu ölçütler Türk edebiyatında da bir eseri “postmodern” kabul etmemiz için yetebilecek ölçütlerdir.

Genel olarak modernizmin benimsediği değerlere karşı çıkan postmodern eserlerde görülen ortak özellikler, üstkurmaca, metinlerarasılık, oyun kavramı, ironi, çoğulculuk, gerçekliğin bozulması ve yitimi, fantastiğe yönelme vb. olarak sıralanabilir.

Modernizmin ve Postmodernizmin Türk edebiyatında yansımaları neredeyse aynı dönemlere denk gelir. Yıldız Ecevit'e göre özellikle estetik düzlemde modernizmin ne zaman bittiği, postmodernizmin ne zaman başladığı kesin değildir (2001: 70).

18. ve 19. yy'a damgasını vuran, tüm dünyayı saran modernliğin yansımalarına Tanzimat döneminden itibaren birçok Türk romanında rastlamak mümkündür. Zamanın ve Şartların değişmesiyle "modern" olmanın gerekleri, sosyal hayatta olduğu gibi romanlarda da değişmiştir. Örneğin modern hayata uyum sağlayamayan roman kişileri "yalnız"laşmış, "yabancı"laşmış; akılcılığa karşı oluşturulan mutlak gerçeklik de bu romanlarda parçalanmış, silinmiştir.

Bu çalışmada ele alacağımız Sadık Yemni'nin *Nazarzede Kliniği* (2015) romanında da, modern insanın hayatı ve kuşatıldığı tüketim kültürü içinde maneviyatını kaybetme süreci, postmodernizmin teknikleriyle gözler önüne serilmiştir. "Paranormal, bilimkurgu, gizem, polisiye, dram türlerinin karışımı bir türde" yazan (Çobanoğlu 2014: 25) Sadık Yemni, *Nazarzede Kliniği* romanında, modernleşme süreci ile artan tüketim kültürünü, gelişen teknoloji ile bireyin maneviyatını kaybederek maddi değerler için yaşamaya başlamasını postmodern kültürün teknikleriyle eleştirel biçimde ele almıştır. Yazar, roman kahramanı Ahmed Kadir üzerinden modern bireyin "maneviyat" ile "maddiyat" arasındaki sıkışmışlığını yansıtırken gerçekliğin yitimi/parçalanması, ironi, oyun, fantastik, metinlerarasılıktan ve sözcük deformasyonlarından (yapıbozum) yararlanmıştır.

Modern eserlerde okuyucunun anlatıya dahil edilmesi bir ölçüye kadar normalken postmodern eserlerde bu durum iyice artmış, öyle ki bir yerden sora kimin yazar kimin okur olduğu hususu birbirine karışmıştır. Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş gibi yazarlarda örneğini görebileceğimiz bu durumda, okuyucu anlatıcının anlattıklarını sorgular. Bu sebeple bu metinlerin okunması ve anlaşılması, belirli bir kültürel altyapı gerektirir. Barındırdığı postmodern özelliklerle böyle bir kültürel altyapı gerektiren *Nazarzede Kliniği* üzerinden çağdaş bireyin yaşadığı kültürel tahribata da parmak basan yazar, postmodernizmin imkânlarının ve dezavantajlarının anlatı metinlerini getirdiği noktaya da işaret etmektedir.

2. Bulgular ve Yorumlar

2. 1. Gerçekliğin Yitimi/Fantastik

Nazarzede Kliniği romanı, konusu yirmi birinci yüzyılda geçmekle birlikte zamanlararası geçişlerle zamanları romanın kurgusuna dâhil etmiştir. İsmi de geleneğe ait olan roman kişisi (Ahmed Kadir), eserin sonunda manevi değerlerini kaybeder. Tıpkı Goethe'nin *Faust*'unda olduğu gibi şeytanla anlaşma yapan Ahmed Kadir, maddi değerleri seçer. Fantastik anlatımla örtülü *Nazarzede Kliniği* romanı, modern insandaki gerçekliğin yitimini gözler önüne serer.

Modernizmde baş tacı edilen “mutlak gerçeklik”e mukabil postmodernizmde gerçek parçalanmıştır. Gerçek ve gerçek olmayan iç içe geçerek okuyucuya sunulmuş; bir “kurgu” içerisinde yaşayan insanoğlu, parçalanmış bazen de hiç var olmamış bir gerçeklikle karşı karşıya kalmıştır. Yıldız Ecevit bu durumu;

“Yeni sanat, dünyayı da yaşamı da gerçekliği de nesnel ya da öznel olarak ele almaz; onu soyut/somut, sezgi/duygu ayrımı yapmaksızın yaşanılan gerçek olarak algılar. Ve sanatçı, bu yaşanılan gerçeği çoğu kez de somut gerçekle örtüşmeyen bir imgeler dünyasını devreye sokarak dile getirmeye çalışır; kendisiyle, içinde yaşadığı gerçeklik arasında yeni bir evren yaratır sanatçı: Sanatın evrenidir, sanatın gerçekliğidir, sanatın kendi kozmolojisidir bu” sözleriyle anlatır (Ecevit: 2001: 30).

Yemni'nin *Nazarzede Kliniği*'nde gerçekliğin bozulması, “Akıl çoğu kez gerçeğe ancak onu yamultarak ve kısmen reddederek tahammül edebilir” (2015: 27) cümlesinde kendini gösterir ki, “gerçeği yamultmak” ifadesi postmodernizmdeki “gerçeklik”in bozulması, “sanrı”, “düş” ve “simülasyon”un gerçeğin yerine geçmesine işaret eder. Postmodern eserlerde görülen gerçeğin parçalanması ve algının dışına itilmesini bu romanda görmek mümkündür.

“Kadir iki değişik realiteyi yaşamının burgaçlı sarmalındaydı. Bir yanı başına gelenleri rüya ya da vizyon gibi gerçek dışı algılıyordu. Beynindeki kimyanın bir oyunuydu yani bu olup bitenler. Diğer yandan inançlı bir insan olan babasının Hızır Aleyhisselam hakkındaki mesellerini anlatırkenki halini düşünüyordu. O sıralarda kelimesi kelimesine inanıyordu bunlara.” (Yemni, 2015: 30)

Alıntıda geçen “İki değişik realite” ifadesi reel ve sürreelin iç içe geçmişliğini gösterir. Aklın gerçek dışı olarak gördüğü unsurun gerçek olabileceğine roman kahramanı ile birlikte okuyucu da inandırılmıştır.

Geleneksel romanda gerçeklik tektir ve herkes için geçerlidir. Ancak post-modern romanda gerçeklik parçalanarak çeşitli adlar alır. *Nazarzede Kliniği*'nde de gerçeklik mutlaklığını yitirerek aklın sınırlarından kurtulmuş farklı boyutlarla okuyucuya sunulmuştur:

“Gerçekliğe çeşitli adlar verilir çeşitli roller yüklenir. Ama asıl olan günlük pratiğin işaret ettiği yöndür .” (Yemni:170)

Gerçeklik anlamını yitirerek parçalanmış, teknolojinin etkisiyle zaman zaman yeniden kurgulanarak “fantastik” biçiminde yeni bir gerçeklik yaratılmıştır.

Romanlarda benimsenen fantastik anlatımla birlikte akıl ve bilimin mutlak gerçekliğine karşı çıkılarak farklı dünyalar yaratılır. Berna Moran'ın tanımıyla fantastik, gerçekçiliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir addır. (Moran, 1994: 60)

“Fantastik roman bize ve dünyaya öncelikle modernizmin ve sonrasında gelişen postmodernizmin armağanıdır” (2011:17) diyen Özlük, *Nazarzede Kliniği* gibi postmodern eserler için fantastiğin anlamına işaret etmiş olur. Postmodern eserlerde gerçekliğe bir tepki olarak oluşturulan “fantastik” ve “fantastik anlam”, *Nazarzede Kliniği*'nin ilk sayfalarından itibaren kendini hissettirir.

“Bu kimse cin değildi. Bir şekilde olmadığını hissediyordu ama normal bir insan da değildi. ... Osunuz dedi. Hız... Hızlız, Hazlız, özür dilerim dilim sürçtü, Hızır Aleyhisselam.” (Yemni, 2015: 26)

Hızır Aleyhisselam, romanda olağanüstü bir şekilde belirerek okurun ve roman kahramanının karşısına çıkar. Oysa roman kahramanı (Kadir Hızır)'ın gerçekliğine emindir.

Gönül Yonar'ın deyiimiyle günümüz fantastiği sarsıcı, dehşet uyandırıcı, uyarıcı, alarma geçirici özelliklere sahiptir (2011: 57). Romanda Hızır Aleyhisselam üzerinden gelenekle de bağlantı kurularak fantastiğin “uyarıcı” yanından istifade edilmiştir.

Kurmaca eserlerde “fantastik”, kendini en çok rüya ve kâbuslarda belli eder. Modern eserlerde önemli olan “rüya”, postmodern eserlerde daha da rüya oldukça önemli bir unsurdur. Rüya ile “oyun” kurulumu, “ironi” yapılı, zamanlar arasına ve mekânlar arasına ve fantastiğe geçişler yapılı hatta üstkurmaca yaratılır. Bilin-

cin devre dışı bırakıldığı rüyada, anında hayal ve gerçek iç içe geçer. Romanda da gördüğü rüyanın içine giren kahraman, rüyanın/fantastiğin atmosferi ile karşı karşıya kalır. Aşağıda bu durumu gösteren örnekler yer almaktadır:

“Kadir çok sevdiği Caddesi otomatik pilotta yürürken birdenbire dün gece gördüğü rüyanın içine girdi” (Yemni: 78)

Ölülerle konuşma, âlemler arası bağlantılar kurma gibi unsurlar “fantastik” eserlerde sıkça görülür. *Nazarzedede Kliniği*’nde de roman kahramanı Ahmed Kadir’in, ölmüş babasıyla iletişim kurması bu duruma örnektir. Babasını gerçekten görüp görmediği veya gördüğünün maneviyatında oluşmuş boşluk nedeniyle zihninin bir oyunu olup olmadığı soruları okuyucuya bırakılmıştır:

“Allah yolunu açık etsin şimdi sağına ve soluna bak. Kadir denileni yaptı karşısında oturan babası yok olmuştu”. (103)

“İblis yanı başlarında beliren çırağa iki sade kahve ismarladı ve dönüp ona baktı”.(12*

“İblis onu alıcı gözle süzdü ve ahmaklık etmeyin siz sandığınız kimse değilsiniz adımlarınızı hala önemli ölçüde kibriniz yönetiyor henüz çok geç değilken aklınızı başınıza toplayın ve ait olduğunuz yere dönün.” (187)

Zamanın belirsiz olduğu anlatıda zihin bulanıklığını görmek de mümkündür. Bu durum “fantastik”in kapılarını aralar. Fantastik metinlerde aklın sınırlarının ötesine geçen hafıza kayıpları, bellek izlerinin kaybolması gibi durumlar, postmodern anlatımın imkânlarıyla bütünleşmiştir:

“Birkaç saniye sonra Hızır’ın kendine has bir hızla tayyi mekân eylediğini artık yanında olmadığını fark etti. Kendini tutamayıp arkasına bakarken o ana kadar olup bitenlerin tümü belleğinin görünür raflarından siliniverdi.” (91)

Romanda Lucifer, vesvas, iblis gibi adlarla okuyucu karşısına çıkan şeytan, birçok sayfada kendini hissettirir. Şeytan hem fantastik bir unsur hem de dine ve geleneğe dair temsil ettikleriyle dikkat çeker.

“Ah eski dostum Vesvas, Azazil, sabık melek Lucifer, bir zamanlar ışığı taşıydın şimdi kara gölgelere zifir boya çalyorsun.” (86)

Cin, efsane, büyü, iblis, Hızır Aleyhisselam gibi metafizik âlemin, halk inanışlarının unsurları gelenekten gelen izlerle bütünleştirilerek *Nazarzedede Kliniği* romanında yer bulmuştur:

“Önlerinde beş adet garip ve ışıklı yaratık belirmişti. Işık tozlarından yapılmışçasına noktasal parlak kıpır kıpır hareketli bedenlere sahiptiler. Başları kolları yoktu yüzleri de öyle ama Kadir onlara ara ara bu özelliği yakıştırılmıştı. Görünüp kaybolan gözler bakışlar yüzler ve diğer organlarla insansı bir sinyal veriyordu. Hafifçe rüzgâr almış bir mumun ışığının duvarlarda yarattığı titrek gölgelere benzer gölgeler oluşturuyordu titrek mimikler titrek bedenler horonu tepiyorlardı sanki. Cinler!” (61)

“Cin taifesinden Cannbehd yanı başında insan kalıbında şekillendiğinde 5 metre ilerisinde iki genç kadın ve küçük bir kız onlara doğru geliyordu.” (110)

Fantastik, romanda bâtil veya bâtil olmayan türlü inanç unsurlarıyla birleştirilerek birçok postmodern romanda olduğu gibi bu romanda da yansıtılmıştır:

“O bir güç nefesi dedi insana güce tapan güçten başka bir şeyi umursamayan hale çeviren bir büyü/büyü mü?/büyünün ta kendisi” (165)

Örneklerde görüleceği üzere *Nazarzede Kliniği* romanında postmodernizm, mutlak gerçeekliği “fantastik” anlatımla yıkmıştır. Gerçek ve gerçek olmayan birleştirilerek zihin bulanıklığı yaratılmıştır. Anlatı içerisinde hangisi reel hangisi sürreal karar veremeyen kahramanla birlikte okuyucu da bilinmezliğin içerisine çekilmiştir.

2.2. Simülasyon (Sanal Gerçeklik)

Fantastik anlatımla birlikte parçalanan gerçek, sanal gerçeklik ile yeniden yaratılır. Yaratılmış olan gerçek, kişisel algılara göre değişerek farklılaşır hatta çeşitlenir. Baudrillard’a göre, yaşadığımız ve algıladığımız ya da sandığımız dünya bir simülasyon dünyasıdır. Ona göre çağımızda imaj, taklit ya da simülasyon, gerçeekliğin yerini almıştır (Cevizci, 1999: 775).

Simüle etmek, gerçek olmayan bir şeyi gerçeymiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak olarak tanımlanırken, simülasyon ise ‘bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi’ (Baudrillard, 2011:7) olarak tanımlanır.

Postmodern eserlerde gerçeekliğ algısı tamamen yitirilerek teknoloji ile realite simülasyona dönüştürülür. Bu sanal dünyada insanoğlu gerçek sandığı bir

sanal âlemi içerisindedir. *Nazarzedede Kliniği*'nde de bu simülasyonun yansımaları görülür. Aşağıdaki örneklerde yazarın, bireyin içinde bulunduğu kurgulanmış gerçekliği yansıtmıştır:

“Hayat bir bilgisayar oyunu gibiydi mertebeler vardı. Oyun kazanmak için oynanırdı. Yön tekti. Yukarıya doğru çıkmak şarttı. Yükselmeyen düşerdi” (14).

“İçinde buldukları gerçeklik, kaba gerçeklik denen gündelik hayatın bir çeşit projeksiyonuydu ama ta kendisi değildi”. (150)

Romanda kurgulanmış gerçekliğin güçlü yansımaları görülür. Hayatın bilgisayar oyununa benzetilmesi, gerçekliğin bir çeşit projeksiyon olarak yansıtılması, simülasyona yapılan göndermelerdir.

“Yeni zamanlarda bu tür vicdan travması geçirenlere heyecanlı romantiklere yer yoktu. Acımasız kurgu acınası kimseleri affetmez ezer geçerdi.” (55) (Alıntılar çok üst üste yorumsuz şekilde sıralanmış. Kendi yorumlarınızı da katarak ifade edin lütfen.)

Yazarın “yeni zamanlar” dediği “postmodern” zamanlarda, yaşam bir bilgisayar oyunu gibi kurgudan ibarettir. Bu kurguda teknoloji sayesinde bireyin sürekli bir simülasyonun içerisinde olduğu ve her adımının takip edildiği ifade edilir:

“İhtimamla izleniyorsunuz. Her an kayıt altındasınız. Size değer veriliyor. Asla mutlak anlamda yalnız değilsiniz. Kendinizi daha önce hiçbir zaman bu kadar emniyette hissetmediniz. İşte en yeni düzenin sahipleri size bunu armağan edecek” (Yemni, 153)

“İnsanların her türlü hayal gayelerini hamur gibi yeniden yoğuracağız. Yeni insan geliyor. Dünya sosyal medya ve gözetleme gözetlenme cenneti olacak mahremden çıkılıyor. Belki fizik beden olarak hemen değil ama sanal destekler ve hayalet gerçekliklerin yardımıyla herkes kendi mutlu genç ve bakışlara amade hissedecek. Herkes her an diğeri ile birlikteymiş hissiyatına sahip olacak.” (119)

Simülasyonda oluşturulan hipergerçeklik ile insanlığın her adımının izlendiğine inanılır. Yeni bir gerçek üretildiği sosyal medya bu duruma örnektir. Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi “üretilen gerçek, bir süre sonra yaşanan gerçeğe dönüşür. Egemen güçlerin/medya patronlarının/paranın ürettiği yönlendirilmiş gerçek, içinde yaşadığımız çağın en ürkütücü olgularından biridir” (Ecevit, 2001: 65)

Postmodern eserlerdeki kahramanlar, geleneksel romanın aksine önemini yitirmiştir. Postmodern dünyada simülasyon içerisinde yaşayan bireyler, etkinliğini kaybederek teknolojik aletlerin elinde edilgen hâle getirilir. Sadık Yemni'nin eserine göre, hayatı bir kurgudan ibaret olan postmodern birey, teknolojinin elinde "fino"laşır. Yazarın "finolaşmak" tabiri, postmodernizmin "edilgen" bireylerine yöneltmiş bir eleştiredir:

"Kişisel gelişim dozumuzu da ben ayarlarım. Benim istediğim ölçüde kaplanlaşır, istediğim ölçüde finolaşırsınız. Dur dediğimde durur, yürü dediğimde yürürsünüz" (143)

"Gelen orta boylu genç vücutta bir erkekti ama kafa yerine bir monitöre sahipti. Üstelik bu yirmi iki inçlik monitör iyice yassıydı. Normal bir insan kafasında bu tür bir şey geçirip çıkamazdı" (142)

İnsanın yerini alan teknolojik aletlere yapılan göndermelerle anlatıda, teknolojinin insan yaşamında geldiği noktalar vurgulanır.

"Neyin ne olduğunu anlayasınız diye arama motorlarını ben açarım. Benim işaret ettiğimi görür etmediğimi görmezsiniz. Bilgi haznenizin koçu benim. Her eve girenim. Evlere giren oraya sinen ve asla çıkmayanım. Kimin dünya cennetine kimin dünya cehennemine gireceğine ben karar veririm. Hayatınızla ilgili her şeyden ben sorumluyum. (...) Kısacası ben sizim ama siz ben değilsiniz. Ben nesiniz dersem osunuz." (144-145) (Aynı problem burada da var.)

Romandaki bu cümleler, George Orwell'in 1984'ü anımsatmaktadır (bkz. 2000: 352. Geçmişin aslında gelecekte izler taşıdığını anlatan Orwell'in 1984'ünde, günümüzün modern dünyası ve "otorite" durumundaki güçlerin "tele ekran"lardan sürekli insanları gözetlemeleri eleştirilmektedir. *Nazarzede Kliniği*'nde de toplum, bilgisayarlarla oluşturulan yapay gerçeğin ölçütlerine göre yaşamını sürdürür. Romanda geçen "*Bensizliği hayal bile edemeyeceğiniz anlara çok yakınız*" cümlesiyle, teknolojinin hayatımızın her alanına etki etmesi ve ona bağımlı oluşumuz kastedilmektedir. Zira sanal realiteyi oluşturan simülasyon için teknoloji, vazgeçilmez bir unsurdur.

"Görünen gerçekeklik"ın yitirilmesiyle ortaya çıkan "yaratılmış (sanal) gerçekeklik" veya simülasyon, postmodern romanlarda sıkça görülen bir durumdur. Teknolojiyle birlikte, bireyler her an gözetim halinde olurken programlanmış

bir gerçekliği yaşarlar. Postmodern eserlerin vazgeçilmez unsuru simülasyon, Yemni'nin romanının/ anlatısının da bir parçasıdır. Yine Orwell'in *1984*'ünü anımsatan aşağıdaki alıntıda “sürekli izlendiği” vehminde olan modern insanın durumu yansıtılmış ve bu durumla alay edilmiştir:

“Her an yeriniz belli, her dediğiniz duyuluyor, her hareketiniz izleniyor. Kim nerede ne zaman ne yapıyor nabızı kaç atıyor tansiyonu kaç bunu biliyoruz. Kim nerede kaç para harcıyor ne alıyor biliyoruz. Kim ne tür şeyler düşünüyor, sıradan düşünce, bir plan üstüne çalışma, ders çalışma, uyku hali beynin yayınladığı alfa beta teta dalgaları bilgi saçıyor”. (150)

Simülasyon ile gerçeklik bozularak yeniden boyutlandırılır. Yapay gerçekliğin vazgeçilmez unsuru teknoloji ise zamanla insanlığın yerini almaya başlamıştır. Sadık Yemni, anlatısında insanlığın geldiği noktayı eleştirel bir gözle yansıtırken postmodernizmin parçalanmış gerçekliği olan simülasyonu eleştiri vasıtası olarak başarıyla kullanmıştır.

2. 3. Metinlerarasılık

Postmodern eserlerde sıklıkla görülen metinlerarasılık, çok katmanlı bir kurgu sağladığı gibi okuyucunun da zihninin sınırlarını zorlar. Kristeva, metinlerarasılığı her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka metnin eritilmesi ve dönüşümü (Kristeva, 1969: 52'den akt. Aktulum: 2000: 41) olarak tanımlar. Postmodernizmde yazar, daha önce söylenmiş olan sözleri kendi eseri içerisinde yeniden ele alır, dönüştürerek okuyucuya sunar. Ögeyik'e göre her metin doğası gereği başka metinlerle veya dış dünyadaki bildik olgularla ilişki içindedir. Bu bağlamda metinlerarasılık metnin kaçınılmazıdır ve o metnin dokusudur (Ögeyik, 2008:6).

Metinlerarasılık, postmodern eserlerin sınırsızlığına imkân sağlayan önemli bir niteliktir. Postmodern sanatçılar, “metinlerarasılık” yöntemiyle daha önce yazılmış eserleri, kendi kurgularına dâhil ederler. Böylece metinleri değiştirilerek farklı bir kurguyla okuyucunun karşısına çıkar. *Nazarzede Kliniği* romanında da metinlerarasılıktan sıkça faydalanılmıştır. Bazen geçmişe ait bir şarkı, türkü, ilahi, yerli veya yabancı birçok eser anıştırılmıştır.

Örneğin Goethe'nin *Faust*'u, romanda Ahmet Kadir ile yeniden hayat bulur. Yine *Âmak-ı Hayal* romanının bir kısmı bu romanın kurgusuna yerleştirilmiş-

tir. Yemni, romanın ismini anarak nereden alıntı yaptığını bildirmişdir. Ancak eser adını anmadığı anıştırmalar da mevcuttur. Bu anıştırma ve metinlerarasılıklarla yazarın amacı okuyucuyu aktif kılmaktır:

“Vahdetle her şey maruf-ı vicdan

Vicdanla âlim eşyayı insan

Ayine eşya, manzur sensin!

Kadir, bugünkü dile çevirisi belleğinde hazırda “vicdan her şeyi vahdet sayesinde bilmektedir. bilinmeyi her an belirli kılan sensin. eşya bir aynadır” bir iki kıta sonrası da şöyleydi:

“Elvah-ı kevnin tevhidi sensin

Âyat-ı hakkın tecvidi sensin

Âyine eşya, manzur sensin.” Kadir, **“Kâinat levhalarının bir araya getirilmiş hülâsası sensin. Hakk’ın ayetlerinin tecvidi sensin”** diye mırıldandı. Çok sık yinelediği için dizelerin **Amak-ı Hayal**¹ adlı kitaptan alıntı olduğunu biliyordu.” (36)

Romanda halk türküleri de dikkat çeker. Gelenekten alınan halk türküsü, montaj tekniğiyle metne eklenmiştir:

“Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar/Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar/Aşrı aşrı memlekete kız vermesinler/Aşrı aşrı memlekete kız vermesinler/Annesinin bir tanesini hor görmesinler” (94)

Romanda şarkı sözleri, filmler, müzik albümleri de satırlar arasına yerleştirilmiştir:

“ “Ne olursun güzelim sevsen beni”²yi söylediğinde kalbim yerinden çıkacak gibi olurdu (...) “Kadir başını salladı. ‘Belki bir sabah geleceksin, lakin vakit geçmiş olacak’³ parçasını sıkça hatırladığını söyleyecekti vazgeçti.” (95)

“Kadir’e Stanley Kubrick’in Gözü Tamamen Kapalı-Eyes Wide Shut filminin o ünlü ayın sahnesi müziğini çağrıştırmıştı. (...) **Pook’un Aşkın Gizli Alanı** adlı albümünü ikisi de çok beğeniyordu”. (79)

“Şeytanın Avukatı filminde Al Pacino’yduz ama. İmajınız yavaş yavaş düzeliyor. Merak etmeyin” (90)

1 *Amak-ı Hayal*, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi’nin tasavvufi ve felsefi boyutlu eseridir.

2 Müzeyyen Senar’ın seslendirdiği bir şarkı sözüdür

3 Zeki Müren’e ait şarkı sözüdür.

Romanda sinema, müzik gibi sanatın farklı türlerinin anılması ya da sözlerinin metne monte edilmesi, eserdeki türlerin “karnavallaşması”nı yansıttığı kadar “çoğulcu”luğunu da yansıtmaktadır.

“(…) İnsanlık yeniden çamura mı dönüşüyor? Kadir beş altı yıl önce internette rastlantıyla bu sözcüklerin epigraf olarak kullanıldığı bir makale okuduğunu hatırladı. Avrupa’da yaşayan bir Türk yazarın metniydi. Ünlü rejisör Heneke’nin Saklı adlı filmiyle ilgili bir yazıydı.” (86)

Anlatıcının yıllar önce okuduğu bir makaleden alıntılar yapan yazar, yine metinlerarasılığa başvurur. Metnin içeriğinden genel olarak bahseden anlatıcı, okuyucunun merak duygusunu uyandırarak onu aktif kılmaya çalışır.

“Diğer yandan Selenina adı ve yakın geleceğin adası sözcüğü ona yıllar önce okuduğu bir kitabı çağrıştırıyordu. **Huxley’in Cesur Yeni Dünyası. Oradaki başkarakterlerden biri genç bir kadındı ve adı neredeyse Seleninaninkiyle aynıydı**” (117)

Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* adlı romanında adı geçen karakterlerden birinin adı “Lenina”dır. Sadık Yemni de romanında “Selenina” adının roman kahramanına tanıdık geldiğini belirtir. Böylece yazar bir başka roman kahramanının adını değiştirerek kendi romanının kişi kadrosuna eklemiştir. Kanaatimizce her iki kahramanın birbirinin adını çağrıştırması tesadüf değildir. Yazar burada yine metinlerarasılık çeşitlerinden “anıştırma”ya başvurmuştur. Asıl romanın ismini vermesi ancak kahramanın isminin belirtmemesi de bilinçli bir tercihtir.

“Böcekleşme ve şeytanileşme. Al birini vur ötekine. Bir yerde yazısını da okumuştum sanki Gregor Samsa ve Faust Kapıları” (173)

Yazar “böcekleşme” ve “şeytanileşme” ifadeleriyle Kafka’nın *Dönüşüm*, Goethe’nin *Faust* adlı eserlerini anıştırır. Anlatıcının “bir yerlerde yazısını okumuştum” dediği “Gregor Samsa ve Faust Kapıları” adlı yazı, Sadık Yemni’nin daha sonra kaleme alacağı bir yazıdır⁴. Postmodern eserlerde, metinlerarasılık farklı metinlerden sağlanabileceği gibi eser içerisinde yazara ait metinlerden sağlanabilir. Örneğin Postmodern romancılardan Hasan Ali Toptaş, romanlarında sık sık anlatıcılarına evvelden yazdığı başka eserlere ve onların kahramanlarına atıfta bulunur. *Uykuların Doğusu* romanı buna en iyi örnektir. Sadık Yemni de romanında kendisinin kaleme aldığı/alacağı bir yazıya atıfta bulunur.

4 Bkz. <https://sadikziyayemni.blogspot.com/2016/11/yeni-bir-medeniyet-tezi-olarak-ucuncu.html>

“Yıllar önce Borges’den kısacık bir deneme okumuştum. Gölgeye Övgü adlı kitabındaydı. Adı Dört Çevrimdi. Kısa bir metindi. Borges’e göre yaşlı dünyamızda şu ana kadar dört öykü anlatılmıştı. Borges bunları sayarken modern zaman öykülerindeki arayışın başarısızlığından dem vurur ve birkaç örnek verir: Kaptan Achab, Mobydick adlı beyaz balınayı bulur ve balina onu parçalar. Kafka’nın kahramanları yıkımdan başka bir şey ummazlar. Yürekli ve inançtan yoksun olduğu için happy ending artık bir reklam dalkavukluğundan başka bir şey değildir. (...) Öykülerin sayısı dördür. Bize kalan zamanda onları anlatmayı sürdüreceğiz. Değiştirerek.” (177-178)

Yukarıdaki örnekte yazar anlatı içinde anlatıya anıştırma yapmış, hem Borges’i hem Kafka’yı etkin kılmıştır. Romanda Borges’in eseri üzerinden bir “karıştırım” yapılarak Kafka’nın kahramanlarına geçilmiştir. Yazar, postmodernizm açasından önemli bir ifade olan “değişim”e de vurgu yapmıştır. Anlatıcı, hikâyelerin anlatılacağını ancak bunu değiştirerek yapacağını söyler. Postmodern yazarlarda görülen “yeniden kurma/yazma” burada kendini gösterir. Metinlerarasılıkla geçmişte var olan bir eser yeniden ele alınıp değiştirilerek okuyucuya sunulur. Anlatıcının Borges’in dört öyküsüne kendisinin de bir ek yapacağını söylemesi, bir ek yaptıktan sonra da aslında sayılarının beş olduğunu söylemesi, geçmiş anlatılarla kendi metnini bütünleştirmesi anlamına gelir. Bir tür “yeniden yazım” örneği olarak bu durum postmodern romanlarda karşımıza çıkar:

“Borges’in dört öyküsüne bir ek de ben yapacağım: öykülerin sayısı aslında beştir. Biri Habibullah olan iki inançlı adamın Arabistan Yarımadası’ndaki bir şehirde diğerine göçü, insanı ilk günahattan azade kıldı, meleklerden daha üstün bir mevkiye yüceltti ve kalplere cennete kalkan tövbe gemileri yanaştırdı.” (178)

Romanda *Faust*’u çağrıştıran satırlara oldukça yer verilmiştir. Eserinde modern bir *Faust* yaratan Sadık Yemni, kahramanı Ahmet Kadir’e de şeytanla anlaşma yaptırır ve anlaşmayı kanıyla imzalamasını ister. Ancak Goethe’nin *Faust*’un adını geçirmeden “O eski öyküde olduğu gibi” diyerek ipucu bırakır. Goethe’nin eserinde de Faust, şeytan Mephistopheles ile kanıyla anlaşma imzalar. Goethe’nin *Faust*’u yirmi birinci yüzyılda Yemni’nin kahramanı Ahmed Kadir ile postmodern zamanların *Faust*’u olarak hayat bulmuş ve Ahmed Kadir de şeytanla anlaşmayı seçmiştir.

Postmodern sanatçılar geleneğe karşı çıkmak yerine gelenekten gelen unsurları metinlerarasılığın türlü yöntemleriyle eser kurgusu içerisine taşımaktadır.

2. 4. Geçmiş ve Gelenek

Modernist sanatçıların aksine postmodern sanatçılar, geleneğe karşı çıkmaz, onu kurgularına dâhil ederler. “Artık gelenek, yazarlar için karşı çıkılan, yok edilen veya uzaklaşılması gereken bir alışılmışlık hâli olmaktan çıkar; faydalanılması gereken bir kaynağa dönüşür” (Tanyıldız: 2017: 90).

Gelenek ve tasavvuf, postmodern eserlerde metne derinlik katacak şekilde yer bulur. *Nazarzede Kliniği*’nde de bir taraftan modern dünyanın aklın sınırlarını zorlayan değişimi diğer taraftan geçmişten gelen gelenekler, inanışlar ve tasavvufi düşünce; metinde “hem... hem” anlayışıyla bir anlam ve derinlik katacak şekilde yer bulmuştur.

Aşağıdaki örneklerde Yemni'nin tasavvuf ve geleneği, modern dünyada yiten maneviyat arayışına işaret etmek amacıyla kullandığı görülmektedir:

“Bütün ellerin en üstünde yaratıcının eli vardı. Daralınca en üstteki eli düşün. Ona teslim ol. Onun yolundan sapma ve korkma” (103)

“Bunlar kim? Gönül gözü açık kimseler. Karşı çıkıyorlar. Daha niceleri var.” (84)

“Sobanın üzerinde duran Bismillahirrahmanirrahim diğesinde de insan vav şeklinde doğar bir ara doğrulunca kendini elif sanır, yazılıydı (...) Ünlü hattat Kâmil Akdik’e ait olduğunu söylerdi (...) Sanatçının eserleri kendisine çok değer verdiği tasavvuf ehli büyüğünden mirastı (40-41)

Romanda bazı dini sembollerle kahramana ve okuyucuya, maneviyat hatırlatılmak istenmiştir Fatıha suresi (187), Ayet-el Kürsi (98), Kıtırmir ile Yedi Uyurlar efsanesi (70) anılmış; modern zamanlardaki değişimle maneviyatın azaldığı sergilenmiştir.

Romanda kahramanın çocukluğunun geçtiği ev, geleneği ve manevi değerleri simgeler. Metafor haline gelmiş eski ev, ilerleyen satırlarda “yıkılmış” olarak okuyucunun karşısına çıkar. Eski evin yerine yapılan çok katlı apartman dairesiyle kahramanın manevi değerlerinin yerini maddi unsurların aldığı düşüncesi verilir.

“(...) Burası senin maneviyat müzen. Buradaki anıların ruh soban. Üç kuşak için kaynayan tencereler ve mahalle hayatı bitiyor. İnsan ruhu giderek çoraklaşıyor. Nasrettin Hoca'nın gökte bakarak ısındığı yıldızcıklar gibi burası seni ısıtıyor. Sezgilerini demliyor. Sezgi demliğin bir nevi. Ruh sokaklarının büsbütün tenhalaşmasını engelliyor” (98)

“Evi satarken kitapları yok pahasına bir sahafa peşkeş çektiniz. Kitaplardan bazılarının listesi burada bizzat yırtıp çöpe attınız. Taberi Ciltleri örneğın. Onlara mal etmemek için yaptınız bütün bunları. Hat eserlerini de keza yabancılara satıp yurt dışına çıkmalarını sağladınız. (...) Yakında 6 katlı bir bina inşa edilecek. Siz sattınız. (...) Son maneviyat yerinizi kendi elinizle yok ettiniz.” (197-198)

Eserde geçmişe, geleneğe ve tasavvufi değerlere dair hatırlatmalarla postmodern zamanların bireyinin kaybettiği manevi değerlerin yerini alan maddi değerlere eleştiri getirilmiştir. Yazar, eleştirel bir nazarla, “Big bang denilen şey Cenabı Hakk’ın ol nefesidir Hû’dur.”(158) gibi cümlelerle çağın maddi sembolleriyle geleneği manevi sembollerini bilinçli olarak bir arada anmıştır.

Yazarın ismini bilinçli olarak gelenekteki şekliyle “Ahmed” olarak seçtiği kahramanı “Ahmed Kadir”, romanın sonunda şeytanla anlaşma imzalayarak modern zamanların maddi unsurlara yönelim tercihini sergilemiştir. Romanda geçmişin sembolü eski evin yıkılması manevi değerlerin yıkılmasını yerine “geçmiş olmayan” boş, “çorak” binaların dikilmesi modernizm ve postmodernizmle gelenen noktayı eleştirel bir gözle okuyucuya sunmuştur.

2. 5. İroni

Gerçekliğin parçalandığı postmodern anlatılarda, ironi üslubu da etkileyen güçlü bir silah olur. İronin altında yatan iğneleme ile gerçeği işaret eden postmodernist sanatçılar, modernizmin yücelttiği değerleri ironiyle eleştirir. Postmodern sanatçılar, kapitalist düzenin eleştirisini aslında o düzenin patronu/parçası olan anlatı kişileri üzerinden yaparlar. Böylece bir parodi ortaya çıkar. Romanda da bu durumun örneğini Ahmed Kadir üzerinden görmek mümkündür:

“Kadir şu anda Türkiye’nin tanınmış denebilecek reklam ajanslarından birinin sahibiydi. Yıllık 8 milyon dolarlık cironun idaresi yorucu ve yıpratıcı bir işti.” (9)

Yemni, *Nazarzede Kliniği*’nde modernliğin unsurlarını, teknolojinin bireyi getirdiği noktayı ironiyle eleştirir.

“Faiz Allah’a ve peygamberine karşı çıkmaktır. Kadir’in çeşitli bankalarda toplam 3,2 milyon doları vardı hiç iş yapmasa parasının faiziyle yaşayabilirdi dünyada sıfır faizle çalışan bankalar vardı ama Kadir kendisi için faizsiz bir ânı hayal bile edemiyordu artık.” (89)

“Hız... hızhız, hazhız, özür dilerim dilim sürçtü, Hızır Aleyhisselam.” (26)

Hızır Aleyhisselam'ın adını “hazhız” olarak hatırlanması modern zamanların “hız”ı ve “haz” ilkesinin birleştirilmesi ironik bir tutumdur:

“Hazhız doğruydu. İman sönerse akıl inancı sorgular. İnancı reddedip yoldan çıktınız. Çok oluyor. Bayağı yol aldınız” (194)

Modernliğin getirdiği tüketim kültürü, bireyleri maneviyattan uzaklaştırmıştır. Romanda maddiyatın maneviyatın önüne geçmesi, ironik bir dille ve geleceğin/ tasavvufun terimleriyle alaya alınmıştır:

“Evlere ve isteyen firmalara servis olarak semazen yolların. Yaş günlerinde sema, damda sema gösterileri, asansörde sema, gergin ip üzerinde dengeli sema, teraslarda sema, deniz kıyısında sema daha neler... Evlere sema dondurması, semazen kıyafetleri garsonlar, her çeşit sema sunumu. Hepsinin fiyatı tek tek yazılmış. Pazarlık yapmak da mümkünmüş bak sen... Devam edeyim, Mevlâna ve Şemsi canlandıran aktörler, yemekli ya da yemeksiz daha bir sürü şey var okumaya gerek yok.” (139)

“Tarih-i Taberide tek kapılı Cabülâ şehrinin adı geçerci. Babası bu şehrin sembolik bir anlamının olduğunu tasavvuftaki en üst mertebeye temsil ettiğini söylerdi (...) yeni Cabülâ bu zamanda uçakla sekiz-dokuz saat mesafede olan bir yerd. İyice dünyeviydi ve tek bir giriş kapısı vardı. Banka hesabındaki sayısal büyüklük.” (39)

Romanda geçen “Ahir Düzen Panayırı”, adlı panayırdaki bulunan otağların her biri ironik bir anlam taşır. Her biri, modern dünyanın insanları kuşatan durumlarını yansıtan alaylı eleştirileri yansıtır:

“Robinson'un Adası ve 2 Muhteşem Kapı
GDO Cennetine Kaçış
Tepefaizgözün Tektip Dünya Modeli
Noktacılar
Nazarzedeler
Hal Efendisi
Aşk Bozumu
25. Kare AŞ
Yeni Dünya Adası

Post-Deccaliyet Kongresi

1830-2030 Ünlü Vesayet Ustalarının 3D Portreleri” (172)

Aşağıdaki örnekte görüleceğı gibi, eserde manevi unsurlar maddi unsurlarla sentezlenerek ironi oluşturulmuştur. “Vicdanın update edilmesi”, “dünya cenneti”, “ahlakın hard disklerde taşınması” ifadelerinde kaybolan manevi değerlerin, çeşitli teknolojik gelişmelerle yerine konulabileceğı düşüncesinin ironisi yapılmıştır.

“Yeni insanın kiblesi bilim, esini her zerresi tanrı olan doğa olacak
Ahlâk donanımının en azından yarısını hard diskte taşıyacak

Vicdanı sürekli olarak update edilecek. Güncellenecek yani. Dünya cennetinde var kalabilmek için kendine verilen hiçbir role itiraz etmeyecek” (120)

Romanda yer verilen “Kader ağaları” ifadesinde teknolojinin ilerlemesiyle kadere dahi müdahale edilecek duruma geldiğini düşünen insanoğlunun bu durumuyla ironik biçimde alay edildiğı görülür:

“Kaderimiz arsa gibi parsellenebilen, tapusu verilebilen bir yapıya kavuşacak. Bunu size kader ağaları verecek. Akılla ulaşılabilen inanç yolu ana yol olacak. Akılla kavranan inanç sahibi kendini kolayca bağışlar. Pişmanlıkları bir yel gibi kısa ömürlü olur” (155)

Romandan alınan aşağıdaki örneklerde ironiyle, yiten değerlerin yerine konmaya çalışılan yeni değerlerin “yavanlığına/sıradanlığına” tutulmuş ironik “ayna”ları görmek mümkündür:

“Yakında baz istasyonları misali rüya toplama ve yayma birimleri kullanılmaya başlanacak. Bütün rüyalar işlemden geçecek ve piyasa şartlarına uyarlanacak. Tıpkı internetten fotoğraf ve film yollanması gibi rüyaları da diğerkimselerle paylaşabileceksiniz. Ölmüş sevdiklerinizden size rüya katalogları miras kalacak. Rüyalarınız elden geçtiğı için cakanız da o biçim olacak. Cakalı rüyalar arşivleriniz olacak. Rüyalardaki cakaları öylesine arzulara uygun hale getireceğiz ki rüyaları normal yaşama tercih edeceksiniz rüyalarınız anılarınızı sollayacak” (170)

Sadık Yemni’nin anlatısında yer verdiğı “Mini kaf dağı satıyorum. Bir tane kaldı. Sadece 9.5 TL” (164) “Kendisini aziz Google ve kutsal Yandex’ten bile üstün görüyor” (147) ifadelerinde ironik anlatımın sanatçının üslubuna yansımaları görülür. Mitolojik bir dağ olan kaf dağının bile tüketim kültüründe satılabilecek

bir unsur olmasıyla tüketimin geldiği noktayı yansıtır. Aynı zamanda internet çağında bir “tık” ile aranılanı saniyeler içinde gözler önüne seren arama motorlarının da eserde “Aziz, kutsal” ifadeleriyle anılması, teknolojinin geldiği duruma alaylı bir eleştiridir.

Görüldüğü gibi Sadık Yemni, romanında modern dünyanın durumunu ve kayıplarını ironiyle sergilerken güçlü eleştiriler yapmış, postmodern dünyanın “çoğulcu” ancak içi boşalmış hâlini gözler önüne sermiştir.

2. 5. Çoğulculuk

Postmodern metinlerde, geleneksel veya modern eserlerde olduğu gibi tek bir yön, tek bir bakış açısı veya anlatıcı yoktur. Kurgunun içinde farklılıklar, farklı anlatıcılar, fikirler, zamanlar ve mekânlar bir arada bulunur. Belirli bir söylem sınırı olmayan, her düşünceye “bir arada” yer verilen bu eserlerde çoğulcu söylem görülür. “Hem ... Hem...” olarak nitelenebilecek çoğulculukta, olgular iç içe ve bir arada bulunur. Çoğulculuk “akıl ve düşün, bilim ve ezoteriğin, teknoloji ve mitosun burjuva dünya görüşü ile toplum dışı bir marjinalliğin yan yana/eşzamanlı var olduğu bir yaşam biçiminin adıdır.” (Ecevit: 2001: 66)

Metinlerde çoğulculuk Mikhail Bakhtin’in deyişiyle bir “karnaval” yaratır. Bu sebeple postmodern eserlerden tek bir anlam çıkarmak olanaksızdır. *Nazarzede Kliniği* romanında da yazarın “ÂHİR DÜZEN PANAYIRI” dediği bir “panayır” vardır ve temsil ettikleriyle çoğulculuğu simgeler. Panayırda bulunan kişilerin her birinin farklı görüşleri vardır ve aynı ortamda görüşlerini yansıtır. Hayal ve gerçeğin iç içe geçmesinin yanında farklı düşünceler de kurgunun içinde yer alır.

Aşağıdaki örneklerde romandaki birden fazla (çoklu) bakış açılarının bir arada yansıtıldığı görülebilir:

“Parmağımızın dokunduğu, gözümüzün gördüğü her şey aşktan ibaret kelsin. Ayağımız aşk gezegenine ayak basmış gibi olsun (...) Seyircilerin yarıya yakın bir kısmı heyecanlı alkışladı alkışa katılmayan kısmı sayıca fazlalığı ilginç bir durumdu. Konuşmacının kurnaz gözleri bu elverişsiz oranın farkındaydı hiç bozuntuya vermemiş gibi yaparak sözlerine devam etti (...) Başörtülü kız adamı dinlemedi ve bu adamın niyeti ortada diyerek devam etti (...) Bilin ki bu şeytani bir tezgâh, kumpas, bu ve benzeri girişimciler Aşk enflasyonu imalatçılarıdır. Va-

hinin vahasında gönümüzden fışkıran esas ve rahmani aşkla irtibatınızı kesmek için yapıyor bunu.” (137)

“Ben bilime karşı değilim üniversitede Felsefe Bölümü öğrencisiyim (...) Mânâ kapıları açılmadan da bilim gözünüz yeterince keskin olmaz. Teknoloji alır başını gider ama içinde bilim teorisinin bizlere vereceği ahlâktan eser bulunmaz. Bu panayırda şu ana kadar gördüğüm sapkınlıklarda hep aynı çaba mevcut. Yaratıcı ile insanın arasına geçirmez duvar örmek. Bunda ciddi bir çıkar kokusu alıyorum.” (157)

Yazar maddi değerler ile manevi değerlerin çatışmasını, bilim, teknoloji ve maneviyat arayışını “bir arada” aktararak sergiler. Bilim, teknoloji, maddiyat, maneviyat, gelenek, kapitalizm ve maneviyatın değerlerinden çok seslilik içinde bir arada yansıtılması postmodernizmin bir özelliğidir:

“Bunlar tarihin gördüğü en eski ilik ve kan emicilerdir... Gönül türküleri susmuş, vicdanları çökmüş habis ruhlardır” (...) “Bunlar kim? Gönül gözü açık kimseler. Karşı çıkıyorlar. Daha niceleri var.” (82, 84)

Romanda yazarın farklı görüşteki grupların/insanların görüşlerini aynı “panayır”da göstermesi postmodern anlatılardaki “tek bir doğru yoktur, kaos yaratan bir birliktelik vardır” anlayışını yansıtır. Bu kısımdaki yorumlarınız yetersiz. Örneklerinizi derinleştirip yorumlayınız.

2. 6. Tüketim /Görünme Çılgınlığı ve Reklam Kültürü

Postmodernizm görsel kültür üzerine inşa edilmiş bir sanat eğilimidir. Baudrillard’a göre, “Yaşadığımız ve algıladığımız ya da sandığımız dünya bir simülasyon dünyasıdır.” Çağdaş hayatta hiçbir şey’in aslı yoktur. Her şey “gibi”ler dünyasında vardır.

Tüketim kültürü de postmodern zamanların önemli hadiselerindedir. Teknoloji çağında bireyin her an elinin altında olan sosyal medya, tüketici için bulunmaz bir kaynaktır. Reklam kültürü de bireylerin algısını değiştirerek ihtiyaçları olmasa dahi önü alınmaz bir tüketim çılgınlığına kapılmalarına neden olmuştur. Her şeye sahip olmak isteyen modern insan, böylece “doyumsuz” olmuştur.

Nazarzede Kliniği romanında, tüketim kültürünü körükleyen kapitalizm ve “reklam sloganları” dikkat çeken unsurlardır.

“Kişi başına tüketim miktarı arttıkça insanların yavaş yavaş eski bayram âdetlerinden sıyrılmaya başladığı zamanlar da gelmiş çatmıştı. Bayramda evde

dost akraba ağırlamak ve ziyarete gitmek yerine kapağı bir tatil sitesine atmalar başlamıştı. Gücü yeten yurtdışına gidiyordu.” (Yemni, 51)

Ayrıca postmodern dünyada herkesi etkileyen popüler ürünler, klasikleşmiş sanat eserlerinin içerisinde yer bulmaya başlamıştır. “Sanatsal üretim açısından, sanat eserinin önceden belirlenmiş kurallara göre değil sanatçının kişisel tercihleri ve seçimleri doğrultusunda gerçekleşmiş olduğu görülür” (Kuş, 2019:1007). Modern çağdaki gelişmeler, artan sosyal medya etkisi ile takip edilme isteği, yaza göre bireyleri “Nazarzedede Kliniği”ne hapsedmiştir.

Romanın -ismi de geleneksel olan- baş kişisi Ahmed Kadir, bir reklam ajan-sı sahibi, yani insanları tüketim çılgınlığına yönlendiren kapitalist bir patrondur:

“Kendisi bir reklamcıydı. Milleti bir malı almaya özendirme uzmanıydı. Bulduğu sloganlar yazdığı kısa skeçler milyonların ağzındaydı şu anda” (83)

Reklam sloganları, markalar, modern zamanlarda bireyleri tüketime yönelten önemli unsurlardır. Romandaki bu unsurlar, “görülme isteği”nin popüler kültürün bir uzantısıdır.

“Beni al, Beni ye, Beni iç.
Benimle üre ve Beni bürün.
Sadece Beni düşün.
Sadece Beni hisset.
Benden öte gitme.
Benden ötesi uçurum.
Benden ötesi mutsuzluk.
Benle arana eski hurafeleri koyma”
Beni al, Beni ye, Beni iç. “(83).

Anlatıda yer verilen aşağıdaki sloganlar, okuyucuya yine George Orwell’ın 1984’ini hatırlatmaktadır. Her iki eserde de sürekli bilinmeyen bir güç/ birileri tarafından izlendiği hissi; bireyin zihnine işleyen, günlük yaşamın parçası olan sloganlar, hayatı da yön vermektedir. Tüketim kültürünün artması, kitle iletişim araçları, popüler kültür de körüklemiş; böylece popüler dünyanın ürünleri bireye sloganlarla sunulmuştur. Yaşamına sloganların yön verdiği bireyler, tüketim kültürünün kuklası haline gelmiştir. Böylece eserde sloganlarla zihinlere kazınan “tüketme” ve “sahip olma” dürtüsüyle birlikte toplumun tüketim çılgınlığına ilerlemesinin eleştirisi yine sloganlarla yapılmıştır.

- “Tanrı sanrıdır.”
 “Marka büyüdür.”
 “Aile ayağınıza prangadır. Tek ve hür yaşa.”
 “Antidepresanlar mutluluk verir.”
 “Vesayet vesvesedir.”
 “Faiz farzdır.”
 “Kredi kartı en anlayışlı dostunuzdur.”
 “Kendine telkin et ve tükenene kadar tüket.”
 “Sigara tütür.”
 “Aileyi kadın yıkar.”
 “Marka büyüdür” (33)

Günümüzde bireyler yazık ki “tüketim”le bir sosyal çevrede var olabileceklerine inanmaktadır. *Nazarzede Kliniği*’nde de yazar, tüketim çılgınlığına eleştirel bir gözle ve postmodernizmin ironi vb. teknikleriyle okuyucuya yansıtmıştır:

“Reklam insanın tüketim arzularını azdıran bir büyüydü. Bu büyü evrenselidir. Reklamcının kendisini bile sihirli çemberin içinde tutması normaldi.”(15)

Tüketim ile birey, olmak/ görünmek istediği algıya kavuşmaya çalışır. Ünlü markalara olan hayranlık, sahip olma isteği bu tüketim kültürünün yansımasıdır. Yazar bazen de kahramanının işi üzerinden geleneğin ve tasavvufun terimleriyle, “modern hayat”ın, kapitalizmin ve tüketim kültürünün eleştirisini yapmıştır.

“Kadir, hangi malzemeden imal edildiğini kestiremediği yapıların tepelerinde tanıdık dünya çapında ünlü logo, amblem ve marka işaretleri görüyordu (...) arzulanılan şeylere erişmek istiyordu. Deli gibi istiyordu” (184)

Çağımızda teknoloji ve sosyal medya kullanımının artması, bireyin “bilinme” ve “görünme arzusu”nu kışkırtmıştır. Popüler kültürün uzantısı olan bu tavır, *Nazarzede Kliniği*’nde de mevcuttur. Romana ismini veren *Nazarzede Kliniği*, sürekli “görünmek arzusunda olan” bireylerle doludur. Buradaki bireylerin tasviri, içinde buldukları traji-komik durum, çağdaş insanın “gerçeğini yansıtır. Yazarın, “Bunlar günün her saniyesi görülmeden yapamayanlardır” (65) dediği nazarzedeler, “görülme arzusu” için her şeyi yaparlar:

“Şimdi burada gördüğünüz gibi hallerinden memnunlar çünkü gizli ve açık tam 94 adet kamera tarafından izlenmekte. Siz gelince onlara bakan gözler çoğaldığı için mutlu oldular” (65)

“Dünyanın her tarafındaki gözetlenmeler, izlenmeler beyinleri tarumar eden mikro dalgalar nedeniyle Nazarkeşlerin sayısı hızla artacak. O zaman hepsini böyle binalara doldurup teskin etmek mümkün olmayacak. (...) Böyle giderse ileride Nazarköyler Nazarkentler kurulacak. Dünyanın her yerinde. Bu gördüğünüz salon bir prototiptir. Yakın geleceğimizin mütevazı bir yansıması dense abartı olmaz” (66)

Nazarzedede Kliniği'nde, bireylerin “görülme” isteği fantastik anlatımla birleştirilerek aktarılmıştır. Böylece çağdaş dünyanın bu alışlageldik durumuna eleştiri getirilmek istenmiştir. Aşağıdaki alıntıda vücudun belli yerlerinde çeşitli “göz”lerin belirdiği anlatılır. Göz, bir metafora dönüştürülerek, teknolojinin, sosyal medyanın, tüketim kültürünün yön verdiği dünyaya bir gönderme ve eleştiri yapılmıştır. Her an görülme isteği, bireylerin benliğine işleyen bir “nazar” haline gelmiştir.

“Kadın geri dönünce Kadir katmanlı bir şok yaşadı. Taş çatlasa 25’inde olan kadının alnında bir göz vardı (...) Merakla ona bakan üç göz kadına ait değildi. Kadın koyu kahverengi gözlüydü (...) Kadının dirseğine yakın bir göz daha vardı. Alnındakiyle eşit büyüklükte ve sarımsı ela yüzey merakla onu süzüyordu”. (68)

Romanda kliniğin açılış tarihi olarak gelecek yani henüz yaşanmamış bir zaman olan 2024 gösterilir. Romanın 2015’te yayınlandığı düşünülecek olursa, yazarın “geçmiş” ve “gelecek”i birleştirdiği, esere adını veren kurumun “gayri resmi” olduğu görülür:

“Nazarzedede Kliniği

Resmi Açılış: 2 Ocak 2024

Gayri resmi olarak açıklar.” (59) (Aynı problem burada da var.)

Yaşadığımız günlerde olduğu gibi Yemni’nin eserinde de bireylerin “bilinme, görülme isteği” ile yaşadıkları her anı paylaştığı, özel hayatın ifşa edildiği, “mahrem” algısının kırılarak sanal ya da gerçek âlemde büyük bir gözleme/gözetleme ortamı oluşturulduğu görülür. Yemni, eserinde bireylerin içinde bulunduğu bu duruma eleştirel bir gözle yaklaşmıştır.

2. 7. Dilde Yapıbozum (Deformasyon)

Postmodern anlatıların dili de, geleneksel ve modernist romanlardaki dilden ayrılır. Dil kurallarını ters-yüz eden postmodern sanatçılar, Derrida'nın "yapıbozum" anlayışından yararlanmışlardır. Derrida'ya göre "yapıbozum", "Değerini, sakince bağlam olarak adlandırılan olanaklı değiştirim zincirindeki yazılımından alır" (Derrida: 1999: 187).

Yapıbozum, dilde kelime ve cümle yapısının bozulması, değiştirilmesi, karıştırılması, yeni kelimeler oluşturulması şeklinde ortaya çıkar. Bazen de hiç duyulmamış yeni kelimeler uydurmak veya birden fazla kelimeyi birleştirerek yeni kelime dizilişi meydana getirmek de dilde yapıbozumu gösterir. *Nazarzede Kliniği*'nde, eserin adından başlayarak yukarıda ifade edilen dilsel yapıbozuma ait örnekler bulmak mümkündür. Aşağıdaki cümlelerde koyu olarak gösterilen kelimeler, yazarın kelimelerin yapı ve dizilişleriyle oynamasını yansıtmaktadır:

"Yeni açılan **nazarzede** kliniğine gideceğiz"(58)

"Bunlar **nazarkeşler** efendim"(65)

"**Tepefaizgözün** Tektip Dünya Modeli" (172)

"Peki Ahmet bey size nice **direngelikler** diliyorum"(89)

"Kendisi bir **zahirzadeydi**"(148)

"Arkadaşlarıyla birlikte **deccaliyete** karşı başarıyla direniyordu"(152)

"Bir numaralı imaj **yıvıştırıcısıyım**" (143)

Sadık Yemni, romanında yeni kelimeleri, farklı tamlama ve sıfatları kullanarak modern zamanların manasını yitirmiş hâline karşı kelime düzeyinde bir yapıbozum sergilemiştir. Yazar, geçmiş ve halin, gelenek ve postmodernin iç içe geçmesini, kelimelerini de iç içe geçirerek veya ilginç, farklı kelimeler türeterek gösterir ve bu şekilde ironi yapar. "Tepefaizgöz" (172), "noktacı" (146), "nârname" (191) vb. örneklerde yazarın bu tavrı görülebilir. Yemni, romanlarında kullandığı kelimeler ve anlamları için ayrıca bir sözlük hazırlamıştır.⁵ Böylece yazar, postmodern tekniklerle ve ürettiği yeni kelimelerle tüketim, beğenilme, alışveriş çılgnlığını, benliğini/ maneviyatını kaybeden topluma eleştirel bakmıştır.

Sonuç ve Değerlendirme

Postmodernizm, kimi araştırmacılar tarafından modernizmin devamı olarak görölürken kimi araştırmacılar için ise modernizme tepki olarak tanımlanmış-

5 Bkz. <http://sadikeyemni.com/sadik-yemni-sozlugu>

tır. Modern romanlarda görülen birçok tekniği (üstkurmaca, ironi, metinlerarasılık vb.) daha da geliştirerek kullanan postmodern yazarlar, gerçeği parçalayarak sanal bir gerçeklik yaratmak suretiyle yaşadıkları çağa çoklu bir bakış açısıyla bakma eğilimi de getirmişlerdir. Bu çalışmada çağdaş yazarlarımızdan Sadık Yemni'nin *Nazarzede Kliniği* romanının yukarıda yansıtılmaya çalışılan özellikleriyle postmodern bir anlatı özelliği taşıdığı ileri sürülmüştür.

Anlatının, gerçeğin parçalanması, fantastik anlatım, simülasyon, metinlerarasılık, ironi, çoğulculuk, dilde yaratılan yapıbozum gibi unsurlarla ayrıca tüketim kültürü ve popüler kültürün ironik şekilde yansıtılması gibi özellikleriyle postmodern bir eser olduğu sonucuna varılmıştır. Eserin tıpkı postmodern eserlerde olduğu gibi, gelenekten yararlandığı, kapitalizmi, sosyal medya ve teknoloji-den yararlanmayı, tüketim kültürünü ironi malzemesi haline getirdiği de örneklerle izah edilmiştir.

Her şeyin gelip geçici, bir kurgu/sarıdan ibaret olduğuna inanılan postmodern eserlerde, bireyin yaşadığı hayatın “simülasyon”dan ibaret olduğu düşüncesi hâkimdir. Sadık Yemni, “fantastik” ve “simülasyon” düşüncesini bütünleştirerek eserinde kullanmıştır. Romanda ayrıca teknolojinin bireyi getirdiği noktada ironiyle eleştirilmiştir. Postmodern çağda bireyin içine düştüğü tüketim kültürünün yansımaları olan reklam sloganları, metinlerarasılıkla farklı türlerden ve çeşitli eserlerden (sinema, türkü, şarkı, kitap vb.) aktarılan ifadeler, esere çoğulcu, “çok renkli, çok sesli bir karnaval” havası kazandırmıştır.

Postmodern anlatılar, tüketim kültürünün desteklediği ve modernin seçkinliğini ortadan kaldıran popüler kültür unsurlarını kullanarak “seçkin edebiyat”ı “sıradan”laştırmıştır. Artık sanatın mesaj verme, bilgilendirme gibi bir kaygısı kalmamıştır. Yazar metne televizyon, reklam sloganları, argo ifadeler, pornografik unsurlar, küfürler ekleyerek popüler kültürü eserine dâhil eder. Böylece modern kültürün yüceltiğini tüketim sektörü sıradanlaştırır. *Nazarzede Kliniği* romanında da bu durumun karşımıza çıktığı tespit edilmiştir.

Yemni, *Nazarzede Kliniği*'nde modern zamanların “Dr. Faust”u olarak nitelenebilecek kahramanı Ahmed Kadir üzerinden modernleşmenin bireyi getirdiği noktayı postmodern bir bakış açısı ile eleştirmiştir. Eser metinlerarasılık açısından da zengindir. Metnin barındırdığı sloganların bireyin yaşamına yön vermesi, simülasyon, fantastik, bireyin sürekli gözlendiği hissinin yansıtılması, George

Orwell'in *1984*'üne güçlü göndermeler yaptığını gösterir. Eserde vücudun belli yerlerinde çeşitli "göz"lerin belirmesi, "göz"ün bir metafora dönüşmesi, teknolojinin, sosyal medyanın, tüketim kültürünün yön verdiği dünyaya bir gönderme ve eleştiri olarak tebarüz etmiştir. Böylece modern bireyin popüler kültür içinde sosyal medya ile her an görülme isteği, bireylerin benliğine işleyen bir "nazar" haline gelmiştir.

Kaynakça

- AKTULUM, Kubilay (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınları.
- BAUDRILLARD, Jean (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, (çev. Oğuz Adanır), Ankara: DoğuBatı Yayınları.
- CEVİZCİ, Ahmet (1999), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Ankara: Paradigma Yayınları
- ÇOBANOĞLU, Seda Aksüt (2014). *Sadık Yemni'nin Romanlarında Halk Kültürü Unsurlarının Tespiti ve İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- DEMİR, Ömer-Acar (1992), *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul: Ağaç Yayınları.
- DERRİDA, Jacques (1999), "Japon Bir Dosta Mektup", *Toplumbilim*, (çev. Medar Atıcı- Meşeş Omay), nr. 10, s. 185-188.
- DOLTAŞ, Dilek (2003), "*Postmodernizm ve Eleştirisi / Tartışmalar – Uygulamalar*", İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- ECEVİT, Yıldız (2001), "*Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*", İstanbul: İletişim Yayınları.
- EMRE, İsmet (2006), "*Postmodernizm ve Edebiyat*", Anı Yayınları, Ankara.
- ERJEM Yaşar - KIZILÇELİK, Sezgin (1996), *Açıklamalı Sosyoloji Sözlüğü*, İzmir: Saray Kitabevleri.
- FEDAİ, Özlem (2008), "Tarık Dursun K.'nın 'Derdiyok İle Zülfüsiyah' Adlı Öyküsünün Postmodernizm Açısından İncelenmesi", *Turkish Studies*, vol. 3, Issue 2, s. 306-323.
- GÜZ, Hanife (2000), "Reklamın İki Yüzünün Psikolojik, Ekonomik ve Toplumsal Çerçevede Değerlendirilmesi", *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, nr. 1 (2), s.135-146.
- KIZILÇELİK, Sezgin (1996), *Postmodernizm Dedikleri*, İzmir: Saray Kitabevleri.
- KUŞ, Metin (2019), *Postmodern Sanat ve Günümüz*", İdil, nr. 60, Ağustos, s. 1003-1010.
- ORWELL, George (2000), 1984 (çev. Celal Üster), İstanbul: Can Yayınları.
- MORAN, Berna. (1994) *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, c. 3, İstanbul: İletişim Yay.
- ÖGEYİK, Muhlise Coşkun (2008), *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*, Ankara: Anı Yayınları.
- ÖZLÜK, Nuran. (2011), *Türk Edebiyatında Fantastik Roman*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- TANYILDIZ, Ahmet (2017), "İnşânın Postmodern Terennümü II: Yedinci Gün'de Osmanlı Türkçesi Kullanımına Dair", *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi* (Journal of Academic Literature), *Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, Y. 3, nr. 7, s. 89-98.
- TOURAİNE, Alain (1995), *Modernliğin Eleştirisi* (çev. Hülya Tufan), İstanbul: YKY.
- YEMNİ, Sadık (2015), *Nazarzede Kliniği*, 1, İstanbul: Erdem Yayınları.
- YONAR, Gönül. (2011) *Türk Edebiyatında Fantastiğin Kökenleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- YÜREK, Hasan (2008), "Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları", *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, c. 28, nr. 1, s. 187-202.

Batı Medeniyetinin Düşünü Doğu'nun Pygmalion'unda Seyretmek: Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Naomi Adlı Romanlara Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım

Nilüfer İLHAN*

Öz

Batı'da Rönesans, reform ve coğrafi keşiflerle başlayan, sonrasında Fransız İhtilali ve endüstri devrimiyle birlikte siyasi ve sosyal alanda büyük bir değişimi başlatan ve aydınlanma olarak adlandırılan süreç, Batı medeniyetinin etkisinin tüm dünyaya yayılmasını sağlar. Batı dışı toplumların bu süreci yakalamak ve geç kaldıklarını düşünerek devlet eliyle yaptıkları değişimler, geleneksel olanla modernitenin bir aradalığına kendini bırakıp taklidi ya da çatışmayı beraberinde getirir. İkiliğin oluşturduğu bilincin yaralanmasını göz önüne sermek ve üstesinden gelmek için edebî türler içerisinde romanın da rol üstlendiği görülür. Romanlarda yeni bir medeniyet dairesinin aile ve kadına yansması, erkek karakterin hayalini kurduğu kadın imgesi ile verilmeye çalışılır. Erkeğin hayalinde arzuladığı kadın imgesini ortaya döküp bir eser inşa etmesi ve eserine âşık olması ise Yunan mitolojisindeki Pygmalion'la karşılık bulur. Pygmalion mitinde, erkek sanatkâr “bir kadın yaratmakla” aktif bir rolde olurken, kadın da beden ve zihninin bir başkası tarafından biçimlendirilmeye çalışılması ile pasif bir konumdadır. Bu bağlamda Batı medeniyetinin yeni ahlâk ve yaşam tarzının topluma yansmasını gözlemleyen Tanzimat edebiyatından Ahmet Mithat Efendi *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875) ve modern Japon edebiyatından Juničiro Tanizaki de *Naomi* (1924) isimli romanında erkek karakter üzerinden yeni kadın imgesinin nasıl olması gerektiğini ortaya koyar. Bu çalışmada, söz konusu romanlardaki erkek karakterler ve onların “eserini” temsil eden kadın figürleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Modernleşme, Pygmalion, Roman, Ahmet Mithat Efendi, Juničiro Tanizaki.

Doç. Dr. Yozgat Bozok Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yozgat, Türkiye.
Elmek:nilufer.ilhan@bozok.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-6343-2220>.

Geliş Tarihi / Received Date: 02.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 29.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1153328

**Watching the Dream of Western Civilization in the Pygmalion of the East:
A Comparative Approach to The Novels Named Felâtun Bey with
Râkım Efendi and Naomi**

Abstract

The process called enlightenment, which started with the Renaissance, reform and geographical discoveries in the West, and then started a great change in the political and social field with the French Revolution and the industrial revolution, enables the influence of Western civilization to spread all over the world. The changes that non-Western societies made by the state, thinking that they were late and catching up with this process, leave themselves to the coexistence of the traditional and modernity, bringing imitation or conflict. It is seen that the novel also plays a role among literary genres in order to reveal and overcome the injury of consciousness created by duality. In the novels, the reflection of a new civilization circle on family and women is tried to be given with the female image that the male character dreams about. The fact that the man reveals the image of the woman he desires in his dreams, builds a work and falls in love with his work, corresponds to Pygmalion in Greek mythology. In the Pygmalion myth, while the male artist takes an active role in "creating a woman", the woman is in a passive position as her body and mind are tried to be shaped by someone else. In this context, Ahmet Mithat Efendi from the Tanzimat literature, who observed the reflection of the new morality and lifestyle of the Western civilization on the society, reveals how the new female image should be based on the male character in his novel Felatun Bey and Râkım Efendi (1875) and in his novel Naomi (1924) from the modern Japanese literature. In this study, the similarities and differences between the male characters in the mentioned novels and the female figures representing their "works" will be examined.

Keywords: Modernization, Pygmalion, Novel, Ahmet Mithat Efendi, Juničiro Tanizaki.

Extended Summary

The divine authority laws, which reflect the mental paradigm of the Middle Ages in the West and point to an absolute belief, begin to lose their power as a result of turning to the ancient Greek and Latin sources, leaving their place to an understanding dominated by the mind and the laws of nature. This understanding; After the Renaissance, reform and geographical discoveries, it proceeded with the shocking developments in science and technology, and together with the French Revolution and the industrial revolution, it formed the enlightenment process, which is called the response to a great change in the political, social and cultural fields. The Enlightenment process breaks the belief system and traditional way of thinking of Western societies that affect every aspect of life, and initiates the construction of a Western civilization based on progress and development under the guidance of science and technique. Eastern societies such as the Ottoman Empire, Russia, Iran and Japan, which were defeated militarily and economically against the West, lost territory, lost their power and thought they were late; By not being indifferent to the enlightenment process, they dream of catching up with Western civilization by asking for the renewal of many institutions, especially the army, in a Western sense. In this sense, the modernization efforts of the Ottoman state, which was the westernmost of Asia, and Japan, the easternmost of Asia, both similar and different, can be seen in the 19th century.

Although they have different state and nation structures, Ottoman and Japanese writers, who encountered new identity constructions in the social life of traditional and modern values during the modernization phase, thought that Westernization would negatively affect the family and women, and undertook the task of determining the ideal woman identity in order to protect women from this “concern of being influenced”. The women who have been positioned in society as the other for years; presenting the ideal identity they desire causes them to see it as being “domesticated”, “tamed”, “trained” and “bred” just like nature. The desire to create the ideal existence of woman from a masculine point

of view can be associated with the myth of Pygmalion. The writers who observe the changes brought about by modernization in society, who have the function of telling and showing the public how the right and good should be, and trying to present the extent of corruption and disintegration with all its nakedness, also refer to Pygmalion's dream with their desire to create the ideal woman through male characters who mostly act as spokespersons.

Ahmet Mithat Efendi presents an ideal man and an ideal woman type to a society that encounters Western values and experiences identity dissolution, through the character of Râkım, whom he entrusted with his words in his novel *Felâton Bey ile Râkım Efendi*. The act of educating and raising the woman whom Râkım took into his house as a concubine and named Canan is the reflection of the woman image in Râkım's dream. Unconditionally fulfilling everything Râkım expects from him, Canan's achievements win the appreciation of both Râkım and his family friends, and ensure that he is positioned as a "well-executed work". Just as Pygmalion fell in love with his sculpture named Galatea, Râkım also fell in love with Canan and rewarded himself and her by marrying Canan. Ahmet Mithat Efendi, an artist like Pygmalion, also shows his admiration for the character he has created by revealing his own taste, imagination and point of view with his idealized Râkım.

In the novel *Naomi* by one of the modern Japanese authors, Juničiro Tanizaki, the main character Kawai, who perceives westernization as consumption-oriented, like Felâton Bey, falls in love with a young girl named Naomi, who works as a waitress, and tries to raise and tame her like a Western woman, creating a "work of art". engages in the action of "don't do it". The idea of Kawai, who does not appear in society much, cannot communicate with the people around her, and finds herself ugly due to her short stature, wants to break her shell and join the society. Kawai makes a great effort to educate and raise Naomi, accompanied by private tutors, so that she is seen as a Western-style woman. Seeing Naomi in Western clothing and watching her body reminds us of Pygmalion watching Galatea's lifeless body and becoming passionately and obsessively in love with her. Although Naomi sees that she reflects the Western woman image that has been in her mind for years, her free attitude with men and not living a wasteful life results in her succumbing to her "work she has cre-

ated". In this sense, Kawai's notes show that lessons should be learned, bringing Kawai and the author to the same point and bringing the wrong Westernization, which the author was once passionate about, to the attention of the reader from Kawai's personality.

As a result, the male characters of both novels reveal their identities by observing the effects of the values that come with Westernization in social and cultural life, shaping a woman who takes a place in their dreams. Râkım Efendi married Canan, his work that he built with effort, and had a happy and harmonious life.

Giriş

Batı'da Orta çağın zihinsel paradigmasını yansıtan ve mutlak bir inanca işaret eden ilahi otorite yasaları, eski Yunan ve Latin kaynaklarına yönelmenin bir sonucu olarak gücünü yitirmeye başlayıp yerini aklın ve doğa yasalarının egemen olduğu anlayışa bırakır. Bu anlayış; Rönesans, reform ve coğrafi keşifleri beraberinde getirmenin ardından bilim ve teknikte yapılan sarsıcı gelişmeler ile yol alıp Fransız İhtilali ve endüstri devrimiyle birlikte siyasi, sosyal, kültürel alanda büyük bir değişimin karşılığı olarak adlandırılan aydınlanma sürecini oluşturur. Aydınlanma süreci, Batı toplumlarının yaşamın her alanında etkisini gösteren inanç sistemini ve geleneksel düşünme biçimini kırarak bilim ve tekniğin rehberliğinde ilerleme ve gelişmeye dayalı bir Batı medeniyetinin inşasını başlatır. Batı medeniyetinin birkaç asrı içine alan bu süreci dünyaya duyurması, sahip olunan teknik üstünlüğün savaş meydanlarında getirdiği zafer ve ucuz ham madde arayışının yol açtığı farklı coğrafyalara yönelme ihtiyacı ile gerçekleşir. Batı medeniyeti ile Doğu medeniyetinin karşılaşması olarak görülen bu alanlar, eşit bir kültürel alışverişi sağlamak yerine, Doğu'nun duraklamasını, geri çekilmesini ve kimliğinin çözülmesini beraberinde getirir (Göle 2005: 121-122). Batı karşısında askerî ve ekonomik anlamda yenilgiye uğrayan, toprak kaybeden, gücünü yitiren ve geç kaldığını düşünen Osmanlı, Rusya, İran ve Japonya gibi Doğu toplumları; aydınlanma sürecine kayıtsız kalamayarak başta ordu olmak üzere birçok kurumunun Batılı anlamda yenilenmesini istemekle Batı medeniyetini yakalamanın düşünür kurarlar. Söz konusu toplumların bilim ve teknikte üstün olarak kabul ettikleri Batı medeniyetinin değerlerini alma çabaları; “Batılılaşma”, “Avrupalılışma”, “çağdaşlaşma”, “asrileşme” ve “modernleşme” olarak adlandırılırken geleneksel ve Batılı normların bir aradalığına kendini bırakıp ikiliği, çatışmayı, reddi ve taklidi kaçınılmaz kılar. Daryush Shayegan'ın Doğulu toplumların Batı karşısında tarihten geri çekilme ve geç kalmışlık hissini oluşturduğu travmayı “yaralı bilinç” olarak tanımlaması, iki medeniyetin paradigması arasında kalan Doğulu bilince işaret eder (Shayegan 2010: 53). Ancak Doğu toplumları, bu bilinci “melez bir bilince” dönüştürmek ve sonrasında kendi benliğine dönmek için çeşitli arayış-

lara gitmişler, yeni bir kimlik ve kişilik inşa etme girişiminde bulunmuşlardır. Bu anlamda 19.yüzyılda Asya'nın en Batısı olan Osmanlı devleti ile Asya'nın en doğusu olan Japonya'nın hem birbirine benzeyen hem de farklılık arz eden modernleşme çabalarını sürdürme aşamasında ortaya koydukları yeni bir yaşam tasavvurunun erkek ve kadın özneye yansımaya geçmeden önce bu süreci nasıl gerçekleştirdiklerine göz atmak gerekir.

Devlet-i ebed müddet anlayışıyla ortaya çıkarak cihan imparatorluğu kuran ve üç kıtaya yayılan, büyük topraklara sahip olan, çok dilli, çok sesli, çok inançlı ve çok kültürlü dinamik yapısıyla heterojen kimlikleri içinde barındıran Osmanlı Devleti'nin Batılılaşma süreci, 1839 yılında Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesiyle tüm dünyaya duyurulur (Lewis 2010: 173-174). Askerî, idari, ekonomik ve eğitim alanında, Batı'dan getirilen uzmanlar ve Batı'ya gönderilen elçilerin sundukları raporlar aracılığıyla değişimi ve ilerlemeyi esas alan bir döneme girilir. Sosyal ve kültürel hayat da bu değişimden etkilenir, özellikle edebiyat sahasında roman yazarları, Batı karşısında sergilenmesi gereken ideal davranış biçimleri ile çözülmeye işaret eden olumsuz davranış şekillerine dikkat çekerler. Edebiyatta yazarların bu “uyarıcı” ve “uyandırıcı” eylemine rağmen Batılılaşma sürecinin belli bir plan ve program dâhilinde yapılmaması, bu işi sistemli şekilde takip edecek yönetici kadronun bulunmaması ve milliyetçilik akımından etkilenen ulusların devleti kalkındırma eylemine hassasiyet göstermemesi, beklenen ve arzu edilen ilerlemeyi sağlayamayıp devletin çöküş ve dağılmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Batı'nın ham madde aramak, sömürgecilik ve misyonerlik faaliyetlerinde bulunmak için Doğu'ya yönelmesi ise Japonya'nın Batı medeniyetinin askerî ve ekonomik bağlamda üstünlüğünü tanınmasına neden olur. İki buçuk asırdır Tokugawa döneminde sıkı bir izalasyon ve Batı karşıtlığı politikalarıyla karşılaşan Japonya, 1868 yılında Meiji yönetiminin iktidarı ele geçirmesiyle birlikte yoğun bir modernleşme sürecine adımını atar. Homojen bir devlet yapısını gösteren, ulus devlet bilincini edinen, kültürel değerlerine sıkı sıkıya bağlanan, imparatoru ulusun babası ve Tanrısı olarak gören, katı bir disiplin ve itaat kültürüne sahip olan Japonya'nın sistemli şekilde yürüttüğü moderleşme çabası, kısa sürede Japonya'yı askerî ve ekonomik bağlamda Batı ile yarışabilir bir konuma getirir (Geçkin 2021: 19). Bu süreçte Japonya'nın özellikle kültürel değerlerine sıkı sıkıya bağlı olması, Japon kimliğinin korunması ve Batı karşısında taviz vermemenin simgesi olarak

yorumlanır. Bunun yanı sıra zamanla Batılı değerlerin eğitim, kültür, mimari ve gündelik yaşamın pratiklerinde baskın hâle gelmesi, geleneksel olanın yaşamdan çekilmesine neden olur: “Reformlardan sonra Japonya, Batı modellerini örnek alarak çok hızlı bir kalkınma sürecine girmiş, fakat Batının hayat tarzı hakkında birinci elden yeteri kadar bilgi olmadığından, Japon insanının kendi toplumunun bir özeleştirisini yapması başlangıçta pek o kadar kolay olmamıştır” (Kato 2012: 732-733). Modern Japon edebiyatçıları da bu çözümlenin oluşturduğu yeni kimlikleri eleştirel bir dikkatle sunmaya çalışırlar.

Farklı devlet ve ulus yapısına sahip olsalar da modernleşme aşamasında geleneksel ve modern değerlerin toplum yaşamında yeni kimlik inşaları ile karşılaşan Osmanlı ve Japon yazarları, Batılılaşmanın aile ve kadını olumsuz etkileyeceğini düşünerek kadını bu “etkilenme endişesinden” korumak için ideal kadın kimliğini belirleme işini üstlenirler. Dolayısıyla “zemin kayganlaşırken tutundukları dal, Batı’daki modernleşmeci (erkek) kardeşinin yaptığı gibi, kendi denetiminde bir yeni kadın imgesi yaratmak ve yeni koşullar altında bile değişmeyen bir şeyler olduğunu kanıtlamak üzere eski ataerkil ideolojiyi yeni koşullara uygun biçimde yeniden üretmektir” (Berktaş 2007: 275). Erkek yazarların, yıllarca öteki olarak toplumda konumlanan kadına; arzu ettikleri ideal kimliği sunmaları tıpkı onu doğa gibi “evcilleştirilen”, “ehlileştirilen”, “terbiye edilen” ve “yetiştirilen” varlık olarak görmelerine neden olur. Kadının kimliği ve bedeni, eril bir aklın belirlediği çerçevede biçimlenir. Bu bağlamda bedene karşı akli merkeze alan, doğaya karşı kültürü ve uygarlığı yücelten, beden ve doğanın eril aklın denetimine alınmasını vurgulayan bu gelenek, aynı zamanda kadının erkek tarafından “yaratılması” ve “şekillendirilmesi” arzusunu da içerir. Erkeğin kadını inşa etme çabası, Pygmalion gibi her erkeği kendi Galateası’nı kendisinin yaratma eylemine götürür (Berktaş 2007: 283).

Kadının ideal varlığının eril bir bakış açısıyla oluşturulmak istenmesi, Pygmalion miti ile ilişkilendirilebilir. Mitolojiye göre Kıbrıslı bir heykeltıraş olan Pygmalion, kadınlardan nefret eden, ömrü boyunca evlenmemeye ant içen ve sanatın kendine yettiğini düşünen biridir. Ancak bir gün kadın heykeli yapmaya karar vererek bilinçdışında yer edinen anima arketipini dışarıya yansıtmak ister. Heykeli yapmaya başladıkça kusursuz olması için o kadar çok uğraşır ve didirir ki sonunda kendi elinden çıkan heykele âşık olur. Pygmalion bir süre onunla

“çocuklar oyuncaklarıyla nasıl oynarsa” öyle oynar, elbiseler giydirir, ona kuşlar ve çiçekler hediye eder. Ancak Pygmalion zaman geçtikçe heykelin cansız bedeni karşısında üzülmeye başlar. Heykelin canlanması için aşk tanrıçası Afrodit'e kurbanlar keser ve şöenler düzenler. Evine geldiğinde fildişinden yaptığı kadın heykelinin dudaklarını öper ve o an heykelin canlandığını görür. Galatea adını verdiği heykelle evlenir ve çocukları olur (Erhat 2011: 259). Erkeğin kendi arzuna göre kadını biçimlendirmeye işaret eden ve kadın üzerinde egemenlik kurma anlayışına dayanan Pygmalion miti, yaşamın her alanında “ben”in kendi dışında bir başka varlığı şekillendirme çabasının ürünü olarak resim, tiyatro, sinema ve roman gibi türlerde kendine yer bulur. Nitekim resimde Louvre müzesinde sergilenen ünlü Fransız ressam Jean Raoux'un fırçasından çıkan *Pygmalion ve Galatea* (1717) tablosu ile edebiyatta da Latin şair Ovidius'un *Metamorfozlar* (Dönüşümler) (M.S. 8.yy) adlı eserinin 10. kısmında yer alan öykü-şiirleriyle, sonrasında da J.J. Rousseau'nun *Pygmalion* (1762) adlı operası ile görünürken George Bernand Shaw'ın *Pygmalion* (1913) adlı komedi türündeki tiyatro eseri ile geniş kitlelere duyurulur. Shaw'ın söz konusu eserinde, üst sınıfa mensup bir üniversite hocasının alt sınıftan gelen bir kadını, başta konuşması olmak üzere onu istediği gibi eğitime ve yetiştirmesinin ardından âşık olması ile Pygmalion'la özdeşlik kurduğu dikkati çeker. Pygmalion miti, toplumsal cinsiyet kodlarına göre hareket eden bir toplumda, yıllarca güncelliğini koruyarak sanatın her türünde kendine yer bulup erkeğin aktif, kadının da pasif bir konuma getirilmesini içerir. Doğayı evcilleştiren ve onu kendine göre “yontarak” şekil veren erkek, kadın doğasına da yönelerek kadını “normalleştirme” ve “arzu nesnesi” hâline getirmekle biçimlendirme eylemini sürdürür.

Modernleşmenin toplumda oluşturduğu değişiklikleri gözlemleyen, halka doğru ve iyinin nasıl olması gerektiğini anlatmak ve göstermek işlevinde bulunan, yozlaşmanın ve çözümlenin de boyutunu tüm çıplaklığı ile sunmaya çalışan yazarlar da çoğunlukla sözcülüğünü üstlenen erkek karakterler üzerinden ideal olan kadını oluşturma arzusu ile Pygmalion'un düşüne gönderme yaparlar. Ancak bu düş, kadının istenilen ve arzu edilen davranış biçimini yerine getirmesi ile olumlu bir görünüm arz ederken istenmeyen bir davranış modelini sunmasıyla da olumsuz bir görünüme sahip olur. Dolayısıyla olumlu ya da olumsuz davranış modelleri yansıtan kadınları, Pygmalion'un zihinsel tasavvurundan, bakış açısından

ve hayalinden ayrı tutmamak gerekir. Batı gibi yeni bir medeniyet dairesinin “tazyiki” altında kalan bir toplumu, uyarmak için bildiklerini eserlerine dökten, ideal kadın ve ideal erkek tipolojisini kurgulayan yazarlar da Pygmalion’un yaptığı gibi okuru şekillendirme çabasına girişirler.

Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Naomi Romanı

Ahmet Mithat Efendi’nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* (1875) romanı, Osmanlı Batılılaşmasını ölkü ve karşıt karakterler üzerinden anlatan; çalışma, tembellik, eğitim, aşk, evlilik, esaret ve cariyelik gibi temalar üzerine eğilen bir metindir. Batılılaşmayla gelen tüketim ekonomisi karşısında yaşam tarzları birbirine zıt olan Felâton Bey ile Râkım Efendi gibi iki karakter kurgulanarak “otoriter bir anlatıcı” sesinin yoğun olarak hissedilmesiyle “kıssadan hisse”nin çıkarılması hedeflenir: “Olaylar ve kişiler belli bir tezi somutlaştırmak için bu denli açıkça kullanılıyorsa roman, Ağustosböceği ile Karınca çeşidinden, ahlâk dersi veren fabl türünün özelliklerini taşır” (Moran 1995: 45). Yazar anlatıcının bakış açısına göre kurgulanan roman, 11 bölümden oluşmakta ve Osmanlı’nın başkenti olan, çok sesli ve çok kültürlü yapısıyla dikkat çeken İstanbul’da geçmektedir. Yabancı karakterlere de hayli yer verilerek “öteki” karşısında Osmanlı’nın kendini nasıl sunduğu, nasıl bir kültürel etkileşim içinde olduğu ve erkek karakterlerin ilişki yürüttükleri kadınlara nasıl yaklaştığı ele alınır. Ana karakter Râkım Efendi’nin, cariyeye olarak satın aldığı bir kadını eğitmesi ve sonrasında onu eşi olarak kabul etmesi ile örnek bir birey, örnek bir eşi, örnek bir baba örneği sunularak okurun zihnini şekillendirmeye gidilir.

Juniçiro Tanizaki’nin, Japonların Meiji döneminde (1868-1912) başlayan Batılılaşma sürecinin onları geleneksel değerlerinden uzaklaştırıp kimlik ve kişilik sorunu ile karşı karşıya getirdiğini ele alan *Naomi* (1924) diğer bir ismiyle *Bir Budalanın Aşkı* romanı, yanlış Batılılaşmayı; kadın ve erkek ilişkisi üzerinden irdeleyen, aşk, tutku, eğitim ve tüketim gibi temalara da yer veren bir eserdir. Orta sınıfa ait Kawai Joji isimli erkek karakterin tuttuğu notlardan oluşun roman, 28 bölüme ayrılmakta ve bilinçsiz bir Batılılaşmanın tüm çıplaklığıyla yaşandığı başkent Tokyo’da geçmektedir. Batılılaşmayı salt tüketim ve gösteriş odaklı algılayan ana karakter Kawai’nin, alt kültürden gelen bir kadını Batılı değerler ile eğitim çabası ve sonrasında onunla evlenerek arzu ettiği bir yaşama sahip olama-

masının getirdiği hayal kırıklığı, eleştirel bir üslupla okura duyumsatılır. Anlatılanların ironik bir karşılığı olmakla birlikte güldürmek amacı taşımadığı, “ders alınması gerektiği” vurgulanarak kıssadan hisse çıkarılması istenilir.

1) Doğu'nun Pygmalion'u olarak Râkım Efendi ile Kawai Joji'yi Karşılaştırma:

Doğu toplumlarında yaşamın her alanına etki eden Batılı değerlerin erkek öznde kimlik ve kişilik bağlamında oluşturduğu değişim, zamanla aile ve kadına da yansır. Başta Batılılaşma, erkek özne için Batı'nın bilim ve tekniğini almak ve ilerlemek şeklinde algılanırken kadın ve aile noktasında ise geleneğin korunması biçiminde bir yaklaşımla yorumlanır. Ancak Batılı yaşam tarzının getirdiği eğlence, tüketim ve moda gibi pratiklerin kadınlar tarafından da benimsenmesi, erkeğin kadına karşı koruyucu bir tavır geliştirmesi ve kadının kişiliğini şekillendirmesi ile sonuçlanır. Serpil Sancar, erkeğin bu davranışının altında yatan nedeni “toplumsal değişim hızlandıkça kadınlar ailede yerli yerinde sağlam ve değişmeden duran güvenlik alanı olarak tanımlanır ve bu sayede ataerkil zihniyetin erkeklik kaybı telafi edilir” (Sancar 2014: 146) cümleleriyle dile getirerek “koruyan erkek” ve “korunan kadın” diyalektiğinin belirdiğini ortaya koyar. Erkek öznenin, bilinçdışında yer edinen kadını gerçek yaşamda bulmak ve onu arzu ettiği bir nesneye dönüştürmek eylemi ise Pygmalion'un işlevi ile özdeşlik kurar. Bu anlamda her iki roman karakteri de Batılılaşmayla inşa edilen yeni bir kadın tipini kendi tasavvurları noktasında şekillendirmekle zihinsel dinamiklerini, hayallerini ve bakış açılarını göz önüne sererler.

Felâton Bey ile Râkım Efendi romanının ana karakterlerinden biri olan Râkım Efendi, her yönüyle ideal bir karakter olarak kurgulanırken tam da onun karşısına Batılılaşmayı tüketim odaklı algılayan ve yanlış tercihlerde bulunarak sevimsiz “eserler” ortaya koyan Felâton çıkarılır. Râkım Efendi'nin hiç durmadan çalışması, para biriktirmesi ve insan ilişkilerinde kendine hayran bırakmasına karşılık çalışmayı sevmeyen, parasını da müsrif şekilde harcayan ve insan ilişkilerinde gülünç tavırlar sergileyen Felâton Bey görünür. Dolayısıyla her ikisinin yaşam karşısında elde ettiği başarılar ya da kayıplar, bir sanatkârın elinden çıkan eser izlenimi uyandırır. Bu bağlamda yazarın sözcülüğünü üstlenen ve ismi gibi hesap işlerine merak duyan Râkım Efendi'nin yaşam öyküsü, onun emek vererek

nasıl para kazandığını ve nasıl başarılar elde ettiğini gösteren iyi işlenmiş bir eser gibidir. Eski Tophane kavası olan babasını küçükken kaybeden Râkım, annesi ve Arap bir cariye ile birlikte İstanbul’da küçük bir evde yaşamaya başlar. Babasız büyüyen ve hatalar yapmaktan kendini alamayan Tanzimat romanlarındaki erkek karakterlerin aksine, Râkım’da babasızlık onun hayata erken atılmasını ve çalışarak para kazamasını sağlar. Özel dersler verirken birçok Doğu ve Batı edebiyatına ait kitaplar okuyarak iki medeniyeti kıyaslama imkânı bulan Râkım, kitapların kendine kattığı değerlerin yanı sıra çarşı gibi kamusal alanlarda insanlarla sürekli iletişim içindedir ve kendi kaynakları ile olan bağıını koparmaz. Râkım, gündelik yaşamında Doğulu değerleri korumaya yönelik bir bilince sahip olmasının yanı sıra Batılılarla da ilişkisini sıkı tutar ve iki medeniyetin karşılaşmasını hatta Doğu medeniyetinin üstün olduğunu Batılı dostlarına göstermeye çalışır. Râkım’ın Yozefino adlı metresi bulunduğu gibi Batılı bir ortamda dans etmek ve alkol almak gibi de Batılı değerleri benimsediği ortaya konur. Râkım’ın Batılı kadınlar karşısında duruşu, metresi Yozefino ile olan ilişkisinde görülürken İngiliz bir ailenin kızlarına ders vermesi sırasında da dikkatten kaçmaz. Râkım, kızların kendine âşık olmasını pek de umursamayarak “yoldan çıkarıcı bir figür” olarak kodlanan “öteki öznelere/kadınlara” kendini teslim etmez. Râkım, hayalindeki kadın tasavvurunu bir köle pazarında gördüğü, etkilendiği, sonrasında satın aldığı ve ismini Canan olarak koyduğu kadını eğitip göstermekle kadın karşısındaki “sanatkâr” tavrını gözler önüne serer.

Naomi romanının ana karakteri ve aynı zamanda da ben anlatıcı olan Kawai Joji ise Batılılaşmayı kadın bedeni, eğlence ve tüketim odaklı olarak yorumlayıp Râkım’la değil de Felâtun Bey’le özdeşlik kurar. Bununla birlikte Râkım’da olduğu gibi babasını küçükken kaybeder; hayatta annesi, halası ve amcası dışında kimsesi olmayıp orta hâlli bir ailenin çocuğu olarak Tokyo’da bir devlet dairesinde mühendis olarak çalışır. Ailesi Tokyo’nun dışında yaşayan Kawai, başta Râkım gibi para biriktiren ve gereksiz masraflardan kaçan biridir. Örnek bir ofis çalışanıdır, tutumludur, ciddidir ve insan ilişkilerinde geleneksel bir tavra sahiptir. Ailesi ile pek görüşmeyen, arkadaş ilişkileri de çok sıkı olmayan Kawai; sosyal bir karakter olmak yerine sessiz ve sakin bir duruş sergiler. Tokyo’da Batılılaşmayla birlikte gelen yerli değerlerin çözümlüşünün yerini bilinçsiz ve taklide dayalı Batılılaşmanın aldığını gözlemler: “Japonya kozmopolit bir hâle geldikçe Japon-

larla yabancılar karşılıklı bir ilgiyle birbirine karışıp harmanlanıyor, ortaya türlü türlü doktrinler çıkıyor ve hem erkekler hem de kadınlar Batı'nın moda akımlarını benimsiyor” (Tanizaki 2017: 7). Kawai'nin Batılı yaşam tarzının getirdiği pratiklere karşı içinde bir hayranlık uyanır, Japonya'nın geleneksel değerleri yerine Batı'ninkini daha çekici bulduğu görülür. Ancak Kawai Batı'nın giyim-kuşamını, eğlence anlayışını, yeme-içme kültürünü ve ev düzenini yaşamında uygulamaya pek de cesaret edemez.

Boyu kısa olan ve kendini de çirkin bulan Kawai'nin bilincinde ideal kadın ve erkek portresi izlediği Batılı filmlerle oluşmaya başlar. Fiziksel görüntüsünden dolayı Batılı bir erkek gibi olamayacağını düşünen Kawai, Batılı görüntüye sahip bir kadınla birlikte olmak düşüncesini kurar. Asakusa Kannon Tapınağı'nın Kami-nari Kapısı yakınlarında Diamond Café denilen bir yerde garson olarak çalışan ve on beş yaşında olan Naomi'yi ilk kez gördüğünde ondan çok etkilenir. Gördüğü andan itibaren Naomi'ye tutulan Kawai, Batılı yaşam tarzına ait hayallerinde yer kaplayan tüm pratikleri Naomi'nin üzerinde göstermeyi düşünerek Pygmalion'un Galatea'sını “yaratma” eylemini anımsatır. Toplumda bedeni ve kimliği ile pek de varlık göstermeyen Kawai, kendi elinden çıkacak olan “eseri” üzerinden var olmayı düşünerek bilindiğinde yer edinen utanma ve gizlenme kompleksinden kurtulmayı arzu eder.

2) Rakım Efendi'nin Canan'ı ile Kawai'nin Naomi'sini

Karşılaştırma:

Felâton Bey ile Râkım Efendi ve Naomi romanlarında Pygmalion edasıyla hareket eden erkek karakterlerin inşa etmeye çalıştıkları kadınlar, erkek anlatıcıların bakış açısıyla sunulur. Erkek karakterler, yıllarca hayal ettikleri kadını bulma, onu ehlileştirme, kendi haremine alma ya da sosyal yaşamda bir vitrin olarak sunma peşine düşerler. Sonrasında “eğittiği”, “terbiye ettiği” ve “yetistirdiği” kadınlara âşık olmaları ile suda/aynada kendini görüp de hayran olan Narkisos'la yakın bir bağ kurduklarını gösterirler: “J. Hillis Miller, heykeltıraş Pygmalion'un arzusunun ayna imgesi olduğunu savunur. Pygmalion'un aşkı ötekine duyulmaz; kişinin yaratısında gördüğü kendisine yönelen arzudur. Bu nedenle de Pygmalion'un arzusu narsistik bir arzudur” (Aktaran Sarıtaş 2020: 276). Pygmalion'un Galatea'yı kusursuz bir kadın yapma arzusu ve ardından da sanatı-

na âşık olması, aslında kendi benliğine duyduğu hayranlığa işaret eder. Pygmalion, mitolojide birçok kusur işleyerek Tanrılar katından kovulan kadınlara karşılık hem güzelliği hem de karakteri ile ideal olan kadını yaratarak olumsuz kadın imgesini değiştirir (Egrik 2007: 13). Galatea ile evlenip ve çocuklarının da olması ile çatışmasız, huzurlu ve mutlu bir yaşam sürdürür.

Felâatun Bey ile Râkım Efendi romanında Râkım'ın yetiştirdiği ehlileştirdiği, eğittiği ve ardından da kendine eş olarak seçtiği kadın, köle pazarında beğenip de satın aldığı ve adını Canan olarak koyduğu cariye-dir. Cariyeliğin tam bir itaat ve hizmet kurumuna işaret etmesi, alt ve üst sınıf farkını açığa çıkarması; kadının somut bir nesneye, alınıp satılan bir metaya dönüşmesi noktasında “elverişli” bir alan oluşturur. Kendi kişilikleri ile değil de efendisine göre hareket eden, efendisini memnun etmekle yaşam hakkı tanınan cariyelerin, sessizliği, itaati ve istenildiği gibi yetiştirilme, kullanma biçimi dönem itibariyle Osmanlı toplumunda onları çekici hâle getirmiştir. Aynı zamanda Batılılaşmayla birlikte öteki kadının oluşturacağı tekinsizliğin, itaatkâr bir cariye-yeye sahip olmakla aşılacağı düşünülmesi ve onunla aynı çatı altında bulunarak bir ruh uyumunun kurulmaya çalışılması cariyeleri güvenli bir alan olarak konumlandırmaya yetmiştir (Sarıtaş 2020: 274-Kütükçü 2018: 202). Râkım bir Pygmalion olarak Canan'ın karşısına çıkıp evde dadısı aracılığıyla ilk olarak onun zayıf ve hastalıklı bedenini iyileştirir. Ardından Canan'ın talim ve terbiyesine karar verir ve okuma-yazma faaliyetlerine başlar. Türkçe ve Fransızca kurslarının ardından dönemin moda akımlarından olan piyona öğrenmesini de ondan isteyerek metresi olan Yozefino'yu piyona hocası olarak eve getirir. Râkım, kendi isteğiyle dikiş ve nakış işlerini öğrenen Canan'a, Arapça ve Farsça da öğreterek “eserini işlemeye” devam eder.

Râkım, büyük bir istek ve hevesle eğitim-öğretim faaliyetlerini yerine getiren ve büyük bir yol kat eden Canan'a para verip onun takı ve elmaslar almasını sağlayarak bir şekilde onu ödüllendirir. Râkım'ın bir eser edasıyla işlediği Canan'ın yeteneğini ve ne kadar yol aldıklarını göstermesi ise piyano hocası Yozefino'nun beğenisiyle gerçekleşir. Osmanlıdaki cariyelik sistemi hakkında bilgiye sahip olan Yozefino, Canan'ın eğitimi, evdeki özgürlüğü ve Râkım'ın odalığı olmaması karşısında şaşkınlığını gizleyemez: “Yozefino, kızın fart-ı zekâsına hayran olup hüsnünü dahi zararsız bulur ve yanı başında bir kız yattığı hem de kendi malı olduğu hâlde Râkım'ın bundan mütehasşis olmamamakla bulunma-

sına şaşardı” (Ahmet Mithat Efendi 2009: 56). Râkım'ın Canan'ı odalığı olarak almadığını gören Yozefino, bu kadar eğitilmiş ve odalık olmayan Canan'dan başkalarına bahsetmesinin sonucu olarak ona varlıklı bir müşteri bulur. Hesap işlerine ve para biriktirmeye oldukça meraklı olan Râkım için, Canan'a verilecek olan yüksek meblağlı para aslında eserinin değerini gösterir. Ancak Canan'a baştan beri cariyeye olarak değil de onu yetiştiren bir hoca olarak yaklaşan Râkım, bu teklif karşısında Canan'ın fikrini alırken eserine âşık olduğunu kendinden gizler. Şu ana kadar kendisinden istenileni yapan ve efendisini memnun eden Canan'ın seveerek bu işleri yapıp yapmadığı, özgürlüğünün sınırının ne kadar olduğu ise başta belirsizliğini korur. Pinokyo masalını Pygmalion miti bağlamında yorumlayan Şeyma Bilginer Erdoğan'a göre bir kişinin, diğer kişinin davranışlarını kendi arzusuna göre gerçekleştirmek istemesi tahakküme dayalı bir ilişkiyi beraberinde getirip özgürlük alanını da kısıtlamaktadır: “Özellikle bize istediğimiz şekilde davranmalarını sağlamak amacıyla karşımızdaki kişilere bilinçli veya bilinçsiz olarak birtakım beklentiler yükleriz. Karşımızdaki bizim istediğimiz şekilde davranış geliştirdiği takdirde onu çok daha kolay kabulleniriz. Bunun asıl önemli yönü ise karşımızdaki kişinin kendi davranışları değil beklentilere göre hareket etmesi sonucunda gerçekte ne kadar özgür olduğunun sorgulanması gerektiğidir” (Erdoğan 2015: 88). Râkım'ın sözünü ettiği müşteriyi reddeden Canan ise “sizin esiriniz, kulunuz” olayım derken istekli olup olmama durumundaki belirsizliği giderdiği gibi hem kendine tanınan özgürlüğü hem de iradesini bir erkeğe/efendiye bütünüyle teslim etmekle toplumsal cinsiyete dayalı bir eğilim sergiler. Erkeğin evde kadına yönelik tanıdığı bu özgürlük alanı, onu kurtacı bir figür hâline getirip kadının boyun eğmesi ve memnuniyetini ifade etmesi ile sonuçlanır: “Erkek kahramanlar, kadınları kurtarıcı bu tavırları karşılığında, kendi kafasına uygun olarak ideal kadın-eş yaparken, erkeğe tüm varlığı ile bağlı, sadık ve minnettar olmalarını arzulamışlar. Bu romanlarda bu eğitilmiş ve kurtarılmış kadınlar, her türlü öznellikten uzak bir kadın tipi olarak erkeğin kurguladığı biçimde çatışmasız ve başkaldırsız, uyum içinde yaşarlar” (Sancar 2014: 129).

Râkım'ın Canan'ı kısa sürede yetiştirmesinin ve cariyeye gibi değil de evin hanımı gibi eğitim almasının oluşturduğu şaşkınlığı Yozefino'dan sonra İngiliz kızları da yaşar. Râkım, ders verdiği İngiliz Ziklas ailesini evine davet ederken aslında üzerinde elmaslar olan, kusursuz bir Türkçe ve Fransızca konuşan, piyano

çalan ve Osmanlı terbiyesi ile yetişen eserini onlara takdim eder: “Canan salonda misafirlerin karşısına çıkıp Râkım’ın mezbureyi misafirlere takdim etmesi lazım gelirse de hemşirem deyip uyduramadığı ve Canan diye kısa kestiği hâlde dahi muhataplarına sahih sükût-ı ifade edemediği cihetle nihayet cariyem, esirim diye takdime mecbur olur. Kendisi derhal yine Mösyö Ziklas’ın yanına gitmişti. Salon-da valide ile kızlar Canan’a şaşmaya başladılar. Onlar esir denilen şey Amerika’da olduğu gibi misillü âdeta bahaim gibi tavlaya bağlanır zannında bulduklarından bu esirin nasıl bir esir olduğuna şaşmakta mazur idiler” (Ahmet Mithat Efendi 2009: 147). Aldığı terbiye ve eğitimi İngiliz ailesine göstermekle efendisine layık bir “kul” olduğunu gösteren Canan, özgür bir kadın olmamasına rağmen İngiliz kızlarının kendisini kıskanmasına da neden olur. Öyle ki kızlardan biri Râkım’a duyduğu aşktan ve Canan’ı kıskanmasından dolayı vereme yakalanır.

Râkım, Canan’ı dostlarına takdim etmesi ve onların beğenisini kazanmasının ardından duyduğu memnuniyeti onunla evlenerek ödüllendirir. Bu ödüllendirme ile eğittiği, terbiye ettiği ve ehlileştirdiği eseriyle anlaşmazlık yaşamayıp tüm arzu ve hayallerine kavuşarak sosyal psikoloji biliminde Merton’un Pygmalion’dan hareketle geliştirdiği “kendi kendini gerçekleştiren kehânet” durumuna denk düşer (Bilgin 2001: 92). “Pygmalion etkisi” olarak da tanımlanan bu durum, birinin kendi bakış açısı, hayali ve düşüncelerinin er ya da geç bir başkasında temsil edildiğini görmeye dayanır. Râkım, Canan üzerinden hem Doğulu hem de Batılı değerlere sahip olunabileceğini, eğitilmiş bir kadının evde iyi bir eş ve iyi bir anne olarak erkeğe yardım edebileceğini göz önüne serer: “Yeni dönem Osmanlı erkeği, bu çözüme yönelerek karşı cins üzerinde mutlak bir kontrol imkânından vazgeçemediğini gösteriyor. Ama bu kontrolü, hem seçtiği kadını özgürleştirerek, hem de özgürleştirdiği esiri eğitip onu modernlik öncesi koşullardan kurtararak uyguluyor. Ve bu babacan tavrı sayesinde, kendine uygun biçimde yarattığı eş, kendisine tüm varlığıyla bağlı, minnet duyguları ile yüklü ve her türlü öznellikten uzak bir kişi oluyor” (Saraçgil 2005: 115). Rakım, bir esir gibi değil özgür bir kadın olarak gördüğü Canan’a karşı olan davranışlarıyla onu memnun ederken Canan da kendinden beklenen davranış biçimlerini yerine getirmekle Pygmalion ve Galatea arasındaki uyumu yakalar.

Tanizaki’nin *Naomi* romanında ise ben-anlatıcı Kawai’nin Batı hayranlığının bir sonucu olarak ilk görüşte Batılı bir kadına benzeterek tutulduğu onu

eğitmek isterken kendi iradesini yitirdiği ve sonrasında hayal kırıklığı yaşadığı kadın, yoksul ve ilgisiz bir ailenin kızı olan Naomi'dir. Kawai, bir kafede garson olarak çalışan Naomi'yi ilk gördüğünde onu yabancı bir sinema oyuncusuna benzetir ve yıllarca hayallerini süsleyen Batılı yaşam tarzına kavuşacağını ümit ederek sevinmeye başlar. Naomi'nin yüzüne dikkatli baktığında sağlıklı ve renksiz bir yüzü, hareketlerini gözlemledikçe de sessiz ve sakin biri olduğunu görür. Naomi'nin yaşam tarzının değişmesi gerektiğine karar verip ona ilk olarak İngilizce ve müzik dersleri aldırır, kıyafet ve saçını Batılılar gibi yapması konusunda yönlendirir, Batılı tarzda döşenmiş bir ev tutarak birlikte yaşar. Tüm bunları Naomi'yi sorumluluğu altına alarak ondan “harika”, “beğenilen” ve “ideal bir kadın” inşa etmek amacıyla yapar. Naomi onun için bedensel kusurlarını kapatacak, topluma çıkmasını sağlayacak ve herkesin gıpta edeceği bir adam olmasının yolunu açacak eser olarak düşünülür. Kawai'nin Naomi'yi giydirdikçe ya da çıplak olarak vücuduna baktıkça ona olan hayranlığı her geçen gün artmaya başlar. “Naomi'nin vücudu, bir sanat eseri idi ve benim gözümde Nara'nın Budalarından bile daha mükemmeldi.” (Tanizaki 2017: 196) der. Naomi'nin vücudunun kusursuz olduğunu düşünerek ondan bakışını alamadığı gibi “yerinden kaldırıırken, yere yatırırken, oturmasını ya da yürürmesini söylerken” (Tanizaki 2017: 42) fotoğraflarını çeker. Kawai'nin, Naomi'nin her anını fotoğrafla çekip gözünü alamaması kendi suretine hayran olan Narkisos'u çağırıştırır. Kawai, yıllarca hayallerini süsleyen Batılılaşma arzusunu Naomi aracılığıyla gerçekleştirdiği sanısına kapılarak kendisiyle gurur duyar. Aslında Naomi onun için yıllarca arzu ettiği şeylerin bir bedene yansımından başka bir şey değildir. Naomi'ye hayranlık duyması, kendi arzusuna hayranlık duyması demektir. Bu bağlamda “Hazinemsin sen benim. Kendi ellerimle bulup işlediğim elmasımsın. Seni güzelleştirecek her şeyi alacağım sana. Bütün kazancımı sana vereceğim” (Tanizaki 2017: 40) diyerek Naomi için arzularında sınır tanımayacağını vurgular.

Naomi'den başka hiçbir şey düşünmeyen Kawai, “tanrıçası”, “elması”, “hazinesi” ve “özenle yetiştirdiği meyvesi” olarak gördüğü Naomi ile Batılı yaşam tarzının hâkim olduğu mekânlara gittikleri zaman onun ilgi odağı olmasını kendi başarısı olarak değerlendirir. Kawai için Naomi'ye gösterilen ilgi yıllarca gizlediği, çıkmayı arzu ettiği ancak bir türlü çıkaramadığı benliğinin fark edilmesi anlamına gelir. Bu sebeple, ona çeşit çeşit kıyafetler giydirerek hem kendi hem

de başkalarının arzusunun hareketine geçirmek ister. Naomi'ye sürekli Batılı kıyafetler giydirip de karşısına geçmesiyle Pygmalion'un Galatea'ya olan hayranlığını çağırır. Pygmalion nasıl ki Galatea'nın bedenine oynanacak bir oyuncak gibi yaklaşıyorsa Kawai'de evlendiği Naomi'ye "bir yandan benim karımken, aynı zamanda da nadir, kıymetli bir oyuncak bebek, bir tür süstü çünkü o" (Tanizaki 2017: 44) diyerek ona olan beğenisini ortaya koyar. Kawai, Naomi'nin bedeni üzerinden hayallerine kavuşmanın mutluluğunu onu seyretmek şeklinde devam ettirse de asıl mutluluğu Naomi'nin her geçen gün Japon kültürüyle bağını koparıp Batılı yaşam tarzını benimsemesinde yaşar. Toplumda onun beğenilen ve saygı duyulan Batılı bir kadın olarak yetiştirmek büyük bir çaba sarf eder: "Naomi'nin bu şekilde zevkini çıkarıyor olsam da başlangıçtaki arzum olan, ona iyi bir eğitim vermek ve onu beğenilen, saygın bir kadın olarak yetiştirmek düşüncesinden vaz geçmiş değildim. Beğenilen ve saygın kavramlarının tam olarak ne ifade ettiği konusunda açık fikre sahip olmasam da muhtemelen herhangi bir topluluk içinde, tanıştırmaktan utanç duymayacağım modernliğe sahip ve sofistike bir kadın gibi basit ve genele kaçan bir tasavvur içinde olmalıydım" (Tanizaki 2017: 45). Kawai'nin Naomi'yi beğenilen, saygın, modern ve sofistیک bir kadın yapma çalışmaları, Japon kimliğinden Batılı bir kimliğe geçişte bir kadını araç olarak gördüğünü kanıtlar. Bilinçli bir Batılılaşma amacında olmadığını, yaşadığı toplumun "Batılılaşma modasına" kendini kaptırdığını, "özenle yetiştirdiği kadınla" gösterir.

Kawai, Naomi'nin Batılı yaşam tarzının hâkim olduğu çevrelerde daha çok boy göstermesi ve kabul görmesi için İngilizce kursları aldırma devam eder. Ancak zaman geçtikçe Naomi'nin davranışlarını Batılı gibi bulmayarak hayal kırıklığı yaşamaya başlar. Kawai, Naomi'nin davranışlarında incelik göremese bile Naomi'nin vücudunun kusursuzluğundan faydalanıp elit insanların içine girme düşüncesini bir tutkuya ve saplantıya dönüştürür. Naomi ile birlikte katıldığı sosyetik bir partide ise tüm bakışların Naomi'nin üzerinde toplanması ve onun yanında sönük kalması ile kendini "soytarı" gibi hissederek eğittiği ve ehlileştirdiği kadın karşısında düşünüş yaşar. İnsanların kendisine "yarattığı" ve "yonttuğu" bir kadından hareketle özeneceğini beklerken umursamadıklarını görür.

Naomi'nin Batılı yaşamına ayak uydurmakta zorlanan Kawai, masraflar artmaya başlayınca maddi bağlamda sıkıntıya düşer. Naomi'nin yemeği evde

yapmak yerine ya dışarıda yemesi ya da eve Batı yemekleri siparişini vermesi, çamaşırları dışarıda yıkatması, evin temizliği ile ilgilenmemesi üzerine para yetiştiremez. Tüm bu olumsuzluklara karşılık Kawai'yi yine de tek mutlu eden şey “onun her gün daha da güzelleştiğini görmek, parasal sıkıntılardan kurtararak özgürce büyüüp gelişmesini sağlamaktır (Tanizaki 2017: 85). Kawai, Naomi'nin masraflarını kontrol edemediği gibi kendisiyle evli olmasına rağmen başka erkekler ile yakınlaşması ve onlarla evlilik planları yapmasına da karşı koyamaz. Naomi'nin eğlenceyi merkeze alıp sürekli partilere gitmesinden dolayı onunla sıklıkla görüşme bile Naomi'ye olan tutkusundan ve saplantısından vazgeçmiş değildir: “Neden hâlâ bu inancımı yitirmiş, yoldan çıkmış kadına karşı bir şeyler hissediyordum peki? Onun fiziksel cazibesine kendimi kaptırmış sürüklenip gidiyordum çünkü. Bu, Naomi'yi bozduğu kadar beni de bozuyordu; zira benim bir erkek olarak karakter bütünlüğümü, yüksek düzeylerde gezinen zevk değerlerimi ve samimiyetimi terk etmem anlamına geliyordu. Onurumdan feragat etmiş, bir oruspunun önünde diz çökmüş ve bunları yaparken hiçbir şekilde utanmamıştım. Hatta, sanki bir tanrıça karşısındaymişim gibi bu beş para etmez sürtük figürüne taptığım zamanlar olmuştu” (Tanizaki 2017: 182). Kawai, Naomi karşısında iradesini kaybettiğinin ve onun kişiliğinin kendisinininkini yuttuğunun farkına varır. Naomi ile tanışmadan önce silik bir karaktere sahipken şimdi ise onun dizginlenemeyen davranışlarına yönelik itaatkâr ve uysal bir tavır takınır. Kawai, Batılılaşmayı uç noktalara götüren Naomi'ye nasıl davranacağı konusunda tereddüte düşer. Kawai'ye göre Naomi, kendisinin tüm arzu ve hayallerini yerine getirmiştir. Ancak Kawai, Batılılaşmanın kadın ve erkek ilişkilerine tanıdığı serbestlik konusunda nasıl bir davranış tarzı geliştireceğini bilemez. Kawai için Batılılaşmak Japon kültür ve geleneğinden uzak durmak, güzel bir kadının kolunda partilere katılıp herkesi kendilerine hayran bırakmak olarak yorumlanır.

Kawai'nin Batılı yaşam tarzının kadın-erkek ilişkilerinde serbestliği getirdiğini görmesine rağmen, Japon kültür ve geleneğiyle bağ kurmak gibi bir niyeti yoktur. Naomi ile inişli çıkışlı, ayrılıp tekrar barıştığı bir ilişki biçimini yürütmeye çalışırken onun bu yaşam tarzını kabul etmekten başka çaresinin olmadığını görür. İsviçreli birinin Batılı tarzda döşenmiş mobilyalı evini kiralar ve Naomi'nin isteği üzerine ayrı yatak odasında yatar. Naomi'nin sigara içmesini, Batılı gazeteleri ve dergileri okumasını, eve hizmetçi almasını, otellerdeki dans partilerine gitmesini “tuhaf” bir Batılılaş-

mak olarak yorumlar (Tanizaki 2017: 263). Naomi, bu hayat tarzıyla Kawai'nin beklentilerini yerine getirmiş ve Kawai'nin arzu ettiği Batıllı kimliği bedeniyle görünür kılmıştır. Buna karşılık artık kuralları koyan kişinin Naomi olması, Kawai'yi edilgen bir özne konumuna getirir, eğitime ve ehlileştirme eylemini kendisinin devraldığı görülr. Naomi'nin femme fatal cazibesine kapılmaktan kendini alamayan ve elinden çıkan bir oyuncanın oyuncadı olan Kawai ise "Pygmalion etkisini" tersine çevirir.

3) Bir Pygmalion Olarak Yazarın Sesi:

Dış dünyanın gerçeğine karşı kendi düşsel gerçeğlerini ortaya koyan yazar da eseri ile görünmek ve beğenilmek arzusunu taşır. Yazar; hayallerini, duygu ve düşüncelerini, yaşamına ait otobiyografik bilgileri bir karakter üzerinden anlatma yoluna gider. Sözünlü bir karaktere emanet ederek kendi zihin dünyasını onun aracılığıyla dikkate sunup Pygmalion'un eserine yaklaşma biçimini çağırıştırır. Çalışmada incelenen her iki romanda da yazarlar, erkek karakterler üzerinden doğrularını, başarılarını, arzularını ya da hatalarını dile getirerek karakter ile bir bağ kurarlar. Bu anlamda *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında yazar; çalışma hayatına küçük yaşta atılan, çarşıyı ve pazarı çok iyi bilen, kendi kendini yetiştiren, Batılı dostları karşısında aşağılık duygusu olmayan ve Batılı kadınların cazibesine kapılmayan Râkım karakteri ile yakınlık kurar: "Râkım aslında, Ahmet Mithat'ın daha sonraki çeşitli romanlarında ima ettiği gibi Ahmet Mithat'ın ta kendisidir" (Evin 2004: 114). Ahmet Mitthat, her yönüyle ideal bir karakter olarak kurguladığı Râkım'ı anlatırken seçtiği övücü cümleler ile aynada kendi suretine bakıp da hayranlık duyan Narkisos'un mitine gönderme yapar: "Ahmet Mithat; Canan'ın, Can ve Margrit'in güzelliklerini, zekâ ve iffetlerini övse de Râkım'ın güzelliği ve sevilebilirliği karşısında bu betimlemeler sönük kalır" (Sarıtaş 2020: 279). Romanda Canan, Râkım'ın aynası ve temsili ise Râkım da yazarın Osmanlı bireyine ait kurduğu düşü yansıtan ayna olarak kurgulanır. Yazar, Râkım aracılığıyla yeni bir medeniyet kapısından içeri giren ancak hiçbir deneyimi olmayan okur kitlesine hayranlık duyduğu karakterini sunar. Otoriter tavrı ve sesini, olay akışını durdurarak, karakterler arasında taraf tutarak, okurla sohbet ederek gösterir. Râkım için uygun bir eş olarak kurguladığı Canan'la da ideal bir kadın ve ideal bir eşin nasıl olması gerektiğini anlatırken kadın eğitimi ve yetiştirilmesi konusunda yenilikçi düşüncelerine rağmen erkek egemenliği ve kontrolünü elden bırakmayarak toplumcu cinsiyet rollerinin dışına çok da çıkmadığını duyumsatır.

Naomi romanında ise yazar kendi yaşamında deneyimlediği ve sonrasında eleştirel bir tavır takındığı Batı hayranlığını Kawai karakteri üzerinden vermekle Kawai'yi bir şekilde yansıtıcı karakter olarak seçer. Yazar, 1923'te Japonya'da gerçekleşen Büyük Kanto Depremi'nden sonra geleneksel yaşamın hâkim olduğu Osaka'ya giderek burada Batılılaşmayı sorgulamaya başlar (*Naomi Romani*, Önsöz: 2017). Kawai'nin tuttuğu günlük ve notlardan hareketle sık sık okura seslenip yapılan yanlışların dikkatle takip edilmesini ister: “Eğer anlattıklarımın aptalca olduğunu düşünüyorsanız, lütfen durmayın gülün. Yok eğer içinde ahlâka dair bir şeyler var, diyorsanız lütfen bundan ders çıkarmaya bakın. Naomiye aşığım ben. Bu yıl Naomi 23, bense 36 yaşındayım” (Tanizaki 2017: 263). Yazar, Kawai üzerinden yanlış Batılılaşmaya odaklanırken aynı zamanda, insanın alaca karanlığı olarak gördüğü tutku ve saplantının bir karaktere nasıl yanlışlıklar yaptırdığının da altını çizer. Kawai'nin hayallerini gerçekleştirirken yaşamını alt üst eden Naomi'den vazgeçememesi ile haz alınan arzu nesnesi karşısındaki iradesizliğe de işaret eder. Nitekim Kawai okura seslenirken: “Ancak sevgili okuyucum, Naomi'ye olan ilgimi yitirdiğimi düşünme sakın. Naomi'nin her bir yeri; gözleri, burnu, elleri, ayakları, bir kez daha eski büyüleyici cazibe unsurları hâline gelmeye başladı. Her bir parçası en üst derece lezzet tadındaydı ve ben yeniden doyum-suz biriydim” (Tanizaki 2017: 116) diyerek aslında beğenilen ve hoşça giden bir nesnede Pygmalion'da olduğu gibi kendi benliğini bulmak ve görmek istemesinin düşünceyi yatar.

Sonuç

Aydınlanma sürecinin ardından siyasi, ekonomik ve kültürel alanda güçlü ve ezici bir konuma gelen Batı medeniyetini yakalama düşünü kuran Doğu toplumları, başta ordu olmak üzere birçok kurumunda değişikliğe giderek yeni bir medeniyet dairesine girer. Bu toplumlar, Batı medeniyetinin gündelik yaşam pratiklerine yansımalarının sonucu olarak da yeni kimlik ve kişiliklerin oluşumuna tanık olur. Batılılaşma sürecinde toplumsal yaşamda görünen ya da olması arzu edilen kimlik ve kişilikler, edebiyatın özellikle de romanların ana izleği hâline gelir. Batılılaşma deneyimini gündelik yaşamında önce edinen yazarlar ise sözcülüğünü kurguladıkları erkek özneler tarafından kadın ve aileyi yönlendirme işlevinde bulunur. Erkek öznenin kendi arzusuna göre bir kadını inşa etmek ve biçimlendirmek çabası mitolojideki Pygmalion'u çağırıştırır. Bu noktada Ahmet Mithat Efen-

di, *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* adlı romanında sözünü emanet ettiği Râkım karakteri üzerinden Batılı değerler ile karşılaşan ve kimlik çözümleri yaşayan bir topluma ideal bir erkek ve ideal bir kadın tipini sunar. Râkım'ın cariye olarak evine aldığı ve Canan ismini verdiği kadını eğitme ve yetiştirme eylemi, Râkım'ın hayalindeki kadın imgesinin dışarıya yansımasıdır. Râkım'ın kendinden beklediği her şeyi koşulsuz yerine getiren Canan'ın başarıları hem Râkım'ın hem de aile dostlarının beğenisini kazanarak "iyi işlenmiş bir eser" olarak konumlanmasını sağlar. Pygmalion'un Galatea adını verdiği heykelden eserine âşık olması gibi Râkım da Canan'a âşık olur ve Canan'la evlenerek kendisini ve onu ödüllendirir. Pygmalion gibi bir sanatkâr olan Ahmet Mithat Efendi de idealize ettiği Râkım ile kendi beğenisini, hayalini ve bakış açısını ortaya koyarak kurguladığı karaktere olan hayranlığını gösterir.

Modern Japon edebiyatçılardan Juniçiro Tanizaki'nin *Naomi* isimli romanında ise Felâatun Bey gibi Batılılaşmayı tüketim odaklı olarak algılayan ana karakter Kawai, garson olarak bir iřte çalışan Naomi isimli bir genç kıza âşık olmasının ardından onu Batılı bir kadın gibi yetiştirme ve ehlileştirme çabasında bulunarak bir "eser inřa etme" eylemine girişir. Topluma pek çıkmayan ve çevresindeki kişilerle iletişim kuramayan, boyunun kısalığı ile kendisini çirkin bulan Kawai'nin Naomi'yi "Batılı bir kadın olarak yaratmak" dūřüncesi, kabuğunu kırıp topluma karışmak istemesinden kaynaklanır. Kawai, Naomi'nin Batılı tarzda bir kadın olarak görölmesi için özel hocalar eşliğinde onun eğitimi ve yetiştirilmesi için büyük bir emek sarf eder. Naomi'yi Batılı kıyafetler içinde gördükçe ve bedenini seyrettikçe Pygmalion'un Galatea'nın cansız bedenini seyredip ona tutkulu ve saplantılı bir aşkla bağlanmasını anımsatır. Naomi'nin yıllarca zihninde yer edinen Batılı kadın imgesini yansıttığını görmesine karşılık onun erkeklerle olan serbest tutumu ve müsrif bir yaşam sürmemesiyle "yarattığı eserine" yenik dūřmesi ile sonuçlanır. Bu anlamda Kawai'nin tuttuğu notlar, ders çıkarılması gerektiğini söyleyerek Kawai ile yazarı aynı noktaya getirip yazarın da bir zamanlar tutkunu olduğu yanlış Batılılaşmayı Kawai'nin kişiliğinden okurun dikkatine sunduğunu gösterir.

Sonuç olarak her iki romanın erkek karakterleri, Batılılaşmayla birlikte gelen değerlerin sosyal ve kültürel yaşamda etkisini gözlemleyerek hayallerinde yer edinen bir kadını şekillendirmekle benliklerini ortaya koyarlar. Râkım Efendi,

emek vererek inşa ettiği eseri Canan'la evlenip mutlu ve uyumlu bir yaşama sahip olurken, Kawai ise evlendiği Naomi ile hem maddi hem de manevi anlamda sıkıntılı bir yaşam sürerek kendi elinden çıkan “eseri” karşısında iradesini yitirir ve benliğini ona teslim eder.

Kaynakça

- AHMET MİTHAT EFENDİ (2009), *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- BERKTAY, Fatmagül (2007), “Doğu ile Batı'nın Birleştiği Yer: Kadın İmgesinin Kurgulanışı”, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık*, C.3, İstanbul: İletişim Yayınları.
- BİLGİN, Nuri (2001), *İnsan İlişkileri ve Kimlik*, Ankara: Sistem Yayıncılık.
- EGRİK, Evren Barın (2007), “Türk Sinemasında Pygmalion Etkisi: Yeşilçam'da Pygmalion Uyarlamaları ve Toplumsal Cinsiyet”, İstanbul: Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı, Radyo-Tv Bilim Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ERDOĞAN, Şeyma Bilginer (2015), “Babadaki Eksiklik ya da Bir İdealin Boşluğu Olarak Pinokyo”, *Skolastik Fantazy*, (Der: Hüseyin Köse), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ERHAT, Azra (2011), *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- EVİN, Ahmet Ö. (2004), *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- GEÇKİN, Burak (2021), “19. Yüzyılda Japonya'nın Meiji Restorasyonu ve Japonya'nın Modernleşme Yolundaki Anayasal Süreci ile Japon Modernleşmesinin Osmanlı Devleti Modernleşmesi ile Kıyaslanması”, İstanbul Ticaret Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Bölümü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖLE, Nilüfer (2005), “Modernleşme Bağlamında İslami Kimlik Arayışı”, *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, (Editör: Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- KATO, Şuiçi (2012), *Japon Edebiyatı Tarihi*, (çev: Oğuz Baykara), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- KÜTÜKÇÜ, Tamer (2018), *Hayatın Dinamiklerinden Yazınsal Metne: Tanzimat Romanı-Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Bir İnceleme*, İstanbul: Ötüken Yayınları
- LEWIS, Bernard (2010), *Modern Türkiye'nin Doğuşu*, Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- MORAN, Berna (1995), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SANCAR, Serpil (2014), *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti: Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SARAÇGİL, Ayşe (2005), *Bukalemun Erkek*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- SARITAŞ, Ezgi (2020), *Cinsel Normalliğin Kuruluşu: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Heteronormatiflik ve İstirarsızlıkları*, İstanbul: Metis Yayınları.
- SHAYEGAN, Daryush (2010), *Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni*, İstanbul: Metis Yayınları.
- TANİZAKİ, Juniçiro (2017), *Naomi*, İstanbul: Jaguar Kitap.

Fransız Şiirindeki Anadolu Uzamlarına Jeoeleştirel Bir Yaklaşım*

Gürkan ÇİMEN*

Öz

Edebiyatın, birçok bilim dalıyla olduğu gibi coğrafya ile de oldukça yakın bir ilişkisi vardır. Coğrafya her Şeyden önce edebi esere bir mekân sunarken, Şiir türüne de geniş bir imge yelpazesi açar. Şehir, köy, dağ, nehir, göl, vadi, vb. öğeler Şairin bir duyguyu ve düşünceyi benzeştirdiği, somutlaştırdığı yegâne coğrafî uzamlardır. Bu uzamların nasıl algılanıp, yorumlanacağı ise Şair ile uzam arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bir diğer deyişle söz konusu coğrafî uzamın Şairde yarattığı duygulara bağlıdır. Edebi eserlerde yer alan coğrafî uzamlar farklı dallarda incelenebilir. Bertrand Westphal'in coğrafyayı merkeze alan jeoeleştiri (géocritique) kuramı ise tek bir yazardaki ya da bir eserdeki coğrafî uzamları incelemeyi değil, tek bir coğrafî uzamı birçok yazar ve eserde inceleyerek söz konusu uzamın genel değerini ortaya koymaya çalışır. Ona göre diğer tüm kuramların aksine jeoeleştiri coğrafya merkezlidir (géocentré) ve uzamı tüm tartışmaların ortasına koyar. Bu makalede, edebiyat ile coğrafya arasındaki ilişkiden yola çıkılarak, coğrafî uzamların edebiyattaki yeri, işlevi ve değeri gibi hususlar göz önüne alınmış, Westphal'in coğrafya merkezli kuramından hareketle Anadolu coğrafyası çalışmanın merkezine konmuştur. Özellikle daha kısıtlı bir anlatım alanı olan Şiirde Anadolu'ya ait uzamların sahip oldukları özellikleriyle ne tür kullanımlara kapı araladığı incelenmiş ve bu bağlamda Fransız Őiirinden seçilen örneklerde, Anadolu coğrafyasına dair uzamların nasıl işlendikleri yorumlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, Coğrafya, Fransız Şiiri, Anadolu, Uzam, Jeoeleştiri

* Bu makale, yazarın Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü tarafından 2021 yılında kabul edilen, Une approche géocritique des images de l'Anatolie chez les écrivains français du XVIe au XIXe siècle başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Öğr. Gör., Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Adana, Türkiye.
Elmek: gcimen@atu.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-0109-6094>.

Geliş Tarihi / Received Date: 04.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 13.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1140261

A Geocritical Approach to Anatolian Spaces in French Poetry

Abstract

As with many disciplines, literature has a remarkably close relationship with geography. Geography is able to provide a setting for literary work, with its terminology producing a wide range of images and spaces, especially for poetry. Elements such as cities, villages, mountains, rivers, lakes and valleys are the geographical scenes in which a poet may make comparisons, symbolic references or embody emotions and thought. How these settings are perceived and interpreted depends on the relationship between the poet and the geographical space. In other words, it depends on the feelings created by the space in question that the poet is referring to. Geographical settings in literary works can be studied in different branches. Bertrand Westphal's "Geocriticism" theory, which centers on geography, attempts to reveal the general value of a setting by examining a single geographical space present in many authors' literary works, instead of examining the geographical space that is only present in a single author's work. According to him, unlike all other theories, Geocriticism is geography-centered (*géocentré*) and puts the space itself at the center of the discussion. In this article, aspects such as the place, function, and value of geographical spaces in literature were taken into consideration, related to the relationship between literature and geography. When considering Westphal's geography-centered theory, the Anatolian geography was especially focused on in the poetry, which is a very limited area. In the present study, how the Anatolian setting serves poetry with its characteristics and how the Anatolian geography is handled in the selected examples from French poetry has been examined.

Keywords: Literature, Geography, French Poetry, Anatolia, Space, Geocriticism

Extended Summary

In this article, we mainly focused on the Anatolian geographical spaces in French poetry and the study aimed to analyze these scenes through the suggested methods of Bertrand Westphal's theory of Geocriticism.

Geographical spaces are basically places in which an event occurred in a piece of literature, but it also reflects the perceptions of the author, society, or a particular period of time. Apart from these, the space can also be used as an image created by individual or by social perception. Properties such as geographical, historical, climatic, cultural, mythological, exotic etc. can be used in order to explain a thought, a feeling or to reinforce its meaning. Therefore, the geography does not only offer a place for a piece of literature, but it also adorns it, much like a motif. Up to now, theories such as imagology and thematology have been used for the interpretation of geographical spaces in relation to poetry, but all of these theories focus on the space only in the background. The geocriticism theory, however, puts the geographical space at the center of the study. It investigates why a specific area can have literary value in a versatile way and tries to reveal the general value of that place. In doing so, it first reveals the similar relationship between referent and representation. Accordingly, there are three kinds of relations: Homotopic consensus, in which there is complete harmony between the referent and its representation; heterotopic interference, in which there is an erroneous relationship between the referent and its representation, and utopian excursus, where the referent is not representative in real life. After establishing this relationship of similarity, a geocritical review presents the following four methods: Multifocalization, Polysensoriality, Stratigraphy, and Intertextuality.

Multifocalization determines the proximity of the narrator to the space present in the text. Polysensoriality measures the perceptibility of the space through different senses. Stratigraphy deals with the historical layers of a particular space and finally, Intertextuality compares the representation of the setting in different texts with its representation in the main text. While examining the

Anatolian setting in the poetry examples in our article, we tried to apply these criteria to poetry as much as possible.

The main reason why we chose the Anatolian geographical space as the setting for the present study was the fact that different relations were established between western civilizations and Anatolian geography throughout different time periods. Anatolia hosted two great periods with its ancient geography and oriental geography. The relations of France with this geography have also been very diverse over the years. Many French scientists, especially travelers and writers, have travelled to this geographical location. For this reason, we thought that the setting of this geographical area might have found a place in French poetry, prompting the current research.

In light of the results obtained, we observed that dominant periodical and artistic movements in French literature also affected the way this geography was handled. The return to antiquity in French literature, especially during the 16th and 17th centuries, provided a reference to ancient Anatolia in many poems during that time. Joachim Du Bellay used ancient settings such as Ephesus, Caria, and Phrygia, which correspond to the current western Anatolia region today. Malherbe, on the other hand, made use of the mythological elements of Anatolia in his poems, such as the Thermodon River on the Black Sea's coast, based on the legend of the Amazonian women. Mount Sipylus, in current day Manisa, was based on the Weeping Rock or Niobe's Rock legend. Apart from these, both poets included the Euphrates and Tigris rivers as metonymy elements in their poems. When we look at these examples from the context of geocriticism, a more oriental period was ongoing in the Anatolian region during the period in which these two poets lived. The non-stationary structure of space in the context of stratification would be revealed. These two poets revealed the ancient structure from the oriental Anatolian geography and used it in their poems. In conjunction with this, we see that Victor Hugo, who revealed a more oriental Anatolian scene in his poems in the 19th century, included cities such as Trabzon, İzmir and Erzurum in his poems and highlights the modern structure of İzmir, the importance of Trabzon and the developed structure of Erzurum. Unlike the others, the existence of cities in Hugo's work also reveals the phenomenon of urbanization and modernization all over the world within

the framework of Anatolian spaces. In a geocritical context, the Anatolian setting in Hugo's poems, especially the city of Izmir in his poem *La Captive*, can be perceived by many of our senses. His comments on these cities overlap with Chateaubriand's travel notes at many points, revealing an intertextual relationship between the two texts.

As a result, we see that the Anatolian geography has two important spatial values, namely; Ancient Anatolia and Oriental Anatolia, in the poems we have analyzed by different poets from different periods. Gustave Flaubert comes to Ephesus during his journey to the east and describes this location as fascinating in both oriental and ancient ways. The expression "both oriental and ancient ways," here actually summarizes the reason why Anatolian spaces are included in French literature, especially in the poems we have studied in the present research. The Anatolian geography, with its ancient cultural heritage, mythological elements, and the components that it presents to the ancient geography, as well as its mountains, rivers, cities and its oriental identity, has made a secured place in the hearts and minds of French poets.

Giriş

Coğrafya ile edebiyat arasındaki ilişki ilk bakışta oldukça basit gibi görülebilir. Nitekim coğrafya demek her şeyden önce yer, mekân, uzam demektir. Uzam, bir edebiyat eserinin temel yapı taşlarından biridir. Edebi bir eserin en önemli unsuru olan olay örgüsü, açık bir şekilde belirtilsin ya da belirtilmesin, belli bir uzamın içerisinde gerçekleşir. Ancak bu gerçekleşme eylemi yazarın üslubuna, edebiyat eserinin ait olduğu döneme göre değişiklik gösterebilir. Örneğin, realist bir eserde uzamın ya da belirli bir mekânın detaylı bir şekilde işlenmesi okuyucuya gerçeklik algısının yansıtılmasının yollarından biridir. Buna karşın Yeni Romancılar uzama dair betimlemeleri daha kısıtlı tutarlar. Böylece işledikleri olay ve durum belli bir yerle sınırlı kalmaz ve daha evrensel bir değere kavuşur. Yalnızca olayların gerçekleştiği bir yer olarak bile uzamın ele alınış şekli örnekte görüldüğü gibi değişebilmektedir. Ancak uzamın edebiyattaki tek işlevi bu değildir. Uzam, yazarın, toplumun ya da dönemin algısını da yansıtmaktadır. Örneğin Hugo'nun, Balzac'ın ya da Zola'nın Paris'i ele alışı aynı değildir. Bunda dönemsal ve toplumsal olguların uzam üzerindeki etkileri de büyüktür. Victor Hugo, *Sefiller*'de devrim sonrası Paris'i ele alırken; Balzac'ın Paris'i, *Goriot Baba*'da olduğu gibi ayrıcalıklarını korumak için her şeyi yapmaya hazır bir aristokrasi grubu ve bu şehirde kendisine yer bulmaya gelen Rastignac karakteri gibi taşralı gençlerle doludur. Öte yandan Zola'nın Paris'inde ise *Kadınların Cenneti*'nde olduğu gibi toplumu, özellikle kadınları baştan çıkaran büyük mağazalar görülür. Özetle bir uzam, her dönemde aynı şekilde algılanmaz ya da herkeste aynı duyguları uyandırmaz. Bu bağlamda, Bertrand Westphal özne ile nesne arasındaki ilişkinin dinamik olduğunu dile getirir. (Westphal, 2000, s.9-46) Jean Roudat ise aynı şekilde bu ilişkinin interaktif olduğunu vurgulayarak, "*her şehir/uzam belli bir zihinsel alanda ortaya çıkar,*"^{1*} der. (Roudat, 1990, s.86). Uzam tüm bunların dışında bireysel ya da toplumsal algının ortaya çıkardığı bir imge olarak da kullanılabilir. Uzamın sahip olduğu coğrafi, tarihsel, iklimsel, kültürel,

1 Bu makaledeki tüm alıntılar ve şiir örnekleri orijinal dillerinden Türkçeye makale yazarı tarafından çevrilmiştir.

mitolojik, egzotik vb. özellikleri bir düşünceyi ya da duyguyu açıklamakta ya da anlamını kuvvetlendirmekte kullanılabilir. Örneğin, Michel Butor'un *Dönüşüm* adlı eserinde Paris'in kasvetli, Roma'nın ise güneşli ikliminin Léon Delmont karakteri üzerinde ortaya çıkardığı ruhsal durum iki uzamın iklimsel özellikleriyle de açıklanabilir. O halde coğrafyanın edebiyattaki tek işlevi, esere yalnızca bir mekân sunması değildir. Bunun da ötesinde coğrafya, edebiyat eserini bir motif gibi süsler. Coğrafi uzamların çeşitliliği yazarın/şairin her zaman sığındığı bir liman olmuştur. Tıpkı Apollinaire'in ünlü şiirinde Mirabeau Köprüsü'nün altından akan Seine nehrinin bir metafor olarak geçen zamanı simgelemesi ve şairin geçip giden aşkını daha somut bir hale getirmesi gibi, şehir, köy, kasaba, dağ, deniz, nehir vb. tüm coğrafi uzamlar, birer benzetme, metafor, metonimi, perifraz ögesi gibi kullanılarak şairin soyut duygularına somut birer dayanak oluştururlar.

Tüm bunların dışında jeeleştirel bir yaklaşım, imgeler üzerinden yapılacak incelemeye karşı çıkar. Çünkü Westphal'e göre jeeleştiri ne kadar coğrafya merkezli ise (*géocentré*), imgebilim de o kadar ben merkezlidir (*égocentré*). İmgebilimsel bir çalışma yazarın onu nasıl açıkladığına odaklanarak asıl gönderge olan coğrafi uzamın değerini göz ardı eder. Böylece temsil edilen nesne, yani temsil edilen coğrafi uzamın değeri onu temsil eden imge lehine silinir. Coğrafi uzamı inceleyen bir diğer yaklaşım olan izlekbilim (tematoloji) ise coğrafi uzamın kendisine değil, ona atfedilen yüklemeye/temaya odaklanır. Westphal'in belirttiği şekliyle, metinde söz konusu olan Ren Nehri ise, izlekbilim Ren'e değil, nehir temasına, nehrin anlamına odaklanır. Böylece metindeki nehrin bilhassa Ren Nehri olmasının artık bir önemi kalmaz (Westphal, 2000, s.9-46). Jeeleştirel bir yaklaşım ise söz konusu coğrafi uzamın değerini ortaya koymaya çalışır. Bunu yaparken ilk olarak gönderge ile temsil arasındaki benzerlik ilişkisini inceler. Buna göre üç tip benzerlik ilişkisi kurulabilir. Birincisi, gönderge ile temsil arasında uyumlu bir ilişki vardır. Temsil edilen coğrafi uzam gerçek dünyada aynı özellikleri barındırır. Westphal buna Homotopik Uyum (*consensus homotopique*) adını veriyor. İkinci ise gönderge ile temsil arasında hatalı bir ilişkinin olduğu Heterotopik Bozulma'dır (*brouillage hétérotopique*). Burada her ne kadar temsil edilen coğrafi uzamın gerçek dünyada bir göndergesi olsa da gönderge ile temsil arasında bir bozulmadan söz edilebilir. Diğer bir deyişle, coğrafi uzamın gerçek dünyadaki özellikleri ile edebi eserdeki temsilen

özellikleri birbirini tutmaz. Üçüncü ilişki ise temsilin gerçek dünyada hiçbir göndergesi olmayan Ütopik Ekleme'dir (*excursus utopique*). Bu uzamlar tamamen hayal ürünüdür ve gerçek dünya ile nesnel bir ilişki kurmazlar. Bu tür uzamlara “*Neverland*” (Varolmayan Ülke), “*Wonderland*” (Harikalar Diyarı) gibi kurgusal mekanlar ya da ütopyalar örnek gösterilebilir.

Benzerlik ilişkisinin ardından jeoeleştirel bir inceleme için Westphal dört yöntem geliştirir. Çokodaklılık (*multifocalisation*), Çokduyusalılık (*polysensorialité*), Katmanbilim (*stratigraphie*) ve Metinlerarasılık (*intertextualité*). Çokodaklılık coğrafi uzama bakan kişinin, yani eserde belli bir uzamı ele alan yazarın konumunu tayin eder. Yazarın konumu, uzamın ele alınış şekline yansır. İçsel (*endogène*) bir bakış açısı uzamın değerini daha net ortaya koyan bir bakış açısıdır. Bu bakış açısına sahip yazar o uzamın içinden çıkar. Dışsal (*exogène*) bakış açısında uzama dair daha soyut ve basmakalıp anlatımlar vardır. Söz konusu uzama yabancı yazarların ve gezginlerin anlatıları bu bakış açısından yapılır. Bir de bu iki bakış açısının karışımı olan karma (*allogène*) bakış açısından bahsedebiliriz. Karma bakış açısına sahip kişi temelde söz konusu uzama yabancıdır ancak zaman içerisinde söz konusu uzama yerleşmiş ve uzamın bir parçası olmaya başlamıştır. Pierre Loti'nin İstanbul anlatıları buna örnek gösterilebilir. Bunun ötesinde yazar kendi bakış açısını karakterin bakış açısıyla değiştirebilir. Örneğin, Montesquieu, *İran Mektupları* adlı eserinde Paris'e dair içsel bakış açısını, Uzbek ve Rica karakterleri aracılığıyla dışsal bakış açısına çevirmiştir. Çokduyusalılık ise coğrafi bir uzamın beş temel duyu ile algılanabilirliğini gösterir. Buna göre bir coğrafi uzamın temsilinde en çok kullanılan yöntem uzamın görsel (*visuel*) boyutunu sunmaktır. Ancak bunun haricinde uzamın dokunsal (*tactile*), kokusal (*olfactif*), işitsel (*auditif*) ve tatsal (*gustatif*) boyutları da sunulabilir. Metin içinde uzamın diğer duyu boyutlarını yakalamak uzamın değerini ölçmekte faydalı olacaktır. Katmanbilim ise coğrafi uzamın tarihsel ve kültürel süreçleriyle ilgilidir. Kültürel bir belleğe sahip olan uzam, topluluklar sayesinde geliştirilen farklı zamansal katmanlara sahiptir. Katmanbilim bir uzamın temsilinde bu farklı tarihsel katmanların kimliğini ortaya çıkarır ve uzamla ilgili farklı anlatıların zamansal katmanları nasıl yansıttığını inceler. Son olarak coğrafi uzam, metinlerarasılık bağlamında da incelenebilir. Çünkü bir metindeki uzamın temsili ile başka bir metindeki uzamın temsili birbiriyle bağlantılı olabilir. Edebi

metinlerdeki temsiller ile seyahatnamelerdeki temsiller arasındaki ilişkiler buna örnek gösterilebilir.

Burada ele alınan tüm bu çıkarımlardan hareketle coğrafi uzamların şiirdeki işlevlerini inceleyeceğimiz bu çalışmada alışılmışın biraz dışına çıkarak farklı bir coğrafya ile o coğrafyaya ait olmayan bir edebiyata göz atacak ve Fransız şiirinde Anadolu uzamlarının ele alınışını coğrafya merkezli bir yaklaşım olan jeeleştirelinin önerdiği yöntemlerden uygun olanları kullanarak incelemeye çalışacağız. Tabii böyle bir çalışmayı yaparken şiiri düz yazıdan ayıran en önemli hususun imgeler olduğunu unutmamak gerekir. İnceleyeceğimiz şiirlerde karşılaştığımız imgeleri ele alırken şairin bu imgelerle yarattığı duygulardan ziyade imgeyi yaratan coğrafi uzamın değerine odaklanmaya çalışacağız.

Bu noktada, Fransız şiirinde Anadolu coğrafyasına dair uzamların kullanılmış olmasının sebepleri sorulabilir. Coğrafi açıdan baktığımız zaman Anadolu coğrafyası ile Fransız toprakları arasında oldukça uzak bir mesafe vardır. Üstelik iki coğrafya üzerinde yaşayan toplumların kültürel, dini ve sosyal yaşamları da manevi yönden bu mesafeyi arttırmaktadır. Ancak tüm bu uzaklığa rağmen Anadolu coğrafyası, Fransız edebiyatında kendisine yer bulmuştur. Zira bu coğrafya Antik Çağ'ın en büyük kültürel mirasçılarından biridir. Bir zamanlar Antik Yunan ve Roma medeniyetlerinin hüküm sürdüğü bu topraklar aradan geçen yüzyıllara rağmen bu emanetleri muhafaza etmektedir. Batı medeniyetleri ise tarih boyunca oluşturdıkları kimliklerini Antik Yunan medeniyetine dayandırmaktadırlar. Özellikle XVI. ve XVII. yüzyıl Fransız edebiyatına baktığımız zaman Antikite'ye dönüşün izlerini, antik unsurların ve uzamların sıkça kullanılmasından görüyoruz. Ancak değişim kaçınılmazdır ve Anadolu coğrafyası da zamana boyun eğmiş ve değişmiştir. Antikite'nin beşiği olma özelliğini kaybetmemiştir ancak yeni bir kimliğe bürünerek, daha farklı bir ilginin kaynağı haline gelmiştir. Türkleşmiş ve müslümanlaşmış yeni haliyle egzotik ve oryantalist tutkuların odak noktalarından biridir. Bir zamanlar antik dokusuyla dikkatleri çeken Anadolu, XVIII. ve XIX. yüzyıla geldiğimizde yazarların gözüne daha farklı görünmektedir. Azımsanmayacak sayıda Fransız yazar ve şair okudukları eserlerden ve toplumun/dönemin sahip olduğu hâkim düşüncelerden hareketle kurguladıkları eserlerde bu coğrafyaya ait uzamlara yer vermişlerdir. Öte taraftan Alphonse

de Lamartine, Gustave Flaubert gibi büyük yazarlar bizzat bu coğrafyaya ayak basmış, gezip görmüş ve sahip oldukları duygularını, düşüncelerini gözlemleriyle birleştirerek seyahatnamelerine aktarmışlardır. Rabelais'nin *Gargantua*, Montesquieu'nün *Lettres Persanes*, Jules Verne'in *Kéran-le-Têtu* adlı eserleri roman alanında; Étienne Jodelle'in *Cléopâtre Captive* ve *Didon Se Sacrifiant*, Voltaire'in *Irène* ve *La Mort de César*, Alfred de Musset'in *Barberine* adlı eserleri ise tiyatro alanında XVI. yüzyıldan XIX. yüzyıla değin Anadolu uzamının bir şekilde Fransız edebiyatında işlendiği eserlerden bazılarıdır.² Bu eserlerde, Anadolu coğrafyası daha çok bir mekân olarak işlenmiş, dönemin ve yazarın uzama dair algısıyla ilgili önemli ipuçları vermektedir. Şiir alanında ise yine bahsedilen yüzyıllar içerisinde Joachim Du Bellay, François Malherbe ve Victor Hugo gibi şairlerin Anadolu coğrafyasına ait uzamları ve öğeleri şiirlerinde kullandığını görüyoruz. Bu coğrafyaya ait öğelerin adı geçen şairlerin eserlerine nasıl hizmet ettiklerine aşağıdaki örnekler üzerinden detaylı bir şekilde göz atacağız.

Joachim Du Bellay – *Les Antiquités de Rome*

XVI. yüzyıl sanat anlayışını en net görebildiğimiz edebi türlerin başında şiir gelmektedir. Özellikle altı şairin bir araya gelerek *Pléiade* adını verdikleri şairler topluluğu Antikite'nin zenginliğine yönelmiştir. Özellikle bu altı şairden biri olan Du Bellay'nin Roma'ya yaptığı yolculuk ona muhteşem bir antik çağ hassasiyeti ve duygusu kazandırmış, tüm bu birikimini *Les Antiquités de Rome* (Roma Kalıntıları) adını verdiği şiir kitabında toplamıştır. Roma'dan döndükten sonra kaleme aldığı şiirlerde Roma'nın sahip olduğu antik kalıntılardan ve izlerden yola çıkarak, Roma'nın yükseliş, kudreti ve yıkılışı üzerine lirik soneler yazmıştır. Du Bellay'nin, şiirlerinin öznesi haline getirdiği Roma ile Anadolu arasında nasıl bir bağ kurabileceğimizi, seçtiğimiz örnekler üzerinden inceleyeceğiz.

2 ÇİMEN, Gürkan, *Une approche géocritique des images de l'Anatolie chez les écrivains français du XVI^e au XIX^e siècle*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2021.

1.

“Le Babylonien ses hauts murs vantera,
 Et ses vergers en l’air; **de son Ephésienne**
La Grèce décrira la fabrique ancienne,
 Et le peuple du Nil ses pointes chantera:
 La même Grèce encor vanteuse publiera
 De son grand Jupiter l’image Olympienne,
Le Mausole sera gloire Carienne,
 Et son vieux labyrinthe la Crète n’oubliera.”^{3*}
 [...]

Türkçesi

Yüksek duvarlarını övecek Babilli,
 Ve asma bahçelerini; **Efesli’nin,**
Resmedecek Yunanistan, antik tapınağını.
 Ve Nil halkı haykıracak sivri uçlu tepelerini.
 Şanı yüce Yunanistan ilan edecek dünyaya,
 Yüce Jüpiter’in Olimposlu suretini;
Mozole, ihtişam katacak Karyalı’ya,
 Ve eski labirenti unutmayacak Girit’li.
 [...]

Du Bellay, dünyanın yedi harikasını geçmiş zamanların en değerli ve önemli yapıtları olarak görmektedir. Şiirde, herkesin kendi ülkesinin harikalarına övgüler düzeceğinden bahseder. O ise övgülerini tek bir şehre yöneltir: Roma’ya. Şehrin kuruluşunda önemli bir yere sahip olan yedi tepeyi bu bağlamda dünyanın yedi harikasıyla bir tutmaktadır. (*Les sept coteaux Romains, sept miracles du monde*). Antik çağ ile dolu böyle bir şiirde Anadolu uzamının yeri hiç şüphesiz bugün İzmir sınırları içerisinde yer alan Efes ile Muğla ve çevresini kapsayan antik Karya bölgesinden gelmektedir. Şiirde “*Efesli’nin antik tapınağı*” olarak bahsedilen yapıt Artemis Tapınağı; “*Karyalı’ya ihtişam katacak*” olan mozole ise Halikarnas Mozolesi’dir. Geriye kalan antik harikalar gibi bunlar da şiirde birer benzetme unsurudur. Roma’nın yedi tepesi (*Cermalus, Cispius, Fagatal, Oppius, Palatium, Sucusa ve Velia*) dünyanın antik yedi harikasına benzetilmiştir.

3 Du Bellay, Joachim, *Œuvres Complètes*, Tome III, Revue De La Renaissance, Paris, 1903, s.3

2.

“Telle que dans son char *la Bérécynthienne*
 Couronnée de tours, et joyeuse d’avoir
 Enfanté tant de dieux, telle se faisait voir
 En ses jours plus heureux cette ville ancienne:
Cette ville, qui fut plus que la Phrygienne
 Foisonnante en enfants, et de qui le pouvoir
 Fut le pouvoir du monde, et ne se peut revoir
 Pareille à sa grandeur, grandeur sinon la sienne”⁴

Türkçesi

Tıpkı tahtındaki **Beresintli** gibi
 Görkemli tacı başında ve öyle şen,
 Nice tanrılar doğurmaktan; böyle yaşadı işte
 Bu kadim kent en mesut günlerini
Frigyalı’dan çok daha yüce olan bu kent
 Soyu soppu bol ve gücünün zirvesinde
 Cihana hakimdi ve erişemezdi kimse
 Kendisinden gayrı onun yüceliğine

Du Bellay, şiirinin bu iki kıtasında Roma ile *Beresintli* ve *Frigyalı* olarak bahsettiği bir tanrıçayı karşılaştırmaktadır. “**Öyle şen, nice tanrılar doğurmaktan**” dizesiyle söz konusu tanrıçanın doğurganlığı temsil ettiği açıktır. Üstelik ikinci kıtada da bu tanrıçadan “**Frigyalı**” olarak bahsediliyor. Frigyalı ve doğurganlığı sembolü bir tanrıça söz konusu olduğunda ise akıllara doğrudan Anadolu’nun bereket ve doğurganlık tanrıçası *Kibele* gelmektedir. *Kibele*’nin tüm tanrıların anası olmasından hareketle Roma’yı tüm medeniyetlerin anası olarak betimliyor. Burada özellikle Fransızca’da “*La Bérécynthienne / la Mère Bérécynthienne*” (*Beresintli / Beresintli Ana*) tabiri bizi Anadolu’da başka bir coğrafi uzama götürüyor. Bu ifade Antik Anadolu’nun Frigya bölgesindeki bir dağın adı olmalı zira Latince *Kibele* için “*Mater deum magna Idaea*” (*Tanrıların İdalı Yüce Anası*) ifadesi kullanılmaktadır. Bu da *Beresint* ile *İda Dağı* arasında

4 A.g.e , s.6, Sonnet VI

bir bağlantı olduğunu gösteriyor. *Beresint* ifadesi çoğu sözlükte ve metinlerde Frigya'daki bir dağ ya da İda Dağı'nın zirvelerinden birine verilen isim olarak karşımıza çıkıyor.⁵ İda Dağı'yla eş anlamlı mı kullanıldığını ya da bu dağın zirvelerinden birine verilen bir isim mi olduğunu net olarak bilemesek de bu bölgenin Antik Anadolu'nun Frigya bölgesinde bulunan İda Dağı'na yani bugünkü Kaz Dağları'na gönderme yaptığı sonucuna varıyoruz. Şiirde ise Du Bellay, her ne kadar Roma'yı Kibebe ile karşılaştırsa da tıpkı bir önceki şiirinde Roma'nın yedi tepesini, dünyanın yedi harikasına denk tuttuğu gibi, burada da Roma'nın yüceliğinin tanrıçalarla bile kıyaslanamayacağını ve onun yüceliğinin tüm yüceliklerin üzerinde olduğunu anlatmaktadır.

3.

“De ce qu'on ne voit plus qu'une vague campagne,
Où tout l'orgueil du monde on a vu quelquefois
Tu n'en es pas coupable, ô quiconque tu sois
Que **le Tygre** et le Nil, Gange et **Euphrate** baigne”⁶

[...]

Türkçesi

Artık bomboş bir toprak parçasından ibaret
Çoğu zaman gördük onda dünyanın tüm kibrini
Suçlu olan sen değilsin, sen her kimsen
Dicle ya da Nil, Ganj ya da **Fırat** akıp gitsin.

[...]

İlgili dördünlüğünü örnek olarak aldığımız bu şiirde, eski gücünde olmayan Roma'nın yıkımından kimin sorumlu olduğu sorgulanmaktadır. Dicle, Nil, Ganj, Fırat ya da şiirin devamında bahsedilen Afrika, İspanya, İngiliz nehirleri, Galyalılar'ın Ren Nehri ya da Almanya hepsi bu yıkımdan sorumlu olabilirler. Du Bellay bu şiirinde, önceki örneklerde olduğu gibi Roma'yı başka şehirlerle, tanrılarla ya da antik yapılarla karşılaştırmıyor aksine Roma'nın yıkılışını anlatıyor. Bu yıkılışın sorumlusu olarak ise belli başlı nehirleri sıralıyor ancak nihayetinde tek sorumlu olarak Roma'nın kendisini görüyor. Roma, şiirde de belirtildiği

⁵ Bknz. Noël, François, *Abrégé de la Mythologie Universelle ou Dictionnaire de La Fable*, Imprimerie de Ode et Wodon, Bruxelles, 1828, Tome Premier, p.168

⁶ A.g.e., s.24, Sonnet XXXI

gibi iç savaşla kendi sonunu getiriyor. (*Tu en es seule cause, ô civile fureur*). Burada imparatorluğun komşu devletleri ya da dūřmanları nehir isimleriyle sembolize edilmiştir. Kaynağını Anadolu'dan alan Dicle ve Fırat nehirlerinin neyi sembolize ettiklerine bakacak olursak burada akıllara Dicle ve Fırat nehirlerini içine alan ve Roma'nın en büyük dođu rakibi Part İmparatorluğu gelmeli. Eđer ki bu nehirler bir dūřmanın yerine kullanıyorlarsa, Dicle ve Fırat bu şiirde Part İmparatorluğu'nu sembolize ediyor olmalı. Öte taraftan nehirler hızlıca akması, geri döndürülememesi gibi özellikleriyle akıp giden zamanın en iyi metaforudur. Bu açıdan baktığımızda ise Roma'nın tarih sahnesinden dūřüşü dünyanın bilinen büyük nehirleriyle sembolize edilmiştir.

Tüm bu örneklere baktığımız zaman Anadolu uzamının antik ve mitolojik yapısı Du Bellay'nin şiirlerinde Roma'nın yüceliğinin ve güzelliğinin belirtilmesine yarayan imgeler olarak kullanıldığını görüyoruz. Efes, Karya, Frigya, Dicle, Fırat ve İda Dağı gibi coğrafi uzamlar barındırdıkları antik ve mitolojik unsurlardan ayrı dūřünülemez. Çünkü řair, şiirinde belirsiz bir dađ ya da nehir imgesi kullanmamaktadır. Roma'nın kudretini ancak tanrıların ikamet ettiğine inanılan bir dađ ile kıyaslayabilir. Bu bağlamda řair, Frigya, İda Dağı gibi uzamlara ve bu uzamların sahip oldukları antik ve mitolojik izlere ihtiyaç duymaktadır. Aynı şekilde, sıradan akıp giden bir nehir, Du Bellay'nin şiirinde vurgulamak istediği konu için yetersiz kalır oysa Fırat nehrinin tek başına bir temsil değerı vardır. Bu sebeple, söz konusu uzamların antik ve mitolojik yapılarının, şairin duygularını anlatmasında büyük kolaylık sağladığını görüyoruz. şairin dışsal bakış açısına sahip olması da Anadolu'ya dair örneklerin daha yüzeysel olmasına, bilhassa metinlerarasılık bağlamında mitolojik göndergelere olan ihtiyacı artırıyor. Özetle Anadolu'ya dair unsurların Du Bellay'nin şiirine girmesi yalnızca sahip olduğu antik özelliklerden dolayıdır yoksa Du Bellay'nin bir coğrafya olarak Anadolu'ya özel bir ilgisi olduğunu söylemek pek doğru olmaz. Fırat ve Dicle nehirleriyle Part İmparatorluğu temsil edilmek istenmişse burada bir metonimiden (parça-bütün ilişkisi) bahsetmek de mümkün olabilir.

François de Malherbe – Les Œuvres Poétiques

François de Malherbe XVII. yüzyılda Fransız şiirine yeni bir soluk getirmiştir. şiirinde özellikle mantığın ve tutarlılığın önemli bir yeri vardır. Bu tutarlılığın oluş-

ması için şiirdeki tüm unsurlar birbiriyle uyumlu bir şekilde bir araya getirilmelidir. Şiirinde kurmaya çalıştığı bu mantıklı ve tutarlı yapı için çoğu zaman antik döneme ve mitlere başvurur. Ancak başvurduğu antik ve mitolojik örnekler şiirin tutarlılığını sağlayabilmesi açısından herkesçe bilinmelidir (Rubin, 2004, s.113). Özellikle Malherbe'in döneminde mitolojik unsurlar şiirin süsüdür ve birkaç örnek dışında bu mitolojik unsurlar ortalama bir okur tarafından kolaylıkla tanınabilir (Lebègue, 1975, s.8-20). Bu bağlamdan hareketle, burada seçtiğimiz örneklerde Anadolu uzamlarının Malherbe'in şiirindeki tutarlı yapıya nasıl hizmet ettiğini inceleyeceğiz.

1.

[...]

“Déjà tout le peuple more

À ce miracle entendu;

À l'un et l'autre Bosphore

Le bruit en est répandu;

Toutes les plaines le savent,

Que l'Inde et l'**Euphrate** lavent”⁷

Türkçesi

[...]

Bütün bir Moro halkının,

Gitti kulağına bu mucize;

Boğaziçi'nin her iki yakasına,

Yayıldı zaferin çılgılığı;

Tüm topraklar haberdar,

Hint ve **Fırat**'ın suladığı;

Marsilya'nın mutlak monarşinin hakimiyetine girmesi üzerine kral Henri'nin zaferini lirik bir şekilde kutlayan bu şiirde (*Au Roy Henri Le Grand Sur La Prise de Marseille*) Anadolu uzamına dair iki ifade dikkat çekiyor: “Boğaziçi'nin her iki yakası” ve “Fırat”. Kazanılan zaferin öneminden ve zafer haberinin tüm dünyaya yayılmasından bahsedilen şiirde iki uzam birer metonimi olarak kullanılmıştır. Boğaziçi'nin her iki yakası Avrupa ve Asya topraklarını ifa-

⁷ MALHERBE, François, *Œuvres de Malherbe: Poésies Et Prose, Œuvres choisies de E. Lebrun*, Librairie de Firmin Didot frères, 1858, Paris, p.15

de ederken burada Asya kısmı daha çok Küçük Asya ya da Anadolu topraklarını belirtiyor olmalı zira arkasından gelen dizede “Fırat’ın suladığı topraklar” ile Orta Doğu coğrafyası, “Hint nehirlerinin suladığı topraklar” ile de Uzak Doğu coğrafyası belirtilmekte ve böylece bu zaferin tüm dünyada büyük bir yankı uyandırdığı izlenimi verilmektedir.

Du Bellay’nin şiirinde de Fırat nehrinin bir parça-bütün ilişkisi içerisinde doğu topraklarını simgelemek amacıyla kullanıldığını görmüştük. Malherbe’de de yine aynı amaçla kullanılmaktadır. Fırat, hiç şüphesiz insanlık tarihinin en önemli nehirlerinden biridir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapmış Antik dünyanın da en büyük nehirlerinden biridir. Hristiyanlık inancında ise Kitab-ı Mukaddes’in Yaratılış bölümünde anlatıldığı üzere Aden Bahçesi’ni sulayan dört büyük nehirten birisi Fırat nehridir.

Fırat nehrinin hem dini hem antik ve kültürel bir yapıya sahip olması onun bir imge olarak kullanılmasını kolaylaştırmaktadır. Öte yanda tüm bu özelliklere sahip olması bu uzamın herkesçe tanınmasını da sağlamaktadır. Ancak her iki şairde de Fırat nehrinin dini özelliklerini değil daha çok doğu topraklarını simgeleyen bir metonimi unsuru olarak kullanıldığını görüyoruz.

2.

[...]

“**Le Thermodon** a vu seoir autrefois

Des reines au trône des rois:

Mais que vit-il par qui soit débattu

Le prix à ta vertu?”^{8*}

[...]

Türkçesi

[...]

Termodon da gördü zamanında

Kraliçeler yakışırdı kralların tahtına

Kim ne hakla tartışır ki

Erdeminizin değerini?

[...]

À la Reine Marie de Médicis (Pendant sa régence) adlı bu şiirde ise IV. Henri'nin vefatından sonra oğlu XIII. Louis'nin daha küçük yaşta olması sebebiyle naibe olarak tahta kraliçe Marie de Médicis çıkması konu alınmıştır. Bir kadın olarak Marie de Médicis'nin tahta çıkması Antik Çağ'da bilindik bir olayla karşılaştırılmaktadır. Kraliçe, günümüzde Samsun çevresinde bulunan Terme (Termodon) çayının etrafında bir krallık kurmuş Amazon kadınlarına benzetilmektedir. Terme çayının kıyısında yaşayan bu krallık tarihçilere göre, yalnızca kadınlardan oluşmaktaydı. İşte kraliçeye yazılan şiirde bu durum belirtilmekte, mitolojik bir örnekle sağlam temellere dayandırılmakta ve böylece şiirin kurgusundaki tutarlılık sağlanmaktadır. Karadeniz'e dökülen Terme Çayı, Fırat Nehri gibi bir parçabütün ilişkisi kurmamakta buna karşın mitolojik bir olaya ev sahipliği yapması ve bunu yansıtan bir imge olarak görülmesiyle Malherbe'in şiirine girmiştir.

3.

[...]

“Après cet essai fait, s’il demeure inutile,
Je ne connais plus rien qui la puisse toucher;
Et sans doute la France aura comme **Sypile**
Quelque fameux rocher”⁹

Türkçesi

[...]

Eğer bu çaba da kalırsa nafiye,
Bilmiyorum ona iyi gelecek şey ne.
Fransa'nın da olacak **Sipil gibi,**
Ünlü bir kayası, böyle giderse.

Kral IV. Henri'nin beklenmedik ölümünden sonra yazılan şiirin (*Stances Sur La Mort de Henri Le Grand*) bu dörtlüğünde yine kraliçeye hitap edilmektedir. Kraliçenin acısını dindirmek için yapılanlar nafiyledir. Malherbe şiirinde hiç ölmemiş gibi Henri'den ve zaferlerinden bahseder. Sanatın gücüyle canlı bir imge yaratır. Ama tüm bu çaba kraliçenin acısını dindirmeye yetmez. Bir önceki şiirde kraliçeyi Terme çayının Amazon kadınlarına benzeten şair, bu şiirinde ise

⁹ A.g.e., s.120

onu günümüzde Manisa sınırları içerisinde yer alan mitolojik hikayesiyle ünlü Sipil Dağı'ndaki Ağlayan Kadın Kayası'na benzetir. Mitolojiye göre, Frigyalı Niobe'nin yedi kızı ve yedi oğlu vardır. Bu durum sadece iki oğlu olan Leto'yu kıskandırır. Oğulları Artemis ve Apollo aracılığıyla Niobe'nin tüm evlatlarını öldürtür. Bir anda on dört evladından olan kederli Niobe'nin acısını dindirmek için Zeus onu Sipil Dağı'nda bir kayaya dönüştürür. Bu kaya tarih boyunca "Ağlayan Kaya" olarak Niobe ile özdeşleşmiştir. Malherbe bir kez daha şiirinde mantığı ve tutarlılığı sağlamak için mitolojiye sığınmış ve soluğu Anadolu'da almıştır. Kraliçe'nin kederiyle Frigyalı Niobe'nin kederini ortak paydada buluşturmuş ve Sipil Dağı'ndan ilham almıştır.

Tüm bu örneklerde gördüğümüz kadarıyla Malherbe'in şiirinde Anadolu uzamları Fırat Nehri, Terme Çayı, Sipil Dağı gibi coğrafi unsurlar olarak karşımıza çıkıyor. Burada da Du Bellay'nin şiirlerindeki kullanımlara benzer özellikler söz konusudur. Özellikle Terme Çayı ve Sipil Dağı şiirindeki anlamsal ve duygusal bütünlüğün sağlanması amacıyla mitolojik alüzyonlar olarak kullanılmış. XVI. ve XVII. yüzyıldan aldığımız iki şairin şiirlerinde de Anadolu coğrafyası antik ve mitolojik özellikleriyle birer yardımcı öge olarak kullanıldığını görüyoruz. Nitekim Du Bellay'de asıl öge Roma iken, Malherbe'de ise asıl öge kral ve kraliçedir. Anadolu uzamları bu şiirlerde sadece konuyu, duyguyu tamamlayan yardımcı öğeler olup, tüm bu işlevini sahip olduğu antik ve mitolojik katmana borçludur.

Victor Hugo - *Les Orientales*

XIX. yüzyılda, batıda oryantalizm ve egzotizm akımlarının revaçta olduğu bir dönemde yüzünü doğuya dönen şairlerden biri de Victor Hugo'dur. Doğu ile ilgili tüm şiirlerini "*Les Orientales*" adlı eserinde toplayan şair doğuya olan bu ilgiyi şöyle açıklıyor. "*XIV. Louis zamanında Helenist idik, şimdi ise oryantalistiz. Bir adım atıldı. Dipsiz bir kuyu olan Asya'yı, sayısız akıl, hiç, aynı anda, bu kadar irdelememişti.*" (Hugo, 1829, s.4-5) Anadolu uzamlarının Hugo'da nasıl bir işlevi olduğunu anlamak için ilk olarak Tutsak (*La Captive*) şiirine göz atacağız.

La Captive

“Si je n’étais captive,
 J’aimerais ce pays,
 Et cette mer plaintive,
 Et ces champs de maïs,
 Et ces astres sans nombre,
 Si le long du mur sombre
 N’étincelait dans l’ombre
 Le sabre des spahis.”¹⁰

Türkçesi

Tutsak olmasaydım şayet.
 Severdim ben bu ülkeyi,
 Bu sakin denizi,
 Bu mısır tarlalarını,
 Bu sayısız yıldızı;
 Şayet karanlık duvarda
 Parlamasaydı gölgede
 Sipahilerin kılıcı

Burada Du Bellay ve Malherbe’in şiirlerinden farklı bir durum söz konusudur. İki şairde de Anadolu uzamları mitolojik gönderge ve parça-bütün ilişkisi içerisinde kullanılan birer imgeydi. Oysa bu şiirin ilk dizelerinden itibaren duygunun ve olayın yaşandığı bir uzamdan bahsedebiliriz. Bu şiirde söz konusu olan, sipahilerin kaçırıp getirdiği bir tutsak kadın ve tutsak tutulduğu bir coğrafi uzamdır.

“Pourtant j’aime une rive
 Où jamais des hivers
 Le souffle froid n’arrive
 Par les vitraux ouverts.
 L’été, la pluie est chaude,
 L’insecte vert qui rôde
 Luit, vivante émeraude,
 Sous les brins d’herbe verts”¹¹

¹⁰ A.g.e., s.77

¹¹ A.g.e., s.77

Türkçesi

Yine de seviyorum bu kıyıcı
Hiç uğramaz kışların
Soğuk mu soğuk rüzgârı
Açık pencerelerden
Yazın yağmuru sıcak
Yuvarlanır yeşil bir böcek
Yaşayan bir zümrüt gibi
Yeşil otların arasında

Şiirin bu bölümünden de anlaşılacağı gibi tutsak kadın, kaçırılıp getirildiği bu yeni uzamı tanımaya çalışmaktadır. Bir yerde kapalı tutulmakta, sipahiler ellerindeki kılıçlarıyla başında nöbet tutmaktadır. Henüz bu uzamı hiç görmemiştir ama yine de içinde kötü duygu ve düşünceler yoktur. Burası şiirde anlatıldığı gibi, kışların hiç uğramadığı, yazların ılık ve sıcak olduğu, böceklerin otlar üzerinde keyifle yuvarlandığı bir yerdir. Şiirin başlarında oldukça zengin bir şekilde betimlenen bu uzam sonunda “*İzmir bir prensesdir*” (Smyrne est une princesse) dizesiyle açıklanmaktadır. Şiirde kendi yurdundan kaçırılan bir kadının bile hayran kaldığı, kaçmayı ya da terk etmeyi değil aksine keşfetmeyi istediği yer İzmir’dir.

“**Smyrne** est une princesse
Avec son beau chapel;
L’heureux printemps sans cesse
Répond à son appel,
Et, comme un riant groupe
De fleurs dans une coupe,
Dans ses mers se découpe
Plus d’un frais archipel.”¹²

Türkçesi

İzmir bir prenestir
 Güzel mi güzel şapkasıyla
 Mutlu baharlar hiç durmadan
 Yanıt verir çağrısına
 Güzel bir demet çiçek
 Vazosundan gülümser gibi
 Denizinden ışıldar.
 Sayısız takımadalar.

Victor Hugo, İzmir’i bir imge olarak değil, şiirin geçtiği bir coğrafi uzam olarak kullanmıştır ve bu uzamı tüm duyularıyla hissetmek mümkündür. Bertrand Westphal’in Çokduyusalılığına (*polysensorialité*) göre, bu şiirde İzmir’in görsel, kokusal, işitsel ve dokusal boyutlarını görebiliriz. Örneğin, şiirdeki birçok anlatıda İzmir’i gözlerimizle görürüz: “Seviyorum bu kırmızı kuleleri / Bu coşkulu bayrakları.” (*J’aime ces tours vermeilles / Ces drapeaux triomphants*), İzmir’in kokusunu hissederiz: “Bu canlı hoş kokular” (*Les doux parfums brûlants*), İzmir’in sesini duyarız: “Boğuk sesler / çöllerden gelen” (*Aux voix étouffées / Qui viennent des déserts*) ve son olarak İzmir’i tenimizle hissederiz: “Bir esinti dokunduğunda tenime / sağa sola koşuşurken” (*Mais surtout, quand la brise / Me touche en voltigeant*).

Şiirdeki tutsağın kaçırılıp getirildiği bu yeni uzama bir hayranlık beslediği görülüyor. Doğduğu topraklardan zorla kaçırılıp, bilmediği topraklara getirilen bu kadın neden tutsak tutulduğu bu şehri bu kadar sevmektedir? Şiirin yapısı gereği doğuya bir hayranlık, bir övgü söz konusudur. Burada İzmir şehrinin seçilmesi de tesadüf değildir. Nitekim birçok gezginin anlatılarında burası Asya değil küçük Avrupa’dır. İzmir için Alphonse de Lamartine: “Burası bir doğu şehrinde görmeyi umduğum hiçbir beklentiye cevap vermiyor. Burası Küçük Asya’nın Marsilya’sı.” (Lamartine, 1835, s.239); Montesquieu ise *İran Mektupları* adlı romanında: “Gezdiğim tüm bu uçsuz bucaksız ülkede, zengin ve güçlü olarak kabul edilebilecek tek şehir olarak yalnızca İzmir’i buldum,” (Montesquieu, 2006, s.49) demektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak İzmir coğrafi olarak bir doğu şehri, kültürel olarak ise bir batı şehrinin mükemmel karışımı olarak karşımıza çıkıyor. İşte bu yapısıyla Victor Hugo tutsağını Anadolu’daki herhangi bir şehre değil İzmir’e kaçırıyor.

şairin, Anadolu'ya ait oldukça zengin unsurlarla süslediği bir başka şiiri ise Gözde (*La Sultane Favorite*) adlı şiiridir. Oldukça kıskanç bir kadından bahsedilen bu şiirde birçok Osmanlı toprağından bahsedilse de burada yalnızca Anadolu coğrafyasına odaklanacağız. şiirin başkahramanı olan padişahın gözdesi, güzel bir Yahudi kızıdır (*belle juive, jeune maîtresse, si belle*). Ancak padişahın birçok cariyesi olmasından büyük kıskançlık duymaktadır. (*Jalouse entre les jalouses / Pardonne à mes autres épouses*). İçindeki kıskançlık zalimliğini besler ve diğer tüm cariyelerin sonunu hazırlar (*Faut-il qu'un coup de hache suive / Chaque coup de ton éventail? / Tu vas demander des têtes*). İşte tam bu noktada padişah bu kıskanç gözdeden diğer cariyelerini bağışlamasını ve onların yaşamasına izin vermesini zira kalbinin, tahtının, tüm günlerinin ve sahip olduğu tüm toprakların yalnızca ona ait olduğunu haykırır. (*Laisse-les vivre: à toi le monde! / À toi mon trône, à toi mes jours!*)

La Sultane Favorite

[...]

“À toi Bassora, **Trébizonde**,
Chypre où de vieux noms sont gravés,
Fez où la poudre d'or abonde,
Mosul où trafique le monde,
Erzeroum aux chemins pavés!

**À toi Smyrne et ses maisons neuves
Où vient blanchir le flot amer!**

Le Gange redouté des veuves!
Le Danube qui par cinq fleuves
Tombe échevelé dans la mer!”¹³

Türkçesi

[...]

Senin olsun Basra, **Trabzon**,
Kadim isimlerin kazındığı Kıbrıs,
Altın tozunun bol olduğu Fas,
Dünyanın merkezi Musul,
Ve kaldırım döşeli yollarıyla Erzurum.

13 Hugo, Victor, a.g.e., s:90-93

**Senin olsun İzmir ve yeni evleri,
Dalgaların gelip beyaza boyadığı,
Dulları korkutan Ganj,
Beş nehrin beslediği Tuna,
Denize akar sonunda.**

Şiirde birçok coğrafi uzamın peş peşe sıralanması padişahın kudretinin en net göstergesidir. Anadolu çerçevesinde baktığımızda Trabzon, İzmir ve Erzurum şehirlerinin şiire dahil edildiğini görüyoruz. Trabzon sahip olduğu antik yapısıyla, her dönem önemini korumuş ve ilk başta bahsettiğimiz roman ve tiyatro eserleri ile seyahatnamelerde uzun uzadıya sıkça işlenen bir coğrafi uzam olmuştur. Jules Verne, *İnatçı Keraban* (Kéranban-le-Têtu) adlı eserinde bu şehirden bahseder ve son olarak şöyle der: “İki yüz elli altı yıllık bir tarihin ardından kabul edilmelidir ki bu şehrin dünya tarihinde yer almaya hakkı vardır” (Verne, 1883, s.550). Erzurum ise birçok seyahatnamede Anadolu coğrafyası içerisinde gelişmiş kabul edilen nadir şehirlerden biri olarak tanımlanmaktadır. Jean Baptiste Tavernier’e göre: “Erzurum İran sınırına yakın bir yerleşimdir. Erzurum’da büyük kervansaraylar bulunmaktadır. Bu şehir Tokat gibi Osmanlı’nın en büyük geçiş noktalarından biridir” (Tavernier, 1676, s.17-19). Erzurum’un diğer uzamlara göre nispeten gelişmiş ve canlı bir yapıya ait olmasının şiirde “kaldırım döşeli yolları” ifadesi ile desteklenmiş olduğunu görüyoruz. Şairin bir önceki incelediğimiz *Tutsak* (La Captive) şiirinin ana uzamı İzmir’dir. Bu şiirinde de İzmir şehrine tekrar yer vermiş olduğunu görüyoruz. Bu bağlamda şair, Anadolu coğrafyasını geniş çapta şiirine eklemiştir. İzmir’e dair betimlemeleri bir önceki şiirden de anlaşılacağı üzere daha yoğun olduğunu görüyoruz. Burada “yeni evler” ve “dalgaların gelip beyaza boyadığı” gibi ifadeler de oldukça dikkat çekicidir. Bu ifadelerin, şairin hayal gücünden mi yoksa sahip olduğu bilgilerinden mi geldiği merak konusudur. Jean-Marc Moura “*Lire l’Exotisme*” adlı eserinde Victor Hugo’nun *Les Orientales*’ı oluştururken büyük ölçüde Chateaubriand’nın “*Paris’ten Kudüs’e Seyahat*” (Itinéraire de Paris à Jérusalem) adlı eserinden esinlendiğini ifade etmektedir. (Moura, 1992, s.77) Bu eserde Chateaubriand, İzmir’in Türkler ile Yunanlar arasındaki savaşlar sebebiyle birçok kez tahribata uğradığını ve bilhassa Timur’un istilasıyla tamamen harap olduğunu ancak daha sonra şehrin yenilendiğini ifade etmektedir:

“İzmir harabe olmaktan ancak Türkler imparatorluğun yegâne efendisi olmaları sayesinde çıkmıştır. Şehir, türlü savaşlarla kaybettiği tüm üstünlüğünü geri kazanmış ve bu toprakların ticaret ambarı haline gelmiştir. İzmir sakinleri dağların tepelerinden deniz kenarlarına inip yeni evler inşa etmişler ve bu yeni modern yapılar antik anıtlardan geriye kalan mermerlerle yapılmıştır...” (Chateaubriand, 1867, s.180-181)

Chateaubriand'nın İzmir hakkında yaptığı yukarıdaki alıntı, Hugo'nun şiirinde İzmir'e ithaf ettiği özelliklerin kaynağını gözler önüne sermektedir. O halde Chateaubriand'nın seyahatnamesi ile buradaki şiir ile bir metinlerarasılık ilişkisi kurulduğunu söyleyebiliriz. Elbette bu ilişkiyi ortaya çıkarmak okurun dikkatine ve bilgisine bağlıdır. Zira “içerisinde yorumsal izleri bulacağı metne gönderen bir sözcüğün neyi simgelediğini bulmak, bir şiirde (gizlice) alıntılanan bir parça, bir kesit olan yorumlayan göstergeyi yorumlamak ve alıntının tam olmadığı anlarda onu tamamlamak tümüyle okura düşer.” (Aktulum, 2000, s.67) Öte taraftan Du Bellay ve Malherbe'in aksine Hugo'nun şiirlerinde antik bir unsura rastlamıyoruz. Bu da Anadolu coğrafyasının Fransız şiirinde durağan değil dinamik bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Bu çalışmada farklı yüzyıllardan seçtiğimiz örneklerde Anadolu coğrafyasının Fransız şiirindeki rolünü anlamaya çalıştık. Bu şekilde, Anadolu coğrafyasının yalnızca üzerinde yaşayan toplumun edebiyatında değil, Fransız edebiyatı özelinde, başka bir toplumun edebiyatında da yer edindiğini gördük. Bu durum, söz konusu uzamın evrensel bir değeri olduğunu gözler önüne seriyor. Bu çıkarımın ardından, uzamın bu evrensel değerinin nereden geldiğini ve ilgili eserlere nasıl yansıdığını inceledik. Bunu yaparken, söz konusu uzamları ilk olarak, Bertrand Westphal'in jeoeleştiri kuramında ileri sürdüğü *göndergesellik* (référentialité) kavramına göre değerlendirdik.

Buna göre, seçilen tüm örneklerde gönderge ile temsil arasında homotopik uyum (*consensus homotopique*) söz konusudur denilebilir. Diğer bir deyişle, şiirlerde temsil edilen uzamlar ile gerçekte dünyadaki göndergeler arasında doğru ve uyumlu bir ilişki söz konusudur. Temsil ile gönderge arasında hatalı bir ilişkinin söz konusu olduğu heterotopik bozulma (*brouillage hétérotopique*) düşünöldü-

ğünde, bu doğru ve uyumlu ilişki bize uzamın değeri hakkında önemli bilgiler vermektedir. Heterotopik bozulmanın olduğu bir örnekte, temsil ile gönderge bazı özellikleri bakımından birbiriyle uyuşmamaktadır. Bu, söz konusu gönderge hakkında eksik ya da yanlış bilgilere sahip olunmasından ya da basit bir hatadan kaynaklanabilir. Burada sözü edilen uzamların, göndergeleriyle uyumlu ve doğru ilişkide olması şair ve yazarlar tarafından bu uzamlar hakkında geniş bilgilere sahip olduğunu gösterir. İkinci olarak, şairlerin genel olarak dışsal (exogène) bakış açısına sahip olması uzamların daha yüzeysel ve benzer özellikleriyle ele alınmasına neden olmuştur. Victor Hugo'nun *La Captive* şiirinde incelediğimiz çokduyusalılık (polysensorialité) bağlamında ise İzmir'in farklı duyulara hitap edilecek şekilde anlatılması, uzamın daha derinlikli bir şekilde aktarılmasını sağlamıştır. Metinlerarasılık bağlamında bakacak olursak söz konusu uzamlar ile gezi yazılarındaki anlatılar arasında sıkı ilişkiler ve benzerlikler olduğu görülüyor. Özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıllarda bu gezi yazılarının oryantalizm bağlamında şairlere kaynaklık ettiğini görüyoruz.

Anadolu, farklı kültürlere, farklı anlayışlara, farklı inançlara ev sahipliği yapmış çok katmanlı bir coğrafyadır. Gustave Flaubert doğuya yaptığı yolculuğu sırasında Efes'e gelir ve şöyle der: "*Efes Ovası... Öyle güzel ki! Hem oryantel hem antik açıdan adeta büyüleyici*" (Flaubert, 1925, s.229). "*Büyüleyici*" olmasının temelinde de bu çok katmanlı yapı yer almaktadır. Buradaki "*hem oryantel hem antik açıdan*" ifadesi Anadolu uzamının evrensel değerinin nereden geldiğini özetlemektedir. Antik kültürel mirasıyla, mitolojik unsurlarıyla, antik coğrafyaya sunduğu öğeleriyle; dağlarıyla, nehirleriyle, şehirleriyle ve yüzyıllar sonra oryantel kimliğiyle Fransız şairlerin kaleminde kendisine yer edinmiştir.

XVI. ve XVII. yüzyıllarda her ne kadar Anadolu'ya Osmanlı İmparatorluğu hâkim olsa da bu yüzyılların düşünce ve sanat anlayışı, Osmanlı hakimiyeti altındaki Anadolu coğrafyasından antik yapıyı çıkarmış ve onu işlemiştir. Efes, Karya, Frigya, Termedon, Sipil gibi antik dünyaya ait uzamlar eserlerde kullanıldığı görülüyor. Osmanlı Anadolu'sunun, Flaubert'in ifade ettiği şekliyle "oryantel" Anadolu'nun şiire girmesi ise yine XIX. yüzyılın düşünce ve sanat anlayışı sayesinde olmuş ve İzmir, Erzurum, Trabzon gibi dönemin bilinen büyük şehirleri Victor Hugo'nun kalemiyle Fransız şiirine dahil olmuştur.

Özellikle XVI. ve XVII. yüzyıllarda Anadolu uzamlarını, Termedon'un

Amazon kadınları, Sipil Dağı ve Ağlayan Kaya, Kibele gibi antik ve mitolojik öğelerle beraber görüyoruz. Burada şiirin mitoloji ile olan yakın ilişkisini göz ardı etmemek gerekir. İkisi de insanlığın ortaya koyduğu en eski türlerdir ve tarih boyunca mitolojik unsurlar şiir yoluyla taşınmıştır. Şairin şiirinde mitolojik unsurları kullanmasının birçok sebebi olabilir. Toplumun ortak hafızasında yer etmiş olan bir mit, şiirdeki duyguyu tamamlayabilir. Bu bağlamda satırlar boyunca anlatılmak istenen, tek bir ifadeyle ve daha kuvvetli bir duyguyla anlatılabilir. Malherbe'in de yaptığı tam olarak budur. Kraliçe'nin kederini, "*Fransa'nın da olacak Sipil gibi / Ünlü bir kayası*" ifadesiyle anlatarak bu acının ne denli yoğun olduğunu daha derin bir şekilde anlatmaktadır.

XIX. yüzyıla geldiğimizde ise dağlardan, nehirlerden, mitolojik unsurlardan ziyade şiirde şehirlerin varlığını da görmeye başlıyoruz. Bunun başlıca sebepleri arasında artan nüfusla beraber şehirleşmenin de önemli ölçüde artmış olmasını, sanayileşmeyi ve modernleşmeyi görebiliriz. Hugo'nun şiiri her ne kadar egzotik bir ortam yaratsa da şehirleşme ve modernleşmeyi Anadolu uzamları üzerinden de okumak mümkündür. Erzurum'un yollarının kaldırım taşlarıyla döşeli olması (*chemins pavés*), İzmir'in yenilenmiş evleriyle modern görüntüsü (*ses maisons neuves*) buna örnek gösterilebilir.

Sonuç olarak, bu makalede Anadolu coğrafyasının Fransız şiirindeki yerini ve değerini anlamaya çalıştık. İncelediğimiz örneklerden elde ettiğimiz sonuçlara göre Anadolu uzamının Fransız şiirinde durağan değil oldukça dinamik bir yapısının olduğunu söylemek mümkündür. Bu coğrafya, sahip olduğu antik, kültürel ve coğrafi özellikleri ile farklı dönemlerde, farklı özellikleriyle Fransız şiirinde yer edinebilmiştir.

Kaynakça

- AKTULUM, K. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınları, s.67
- CHATEAUBRIAND, (1867), *l'itinéraire de Paris à Jérusalem*, Paris, Bernardin-Bechet Libraire, s.180-181
- ÇİMEN, Gürkan, (2021), *Une approche géocritique des images de l'Anatolie chez les écrivains français du XVIe au XIXe siècle*, Ankara : Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi
- DU BELLAY, J. (1903), *Œuvres Complètes, Tome III, Le Premier Livre Des Antiquitez De Rome*, Paris, Revue De La Renaissance,
- FLAUBERT, G., (1925), *Voyage en Orient 1849-1851*, Paris, Edition du Centenaire Libraire de France, s.229
- HUGO, V., (1829), *Les Orientales*, Paris, Editions Ne Varietur, s.4-5
- LAMARTINE, A. (1835), *Impressions, souvenirs, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833, ou Notes d'un voyageur II, Œuvres Complètes, Tome VII*, Paris, Chez L'Auteur, s.239
- LEBÈGUE, R. (1975), *Malherbe disciple et critique de Ronsard*. In: Cahier des Annales de Normandie n°9, 1977. La Basse Normandie et ses poètes à l'époque classique : actes du colloque organisé par le groupe de recherches sur la littérature française des XVIe et XVIIe siècles, tenu à l'Université de Caen en octobre 1975. s. 8-20;
- MALHERBE, F., (1858) *Œuvres de Malherbe: Poésies Et Prose*, Œuvres choisies de E. Lebrun, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères
- MONTESQUIEU,(1721), *Lettres Persanes*, Paris, Editions Gallimard, Paris, 2006, s.49
- MOURA, Jean-Marc, (1992), *Lire l'Exotisme*, Paris, Dunod, s.77
- NOEL, François, (1828), *Abrégé de la Mythologie Universelle ou Dictionnaire de La Fable*, Imprimerie de Ode et Wodon, Bruxelles, 1828, Tome Premier, p.168
- ROUDAT, Jean, (1990), *Les Villes imaginaire dans la littérature français*, Paris, Hatier, coll. Brèves
- RUBIN, D.L, (2004) *La Poésie Française du Premier 17e Siècle: Textes et Contextes*, Virginia, Rookwood Texts
- TAVERNIER, Jean-Baptiste, (1676), *Les Six Voyages de Jean Baptiste Tavernier*, Premier Partie, s.17-19
- VERNE, Jules, (1883), *Kériban-le-Têtu*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection à tous les vents, s.550
- WESTPHAL, Bertrand, (2007), *La Géocritique: Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Editions de Minuit
- WESTPHAL, Bertrand, (2000), *Pour une approche géocritique des textes*, La Géocritique mode d'emploi, PULIM : Limoges, coll. « Espaces Humains », n°0, pp.9-40

Osmanlı Kùltür Hayatında Valide-i Atik Medresesi ve Müderrisleri

Büşra AKTAŞ KÜTÜKÇÜ*

Öz

Üsküdar, XVI. yüzyılın sonu itibariyle sahip olduğu eğitim kurumları ile Osmanlı ulemasını ve devletin en üst düzey bürokratlarını yetiştiren önemli bir şehir özelliği kazanmıştır. Bu anlamda Atik Valide Külliyesi, Üsküdar'ın kültürel ve entelektüel hayatında oldukça önemli bir yere sahiptir. Külliyenin en önemli birimlerinden biri olan medrese, ilmi derecesi yüksek müderrislerin görev yaptığı, belirli bir ekol çerçevesinde Osmanlı Devleti'nin idareci zümresinin yetiştirdiği bir kurum olma özelliği göstermektedir. Bunun yanında, Üsküdar'ın bir kültür merkezi olarak yükselmesinde Valide-i Atik Medresesi önemli bir rol oynamış ve Sultan III. Murad'ın da bunda önemli bir payı olmuştur. Bu dönemde Sultan'ın emriyle ilk defa halka açık dersler düzenlenmiş ve dersiam adı altında yapılan bu toplantılarda ulema ilmi konularda tartışmalar yaparak medrese dönemin önemli bir ilim meclisi olma özelliği kazanmıştır. Bu toplantılar sonucu ortaya çıkan eserler bu medresenin Osmanlı kültür hayatındaki en önemli yansımalarıdır. Ayrıca Nurbanu Sultan tarafından medresede okutulmak üzere bağışlanan son derece kıymetli bir kitap koleksiyonu mevcuttur. Atik Valide Medresesi'nin ve Osmanlı kültür hayatındaki yeri ile müderrislerinin biyografilerinin incelendiği bu çalışma, medresenin XVI. yüzyıl sonlarında İstanbul'un en parlak medreselerinden biri olduğunu göstermektedir. Ancak medrese zamanla önemini yitirecek XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı kültür hayatı üzerindeki etkilerini önemli oranda kaybetmiştir.

Anahtar Kelimeler: Üsküdar, Atik Valide Medresesi, Nurbanu Sultan, Müderris, Medrese.

* Arş. Gör., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Edebiyat Fakùltesi, Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye.
Elmek: busra.aktas@medeniyet.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-9934-3908>.

Geliş Tarihi / Received Date: 01.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 17.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1152496

Valide-i Atik Madrasa and its Mudarrises in Ottoman Cultural Life

Abstract

Üsküdar, with its educational institutions, became an important city where the Ottoman scholars and the bureaucrats on the highest levels were trained by the end of the 16th century. In this regard, Atik Valide Complex plays a significant role in the intellectual and cultural life of Üsküdar. Madrasa, one of the most important components of the complex, was an institution in which highly qualified and experienced mudarrises lectured and the Ottoman Empire's political elite is educated within the framework of a certain school. Furthermore, the rise of Üsküdar as a cultural center was strongly affected by the Atik Valide Madrasa and Murat III had a significant impact in this. The first open lectures were held for the first time by the Sultan's command during this period. In these meetings, held under the name of Dersiam, and where the scientific discussions were made, the madrasa acquired the character of being an important assembly of the period. The treatises that emerged as a result of these meetings are the most important reflections of this madrasa in the Ottoman cultural life. Moreover, Nurbanu Sultan donated an extremely valuable collection of books to be used in the madrasa. This study, which examines the place of Atik Valide Madrasa in Ottoman cultural life and studies the biographies of its mudarrises, has demonstrated that the madrasa was one of the leading madrasas in Istanbul at the end of the 16th century. However, the madrasa gradually declined in importance, and since the second half of 17th century it lost its influence on Ottoman cultural life to a large extent.

Keywords: Üsküdar, Atik Valide Madrasa, Nurbanu Sultan, Mudarris, Madrasa.

Extended Summary

The second-largest complex in the Ottoman Empire during the 16th century was the Atik Valide Complex, which was constructed by Murad III's mother, Nurbanu Valide Sultan. To compare this complex to other kulliyes in Üsküdar would be inappropriate to its importance as a project. The complex has been designed as a preeminent venue for educational, social and religious activities in Üsküdar. In this article, the madrasa in this complex—which has the characteristics of a complete educational complex—is evaluated in the context of its mudarrises in order to highlight the role it plays in the educational and cultural life of Üsküdar.

In this research, the impact of the Atik Valide Complex, a significant educational institution with all of its departments, a sizable foundation, and a social service unit, on the cultural life of Üsküdar with its madrasa, darülhadis, and darülkurra is examined. The impact and contribution of Atik Valide Complex, with higher education institutions in it and the personnel assigned there, to the social and economic structure of Üsküdar are also assessed in this study. Üsküdar, which has become a center of attraction by the end of the 16th century, prepared bureaucrats for the high ranks of the Ottoman bureaucracy with these educational institutions. It should be stated that these institutions had a significant impact to the development of the belief and cultural atmosphere of the Ottoman society. Madrasa, also occupies an important place in the scientific life of Üsküdar, thanks to the scientific assemblies organized by Murad III's order. As a practice that is not observed very frequently in the Ottoman madrasa, Murad III wanted the mudarrises appointed to the Atik Valide Sultan Madrasa to organize an opening lecture (*dersiam*), and wanted to write a treatise on the subject of the lecture from the negotiators who would attend the lecture. In the Süleymaniye Manuscript Library, 16 tafsir treatises belonging to the lectures organized by four of the seven mudarrises who were appointed to this madrasa during the reign of Murad III have been recognized.

For the aforementioned research objectives, first of all, the mudarrises who lectured in Atik Valide Madrasa were identified and a list was prepared.

While preparing this list, biographical sources are primarily used. Among this biography books, the main sources for our research are the supplementaries written to Taşköprülüzâde Ahmed's book named as *eş-Şakâ'iku'n-Nu'maniye*, which established the practice of writing ulema biographies in Ottoman literature. *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmiletü's-Şakâ'ik* by Nev'îzâde Atâyî Efendi, *Zeyl-i Şakâ'ik* by Uşşâkîzâde Seyyid İbrâhîm Hasîb and *Vekâyi'u'l-Fuzalâ* by Simkeşzâde Mehmed Şeyhî Efendi were used. There is also no reference of any mudarris teaching in this madrasa in the book *Tekmiletü's-Şakâ'ik fî Hakiki Ehli'l-Hakâ'ik* by Fındıklılı İsmet Efendi, one of the most notable complementary of Şakâ'ik. The second significant source group for identifying the mudarrises appointed to the Atik Valide Madrasa is *Ruznamçe Registers of the Kadıasker of Anatolia*. The number of 174 *Kadıasker of Anatolia Ruznamçes* have survived to the present day and they contain the appointment records between 1665-1734 regularly. At the end of this article a list of 119 mudarrises who have been identified from the biographical books mentioned above and the *Ruznamçe Registers* from 1579-1580, when the madrasa came into operation, to 1730 is given.

It has been demonstrated that The Atik Valide Madrasa was one of Istanbul's most prestigious madrasas around the end of the 16th century, according to the results of this research, which focuses at the biographies of its mudarrises. It is evident that the mulazama of The Sheikhu'l-Islam was taken into consideration while choosing mudarrises to this madrasa, and these mudarrises held very important and curicial positions in their careers. However, the negative developments in the madrasas during the anarchy and uprisings in the first half of the 17th century also affected the Atik Valide Madrasa and this resulted in loss its significance. We recognised that Atik Valide Madrasa, which was seen to be extremely prestigious and advantageous compared to other madrasas especially during the early years of its establishment declined to the rank of 30 *akça-madrasa* by the beginning of the 18th century according to the *Ruznamçes*.

Valide-i Atik Medresesi

Üsküdar, XV. yüzyılın ortalarında henüz birkaç yüz kişiden oluşan nüfusu ile küçük bir yerleşim merkezi iken XVI. yüzyılın başlarında yaklaşık bin kişilik nüfusu ile bir kasaba görünümüne bürünmüştür. Fakat XV. yüzyılın sonuna doğru Rum Mehmed Paşa Külliyesi ile başlayan mimari faaliyetlerle XVI. yüzyılda giderek büyümüş ve XVI. yüzyılın sonlarına doğru 5000 nüfusa erişmiş orta büyüklükte bir şehir haline gelmiştir (Güneş 2004: 48-54; Bostan 2012: 365-366; Bostan 2019: 122-131.). XVI. yüzyıl içerisinde Üsküdar'ın ekonomik ve sosyal yapısı derin bir değişime uğramış ve Üsküdar artık canlı ve tam teşekküllü bir şehir hüviyetine bürünmüştür. Bu değişikliğin en önemli sebebi Üsküdar'da XVI. yüzyıl boyunca saray ve çevresinin öncülük etmiş olduğu büyük imar faaliyetleridir. Bu imar faaliyetleri arasında özellikle külliyeler büyük yapı kompleksleri olarak çok önemli bir yer tutmaktadır.

Üsküdar'ın kentleşmesi sürecinde XV. yüzyılda Rum Mehmed Paşa Külliyesi ile başlayan mimari etkinlikleri, Mimar Sinan'ın imparatorluğun baş mimarı olduğu dönemde Üsküdar'ı bir kasaba görünümünden bir şehre çevirecek büyüklükte ve önemli sayıdadır. Bu dönemde sırasıyla yapılan Mihrimah Sultan, Şemsi Ahmed Paşa ve Valide-i Atik Külliyesi Üsküdar'ın şehir hüviyetini kazanmasında çok önemli rol oynamıştır (Kayaalp 2009: 650-654; Muhacir 2022: 285-286). Zaman içerisinde Üsküdar, özellikle kadın bâniler tarafından yaptırılmış olan külliyelerin yoğunlaştığı bir merkez haline gelmiştir. Şehirleşme bakımından sur dışındaki en büyük ikinci yerleşim yeri olan Üsküdar'ın kentsel gelişimine büyük katkıda bulunan bu imar faaliyetleri bölgenin bir cazibe merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Osmanlı Sarayı'nın karşısında, sahip olduğu yoğun tarikat yapılarıyla kutsiyet algısını pekiştiren bir imaja sahip olan Üsküdar, Osmanlı sultan ve paşalarının mimari etkinliklerini yoğunlaştırdıkları Tarihi Yarımada'ya alternatif olarak hanım sultanların giriştikleri mimari faaliyetler sonucu imparatorluğun ikincil prestij noktası olarak öne çıkmıştır. Bu anlamda Üsküdar bu faaliyetlerle harem kadınlarının imgelerini halkın nazarında tuttukları özel bir anlam kazanmıştır (Kalafat 2020: 205-206).

Atik Valide Külliyesi Üsküdar'daki diğer külliyele ile mukayese edilemeyecek kadar önemli bir imar projesidir. İçerdiği hizmetlerin sayısı bakımından Atik Valide Külliyesi yalnızca İstanbul'daki Fatih ve Süleymaniye Külliyesi ile mukayese edilebilecek düzeyde bir hayrat olup imparatorluğun Süleymaniye Külliyesi'nden sonraki ikinci büyük külliyesidir. İmaret dışında çeşitli kademelerdeki görevlilerin sayısı 300 civarındadır. Sultan III. Murad bu külliyeeye gerek inşayı kolaylaştırma gerekse bağışladığı haslar ve gelir kaynakları ile vakıflarını zenginleştirerek katkıda bulunmuştur. Bu suretle hanedan imajının kamusal alanda yükseltilmesi, Üsküdar'da padişahlar tarafından da desteklenen bir hedef halini almıştır (Necipoglu 2013: 393; Akyıldız 2022: 363). Bu özelliği dolayısıyla da Üsküdar, XVI. yüzyıl sonlarındaki en önemli imar faaliyet alanlarından biri olmuştur. II. Selim'in hasekisi ve III. Murad'ın annesi Nurbanu Valide Sultan tarafından yaptırılmış olan bu külliye Üsküdar'da saygın bir eğitim, sosyal ve dinî etkinlik mekânı olarak planlanmıştır. İnşaata 978/1570 tarihinde başlamış olan bu külliyeedeki ana yapı olan caminin kitabesinde bitiş tarihi olarak 991/1583 yazılı ise de yapılan araştırma ve incelemeler külliyenin tüm birimlerinin aynı anda bitirilerek hizmete sokulmadığını göstermektedir. Dökmecizâde Mehmed Efendi'nin 9 Muharrem 987/7 Mart 1579'da Atik Valide Medresesi'ne ilk müderris olarak atanmış olması bu durumu kanıtlar niteliktedir (Baltacı 1976: 470; Kuran 1984: 232; Ahunbay 1988: 264; Sabırlı 2019: 47). Kaynaklar genellikle önceleri "Valide Sultan" adı ile anılan bu külliyenin, Sultan III. Ahmed'in annesi Gülnuş Valide Sultan'ın XVIII. yüzyılda Üsküdar İskele Meydanı'nda inşa ettirdiği külliyesinden ayırt edilmesi amacıyla bu tarihten itibaren "Eski Valide", "Atik Valide" veya "Valide-i Atik" olarak ifade edilmeye başladığı bilgisini vermektedir (Yazıcı 1986: 129-131; Kuran 1986: 175; Tanman 1988: 3; 1991: 68). Ancak 2014 yılında yapılan bir yüksek lisans tezinde herhangi bir kaynak belirtmeksizin Nurbanu Sultan'a ait vakfın 1663 yılından itibaren arşiv kayıtlarında "Atik Valide Sultan Vakfı" olarak anıldığı, dolayısıyla Atik Valide Sultan Külliyesi'ne "atik" sıfatının Eminönü'ndeki Yeni Cami Külliyesi'nden ayırt edilmesi için verildiği görüşü ileri sürülmektedir (Pantık 2014: 23-24).

Mihrimah Sultan ve Şemsi Paşa Külliyesi Mimar Sinan'ın öncülük ettiği mimari akımın bir parçası olarak deniz kenarında inşa edilmesine karşılık Atik Valide Külliyesi o güne kadar herhangi bir yerleşim olmayan Toptaşı semtinde, günümüzde kendi adıyla anılan mahallede, Boğaziçi'ne hakim bir tepede yirmi sekiz

dönümlük bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Atik Valide Külliyesi kurulduğu arazi itibari ile yeni merkezler oluşturarak şehrin vadi tabanından tepeye doğru gelişimini esas alan bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Şehrin uzak noktalarında yeni yerleşim birimleri oluşturma işlevine ek olarak bu külliye, Mihrimah Sultan ve Şemsi Paşa Külliyesi ile kıyaslandığında gerek ölçek, gerekse yerleşim planında yer alan hizmetlerin sayısı ve kapsamı açısından dikkate değer biçimde daha büyüktür. Geniş bir alana yayılmış olan külliye, işlevleri birbirinden farklı iki ana ünite şeklinde yapılandırılmıştır. Külliye'nin ana yapısı olan cami ve etrafındaki medrese, tekke ve sıbyan mektebi ilk üniteyi oluşturmakta olup ikinci ünite de imaret (kervansaray, tabhane, aşhane), darülhadis, darülkurra, darüşşifa bulunmaktaydı. Müstakil bir yapı olarak tasarlanmış olan bir çift hamam ise bu kompleksin son birimini teşkil etmekteydi (Kayaalp 2009: 654-655; Necipoğlu 2013: 378-379).

Araştırmanın ana konusunu oluşturan Valide-i Atik Külliyesi içerisinde mevcut medrese, klasik Osmanlı medrese tipolojisine uygun şekilde, genişçe bir avlu ve avlunun ortasında şadırvan, etrafında üç cepheyi çevirecek şekilde hücreler, revaklar ve müderris odası yerleştirilmek suretiyle inşa edilmiştir. Bu yamuk planlı avlunun kuzey, doğu ve batı kenarlarını bir kolu kısa U şeklinde kuşatan toplam 19 revak birimi mevcuttur. Medrese bir tarafından caminin şadırvanlı avlusuyla, kuzeyde külliye arsasını doğu-batı ekseninde sınırlayan Valide İmaret Sokağı arasında kalan, bozuk dikdörtgen planlı alanda, bir set üzerinde bulunmaktadır. Caminin kuzey duvarına yapışık olarak inşa edilen medresenin bir tane ana giriş kapısı, bir tane de camiye açılan kapısı mevcuttur. Ayrıca biri Tekkeönü Sokağı'na, bir diğeri Kartalbaba Caddesi'ne ve sonuncusu Valide Kethüdası Sokağı'na açılan birer kapısı daha mevcuttur. Hiçbirinin üzerinde kitabe bulunmamaktadır (Haskan 2001: 1245; Yılmaz 2001: 48-49; Sabırlı 2019: 46-47; Özyürek 2019: 269-270). Günümüze kadar hemen hemen orijinal şekli ile ulaşmış olan medresede vakfiyesinde de belirtildiği üzere 19 hücreli bu yapının 15 hücresi talebelere, 2 hücresi muide ve bir hücresi de kapıların açılıp kapatılmasından sorumlu bevva tahsis edilmiştir. Ayrıca yaklaşık dört hücre büyüklüğünde olan en büyük hücre de müderrisin dersliği olarak belirlenmiştir. Bu hücrenin kapısındaki kitabede Arapça olarak "*Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum.*" yazılıdır. Dershane olarak kullanılan bölüm diğer hücrelerden daha yüksektedir. Yapının dış görünümüne hakim olan bu dershane geniş kemerler üzerinde fevkanî bir niteliktedir. (Tanman 1991: 71; Sabırlı 2019: 46).

Nurbanu Sultan'ın bu külliye ait Rebiyülahir 990/Nisan-Mayıs 1582 tarihinde tanzim edilmiş tescile esas olan vakfiyesi Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dairesi Arşivi'nde 1426 numaralı defterin 1. sayfasında ilk sırada kayıtlıdır. Ayrıca 1427 numaralı defterin 6. sayfasında; 2113 numaralı defterin 281. sayfasında 50. sırada mükerrer kayıtları mevcuttur (Pantık 2014: 24; Sabırlı 2018).¹ Vakfiye öncelikle Nurbanu Sultan'ın yaptırmış olduğu bu külliye içerisindeki yapıların ayrıntılı tanımlarını vermektedir. Daha sonra ise, gelirleri külliye'nin finansmanında kullanılmak üzere tahsis edilen gelir kaynakları kayıt altına alınmıştır.² Vakıfta görev alacak çok sayıda görevlinin bildirilmesinin ardından vakfın işleyişi ile ilgili özel şartlar yer almıştır. Arapça olarak yazılan bu vakfiye'nin sonunda Valide Sultan'ın külliye'nin eğitim birimlerinde okutulmak üzere vakfettiği kitapların bir listesi bulunmaktadır (Sabırlı 2018: 113-115).

Külliye içerisinde müstakil bir kütüphane bulunmamakla birlikte Nurbanu Sultan, vakfetmiş olduğu klasik ve ihtisas medreselerinde okutulan kitaplardan müteşekkil 58 eser toplam 141 ciltlik bu koleksiyon sebebiyle İstanbul'da bir kütüphane tesis etmiş ilk kadın olarak kabul edilmektedir. Nurbanu Sultan, vakfettiği kitaplar üzerinde bulunan vakıf mühründe kendisini “*el-Mütevekkile ala'llahi'l-Meliki'l-Mennân valide-i padişah-ı din-penâh Sultan Murad Han*” şeklinde tanımlamaktadır (Kut-Bayraktar 2021: 94-95). Medrese ve darülhadiye okunmak üzere vakfetmiş olduğu kitaplar için bir hafız-ı kütüb görevlendirilerek günlük 3 akçe ödeneceği, kitapların sadece medresenin müderrisi ile darülhadiye şeyhine verileceği, vakfiyesinde yer alan şartlardandır. Kim olursa olsun başka kimseye bu kitaplardan verilmeyecektir. Bu uygulama diğer kütüphane vakfiyelerinde karşılaşmadığımız bir uygulama olarak dikkat çekmektedir (Erünsal 2020: 181). Koleksiyonda bulunan kendi devrine ait “müzeyyen, müzehheb ve nefisü'l-enfes” 16 adet Kur'an daha sonra Türk İslam Eserleri Müzesi'ne nakledilmiştir. 1723 yılında Şeyh Abdülkadir Efendi (Emir Hoca Kemankeş) Valide-i Atik Cami'ne çok sayıda eser bağışlayarak bu koleksiyona önemli bir katkıda bulunmuştur. Abdülkadir Efendi'nin Atik Valide'ye bağışladığı kitaplar Aziz Mahmud Hüdai'nin ikinci kuşak torunu olan ve

1 Vakfiye'nin 2113 numaralı defterde kayıtlı Arapça metni ilk olarak 1946 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü personeli Mütercim Abdullah Tanrıkulu tarafından daha önce dua cümleleri, ayet ve hadisler hariç olmak üzere Türkçeye çevrilmiştir. 1426 numaralı defterdeki nüsha ise 2018 yılında Tijen Sabırlı tarafından Türkçe tercümesi ve tıpkıbasımı ile yayınlanmıştır. Bu vakfiye farklı araştırmacılar tarafından çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Bkz. (Bayram 2009:107-119; Kayaalp 2012: 305-312; 2018, 49-59).

2 Sabırlı, vakfın gelirlerinin %80'ini mukataa, %10'unu kira ve kalan %10'unu ise cizye ve diğer vergilerin oluşturduğunu bildirmektedir (Sabırlı 2014: 49-50).

Kadirî, Nakşibendî ve Celvetî tarikatlarınca büyük şeyhlerden sayılan es-Seyyid Mehmed Emin Efendi'den kendisine intikal etmiştir. Ayrıca Babüssaade Ağası Yakub Ağa'nın 1680 yılında Üsküdar'da Kapı Ağası Cami civarında yaptırdığı dershanesine bağışladığı kitaplar da buraya nakledilmiştir (Bayraktar 1963: 87-88; Bayram 2009: 118; Fındıklılı 2021: 144; Akyıldız 2022: 364).³

Nurbanu Sultan, tanzim ettirmiş olduğu vakfiyesinde eğitime son derece kıymet ve ehemmiyet verdiğini ve ilim sahibi insanları halk arasında üstün ve seçkin kılmak istediği için caminin kuzey yönündeki avlusuna bitişik bir medrese yaptırdığını kaydetmektedir. Yapılan bu medresenin İslam akaidi ve fıkhından istifade ile aklı ve naklî ilimlerle meşgul olacak kimselere vakfedildiğinin altı çizilmiştir (Pantık 2014: 30). Yine vakfiyede verilmiş olan bilgilere göre medresede bir müderrisin yanı sıra, bir tanesi muid olmak üzere on altı talebe mevcuttur. Ayrıca temizlik ve giriş çıkışları kontrol etmek üzere bir ferraş ve bir bevvabdan oluşan bir kadroya sahiptir (Sabırlı 2018: 81-82). Müderrisin alacağı yevmiye 60 akçe olarak belirlenmiş olup, vakfin mütevellisinden sonra en yüksek yevmiye alan kişinin müderris olması Valide Sultan'ın bu medreseye atfettiği rolü göstermesi bakımından son derece anlamlıdır.

Atik Valide Külliyesi tüm bölümleri ile büyük bir vakıf ve sosyal hizmet birimi olmasının yanında gerçek bir eğitim kompleksi özelliği göstermektedir. Osmanlılarda darülkurrallar genel olarak bir ihtisas medresesi olarak kabul edilgelmişse de tarihi seyirleri göz önünde bulundurulduğunda bu genellemenin gerçeği yansıtmadığı ve İstanbul dışındaki çoğu darülkurranın ihtisastan ziyade din hizmetinde bulunan kimselerin doğrudan yetiştirilmesine yönelik eğitim veren müesseseler oldukları anlaşılmaktadır. Bunun yanında Kur'an talimi dışında kıraat ihtisasına yer veren yüksek dereceli darülkurrallar da mevcuttur (Gökdemir 2017: 45; Çiftçi 2021: 143). Atik Valide Sultan Külliyesi içerisinde yer alan darülkurra, Osmanlılarda kıraat taliminin kurumsal nitelikte yapıldığı en önemli merkezlerden biridir. Nitekim bu darülkurra kendi döneminde de kıraat ilmi tedrisiyle şöhret olmuş darülkurrallar arasında gösterilmektedir (Kablan 2022: 521-522).

Yapısal olarak müstakil bir mekâna sahip olan bu darülkurrada görevlendirilecek olan şeyhülkurranın özellikleri vakfiyede tüm ayrıntıları ile belirtilmiştir.

³ Adı geçen üç koleksiyon 1924 yılında Üsküdar'daki Hacı Selim Ağa Kütüphanesi'ne nakledilerek araştırmacıların istifadesine sunulmuştur. http://www.haciselimaga.yek.gov.tr/Home/Index?n_id=3 (son erişim: 06.07.2022)

Buna göre şeyhülkurra Arapça ve edebiyatta mahir, tecrübeli, kıraatte ustalaşmış bir zat olmalıdır. Ayrıca bu zatın kıraat imamlarının tüm usul ve bilgilerine sahip olması ve ekâbir-i kurra denilen kıraat âlimlerinin rivayetleri üzere kıraat edebilmesi beklenmektedir. Sahip olması gereken özellikler son derece tafsilatlı şekilde sıralandıktan sonra şeyhülkurranın son olarak büyük kıraat hocalarının yanında yetişmiş olması, on kıraat imamının isimleri zikredilerek bu imamların yazmış olduğu eserleri okutmaya, anlatmaya, bunları neşretmeye ve kavaidini öğretmeye muktedir olması gerektiği belirtilmektedir. Ayrıca darülkurrada imam-ı Şâtibi'nin kasidesi *Kasidetü'ş-Şâtibiyye* ile imam Câberi tarafından bu kaside üzerine yazılan *Cemîletü Erbâbi'l-Merâsîd fî Şerhi Akîleti Etrâbi'l-Kasâ'id* veya *el-Ebhâsü'l-Cemîle Şerhu'l-Akîle Şerhi* olarak bilinen eser okutulacaktır. İmam Cezerî'nin *Mukaddime*'si ve şerhi ile bu konuda yazılan diğer muteber ve yüksek kavaid kitapları okutulacağı yine vakfiyede kayıtlıdır. Darülkurranın eğitim kadrosu vakfiyede 30 akçe yevmiye ile 1 şeyhülkurra ve 2 akçe yevmiyeli 10 hafız olarak tayin edilmiştir (Sabırlı 2018: 83-84; 2019: 55-56). Buradan anlaşıldığına göre Nurbanu Sultan kuruluş aşamasında bu darülkurranın eğitim metodunu ve okutulan eserleri zikrederek verilecek eğitimin düzeyini daha en baştan belirlemiştir.

Atik Valide Külliyesi içerisindeki eğitim kurumlarının bir diğeri darülhadistir. Darülhadisler de tıpkı darülkurralar gibi genel teamülde ihtisas medreseleri olarak kabul edilmekle birlikte bütün darülhadislerin paye ve derece bakımından eşit olmadığı, hatta bazı darülhadislerin normal medreselerin altında kaldıkları bilinen bir gerçektir (Karacabey 1992: 230). İslam dünyasındaki emsalleri gibi yalnızca hadis tedrisine mahsus olduğu düşünülen bu kurumlar Süleymaniye Darülhadisi ile en üst düzeyde temsil imkânı bulmuş ve Osmanlı coğrafyasındaki hiçbir medrese veya darülhadis derece itibari ile bu darülhadisi geçememiştir. Osmanlı medrese sisteminin en üst kademesi Süleymaniye Darülhadisi olarak derecelendirilmiş, darülhadisin müderrisleri devlet teşrifatında üst sıralarda yer almıştır. Bu anlamda Süleymaniye Darülhadisi müderrisi protokolde bütün müderrislerin reisi durumunda olup müderrislerin her hafta Perşembe günleri Şeyhülislamla yaptıkları toplantılarda müderrisler heyetine başkanlık etmekteydi (Karacabey 1992: 229-232; Çiftçi 2013: 139-140).

Osmanlılarda medrese müfredatı hakkında önemli bilgiler veren Taşköprüzâde, Gelibolulu Âlî, Kâtip Çelebi gibi müellifler ve *Nazmu'l-Ulûm*, *Kevâkib-i Seb'a*, *Tertibu'l-Ulûm*, *Kasîde fî'l-Kütübi'l-Meşhûre fî'l-Ulûm* gibi

eserler darülhadislerin müfredatına dair herhangi bir bilgi vermemektedir. Bu durum darülhadislerde farklı bir eğitim programı uygulanmadığı ve bu kurumların hadis ihtisas merkezi olmaktan ziyade genel medrese eğitiminin yanı sıra hadis ilmine diğer ilimlere göre daha fazla ağırlık veren bir eğitim modeline sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim yüksek payeli Edirne ve Süleymaniye Darülhadisleri'nde verilecek eğitimin niteliği vakfiyelerinde belirtildiği üzere bir ihtisas merkezi müfredatı olmaktan çok uzaktır. Aynı şekilde Atik Valide Darülhadisi'nin eğitim müfredatı özelinde konu değerlendirilecek olursa, muhadiste aranan şartlar arasında vakfiyede geçen “*talebeye hadis, tefsir ve sair ulumu bilâ taksir tedris etmek üzere bir zât*” ifadesi bu darülhadisin eğitim programının da bir ihtisas medresesi şeklinde düzenlenmediğini göstermektedir (Ayaz 2016: 55-57; Kutluay 2019: 19-20; Sabırlı 2019: 58).

Genel olarak Osmanlı darülhadislerinde hangi ders ve eserlerin okutulduğuna dair elimizde çok fazla bilgi olmamakla beraber Vahyizâde Ebu Abdullah Muhammed bin Ahmed el-İznîkî'nin *Mevâhibu'l-Edib fi Şerhi Muğni'l-Lebib* isimli şerhinde vermiş olduğu bilgiler bu konuda bizi aydınlatmaktadır. Vahyizâde öncelikle Nurbanu Sultan'ın Üsküdar'da yaptırdığı darülhadise müderris olarak atandığını belirtmekte ve burada okuttuğu kitaplar hakkında bilgi vermektedir. Vahyizade bu darülhadiste Zemahşerî'nin *Keşşâf* ını; el-Ebherî diye bilinen Esirüddin Mu'azzal bin Ömer'in mantıkla ilgili yazdığı *Hidâyetü'l-Hikme*'sini ve es-Secâvendî olarak bilinen Siracüddin Muhammed bin Mahmud bin Abdürreşid'in *Ferâiz es-Secâvendî*'ye Seyyid Şerif Cürçânî tarafından yazılan şerhi okuttuğunu bildirmektedir. Daha sonra padişahın hocası ve Osmanlı Devleti'nin en önemli şeyhülislamlarından olan Hoca Saadeddin diye tanınan Hasan Canoğlu Saadeddin Efendi'den burada *Muğni'l-Lebib*'in okutulması iznini aldığını ve Hoca Saadeddin'in kendisinden bu esere bir şerh yazmasını istediğini ifade etmektedir. Fakat kendisinin bunun için yeterince kitabının olmadığını belirtmesi üzerine Hoca Saadeddin Efendi değerli kaynaklardan oluşan bir koleksiyonu kendisine vereceğini vaad etmiş ve bu şerhi yazması için ısrarcı olmuştur. Vahyizâde bu anlatı ile *Mevâhibu'l-Edib fi Şerhi Muğni'l-Lebib* eserinin ortaya çıkış sürecini anlatırken bir Osmanlı darülhadisinin müfredatı hakkında da çok önemli bilgiler vermiştir (Arslan 2002: 140-141).

Nurbanu Sultan'ın külliye için tanzim ettirmiş olduğu vakfiyede darülhadiste eğitim alacak talebe sayısı 12 ve alacakları günlük tahsisat ise 2 akçe ola-

rak tayin edilmiştir. Muhaddisin yevmiyesi ise vakfiyede 40 akçe olarak tayin edilmiş ve dolayısıyla darülhadisin derecesini belirlemiştir (Yardım 1995: 95-96; Sabırlı 2018: 82-83). Vakfiyede mevcut bilgilere göre Atik Valide Külliyesi'nde orta ve yükseköğretim kurumları olan medrese, darülhadis ve darülkurrada görevli personelin toplam sayısı 45'i bulmaktadır. Bu sayı Nurbanu Sultan'ın hayatında mevcut yüksek eğitim faaliyetleri dolayısıyla Üsküdar'ın sosyal ve ekonomik yapısına etki ve katkısının değerlendirilmesi bağlamında oldukça önemlidir. XVI. yüzyılın sonu itibarıyla çehresi değişerek bir cazibe merkezi haline gelmiş olan Üsküdar, bu eğitim kurumları ile Osmanlı bürokrasisinin yüksek rütbelerine bürokrat yetiştirmiştir. Ayrıca bu kurumların Osmanlı toplumunun inanç ve kültür ikliminin gelişmesine büyük bir katkı sağladığı ifade edilmelidir.

Sultan III. Murad'ın özel alaka ve desteğine mazhar olan Atik Valide Medresesi, bünyesinde bizzat padişahın emri ile tertip edilmiş olan ilim meclisleri vesilesiyle de Üsküdar ilim hayatında önemli bir yer tutmaktadır. Ulemanın ve halkın katılmış olduğu genel bir ders mahiyetinde yapılan bu *dersiam* geleneği İslam dünyasında çok eski bir gelenek olmakla beraber Osmanlı coğrafyasında yalnızca birkaç örneğine rastlamaktayız. XVI. yüzyılın son çeyreğinde bu geleneğin tezahürünü Atik Valide Medresesi'nde müşahede etmek mümkündür. Osmanlı medrese geleneğinde çok fazla örneğine rastlamadığımız bir uygulama olarak Sultan III. Murad, Atik Valide Sultan Medresesi'ne tayin olunan müderrislerin birer açılış dersi tertip etmelerini ve başta kendileri olmak üzere derse katılacak müzakerecilerin dersin konusu ile ilgili birer tefsir risalesi yazmalarını istemiştir. Sultan III. Murad'ın saltanatı boyunca bu medreseye atanmış olan yedi müderristen dördü dersiam tertip etmiş, bu dersiamlardan üçü için telif edilen toplam 16 tefsir risalesi Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde tespit edilmiştir (Aytepe 2019: 318-323). Bu derslere başta saray mensupları olmak üzere zamanın en seçkin uleması katılmış ve burada çeşitli ilmi sohbetler, musahabeler, tartışmalar yapılmıştır.

Medresede tertip edilen dersiamlar tefsir başlığı altında yapılmış olup ilk dersiam Şemseddin Ahmed Efendi tarafından gerçekleştirilmiştir. *En'am* suresi sekizinci ayetin tefsirini konu edinen bu dersiam Ahmed Efendi'nin medreseye atandığı ilk gün (Aralık 1579) açılış dersi olarak yapılmıştır. Ahmed Efendi konuyu yalnızca tefsir boyutu ile değil, daha geniş bir perspektiften ele almak için

bu meclise farklı ilim dallarında uzmanlıkları ile öne çıkan farklı derecelerdeki medreselerde görevli müderrisleri davet etmiştir (Aytepe 2019: 319). Ahmed Efendi'nin bu dersiamına ait bazı bilgilere biyografik kaynaklarda da tesadüf etmekteyiz. Ahmed Efendi'nin kendi biyografisinde bu dersiamla ilgili dersiamın konusu ve halkaya katılan zatlar hakkında bilgi verildikten sonra iki müdinin mülaım olduğu bilgisi verilmiştir (Nev'izâde 2017: 1194). Nev'izâde'nin vermiş olduğu biyografilere göre bu kişiler Manastırlı Hüsrev Biraderi Mustafa Efendi (Nev'izâde 2017: 962) ve Selaniki Mahmud Efendi'dir. (Nev'izâde 2017: 1663).

Medresede yapılmış olan ikinci dersiam ilk kez bu makale ile tespit edilmiş olup 1585 yılında buraya atanmış olan Abdülkerimzâde Abdullah Efendi tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu zatın biyografisinde medreseye atandıktan sonra "kaide-i eslâf üzere" "*akd-i meclis-i dersiam ve ol tâk-ı refi'i-i günbed-i Bercis gibi pür-feyz-i idâre-i câm-ı kelâm kıldığı*" bildirilmektedir (Nev'izâde 2017: 1074).

Valide-i Atik Medresesi'nde yapıldığı tespit edilen üçüncü dersiam daha sonra şeyhülislam olacak olan Sunullah Efendi tarafından yapılmıştır. Sunullah Efendi'nin medreseye atanmasından kısa süre sonra (Eylül 1588) yapılan dersiamda Zemahşeri'nin *Keşşaf*'ından *Bakara* Suresi birinci ayetin tefsiri konu edilmiştir (Aytepe 2019: 320-321). Atâyî, Sunullah Efendi'nin yapmış olduğu dersiam için biyografisinde ders meclisinin son derece feyizli ve faydalı olduğunu aktarmaktadır (Nev'izâde 2017: 1427).

Valide Sultan Medresesi'nde yapıldığı tespit edilen son dersiam Ahizâde Abdülhalim Efendi'ye aittir. 1589-90'da bu medreseye atanan Abdülhalim Efendi'nin dersiamı hangi tarihte düzenlediği bilinmemekle birlikte bu oturumun konusu olarak *Enbiya* suresi birinci ayeti olarak belirlenmiştir (Aytepe 2019: 322-323). Ahizâde'nin biyografisinde düzenlenen bu ders için çok övücü ifadeler kullanılmış ve döneminde çok ses getirdiği vurgulanmıştır. Bu meclisin ve dersiamın İstanbul'da o kadar büyük etkileri olmuştur ki bu derse katılan talebeler mülaım zemet şartı ile ulemaya dağıtılmış ve ders fevkalade bir şekilde tamamlanmıştır. (Nev'izâde 2017: 1308-1309).

Atik Valide Medresesi bu parlak ve gösterişli zamanlarını XVII. yüzyıl-da büyük oranda yitirmiştir ve XVII. yüzyılın ilk yarısında yaşanan anarşi ve ayaklanmalar döneminde medreselerde yaşanan olumsuz gelişmeler Atik Valide

Medresesi'ne de tesir etmiştir. Daha önce müderris olarak atananların ekserisinin Şeyhülislamlardan mülazım olduğu görülürken XVII. yüzyılda bu gelenek yavaş yavaş kaybolmuştur. Medresenin şaşaa ve parlak devrinin kaybolduğunu gösteren önemli bir delil de müderris maaşlarının 60 akçeden 30 akçeye düşmesi olmuştur.

Atik Valide Medresesi talebelerinin sayısı ile ilgili vakfiyenin dışında bilgi sahibi olabildiğimiz ikinci önemli kaynak 1792 yılına ait bir sayım defteridir. Buna göre medresede 1792 yılında medresede muid hücre si boş olmak üzere, taşrada bulunan dört hücre sahibinden üçünün hücrelerinin kilitli olduğu görülmüştür. Buna göre 1792'de taşrada bulunanlar ile birlikte 17 hücrede 15 talebe mevcuttur. Bu sayımda medresenin hücrelerinden bir tanesinin ihtiyaç bulunmadığı için mülazımlara tahsis edildiği ve bu hücrede geçici olarak bir molla nın ikamet ettiği tespit edilmiştir. Aynı sayımda 7 odalı olan darülhadiste sayım yapıldığı sırada biri taşrada bulunan 7 talebe olduğu görülmüştür. Medresede 1869 yılında 2 dersiam ve 5 mezun ile 14 talebe ve 1914 yılındaki sayımda ise 20-25 civarında talebe bulunmakta idi. 1869 ve 1914 sayımlarında darülhadisin ismi geçmemektedir (Giresun 2017: 39-40; Kütükoğlu 2000: 320; Kenan-Güven 2013: 458-459). Atik Valide Medresesi Tevhid-i Tedrisat Kanunu sonrası medreselerin kapatılmasına kadar işlevini sürdürmüştür. Günümüzde İlim Yayma Cemiyeti Kadıköy Şubesi ve Mahmut Celalettin Ökten Hikmet evi olarak kullanılmaktadır.

Valide-i Atik Medresesi Müderrisleri: Kaynaklar Hakkında

İlmiye zümresine mensup kişilerin hayatlarına dair bilgileri bulabildiğimiz en önemli kaynaklar tabakat-teracim kitaplarıdır. Bu biyografi kitaplarının başında Taşköprülüzâde Ahmed'in Arapça olarak yazdığı *eş-Şakâ'iku'n-Nu'maniye* adlı eseri gelmektedir. Osmanlı edebiyatında ulema biyografisi yazma geleneğini başlatan bu eser Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan 1558 yılına kadar yaşamış olan sayıları farklı yazma nüshalarda çeşitlilik gösteren 350'den fazla âlim ve 150'den fazla şeyhin biyografilerini ihtiva etmektedir. Daha müellifin sağlığında Türkçe'ye tercüme edilen bu eserin kapsamı çeşitli ilâveler ve zeyillerle silsile halinde XX. yüzyıla kadar genişletilmiş ve böylece bir Şakâ'ik külliyyatı ortaya çıkmıştır (Özcan 2010: 485).

Valide-i Atik Medresesi müderrislerinin tespit edilmesinde Şakâ'ik⁴ zeyillerinden olan Nev'izâde Atâyî Efendi'nin *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fi Tekmiletü's-Şakâ'ik* (Nev'izâde 2017), Uşşâkizâde Seyyid İbrâhîm Hasib'in *Zeyl-i Şakâ'ik* (Uşşâkizâde 2017) ve Simkeşzâde Mehmed Şeyhî Efendi'nin *Vekâyi'u'l-Fuzalâ* (Şeyhî 2018) isimli eserlerinden istifade edilmiştir Şakâ'ik'in en mühim tamamlayıcılarından olan Fındıklılı İsmet Efendi'nin *Tekmiletü's-Şakâ'ik fi Hakki Ehli'l-Hakâ'ik* (Fındıklılı 2021) isimli eserinde ise bu medresede görev yapan herhangi bir müderrisin kaydına rastlanamamıştır. Fındıklılı İsmet Efendi, eserinde aslında *Tekmiletü's-Şakâ'ik*'i sekiz cilt olarak kaleme aldığı ancak 1896-97'de Fındıklı'da meydana gelen yangında bu eserin kitapları ile birlikte yandığını ifade etmektedir. Yazar, bu eserdeki biyografilerden hatırlayabildiği kadarını yazmaya muktedir olduysa da içerisinde Valide-i Atik Medresesi'nde görev yapmış müderrislerden herhangi birine dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Biyografik eserler dışında Atik Valide Medresesi'ne tayin edilen müderrislerin tespitinde ikincil önemli kaynak grubunu Kazasker Ruznamçeleri oluşturmaktadır. Günümüze ulaşan 174 adet Anadolu Kazaskerliği Ruznamçesi 1665-1734 tarihleri arasındaki atama kayıtlarını düzenli bir biçimde ihtiva etmektedir.

Bu makalede medresenin faaliyete geçtiği 1579-1580'den 1730'a kadar müderrisler yukarıda zikredilen biyografik eserlerden ve Anadolu Kazaskerliği Ruznamçeleri'nden çalışmanın sonunda bir listesi verilen 119 müderris tespit edilmiştir. Bu müderrislerden 25 tanesini Atâyî'den, 55 tanesini Şeyhî Mehmed Efendi'den öğrenmekteyiz. Şeyhî'de Üsküdar Valide Sultan Medresesi'nde görev yaptığı bildirilen bir kişinin biyografisi mevcut olmayıp bu eserde kendisinin halefi olarak bir medreseye atanan müderrislerin biyografilerinden bu zat hakkında kısıtlı da olsa bilgiye sahip olmaktadır.⁵

Şeyhî, eserinde Atâyî'nin eserine bir zeyl yazma arzusunda iken yapmış olduğu araştırmalar sırasında Uşşâkizâde Hasib'in yazdığı zeyli gördüğü

4 Bu külliyat içerisinde yer alan en meşhur eserlerden müteşekkil bir derleme ilk kez Abdülkadir Özcan tarafından Şakâik-i Nu'maniye ve Zeylleri ismiyle tıpkıbasımı ve ayrıntılı dizinleriyle yayımlanmıştır. Bkz. Taşköprülüzâde Ahmed Efendi. (1989). *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeylleri*. (Özcan, A. haz.). İstanbul: Çağrı Yayınları.

5 Emin-i Fetva Ömer Efendi: 1118 Şaban/1706 Aralık ayına kadar Ahmed Çavuş Medresesi'nde müderrislik yapmıştır. Cemaziyelula 1120/Ağustos 1708 tarihine kadar ise Hadım Hasan Paşa Medresesi'nde bulunmuştur. 1128 Receb/1716 Temmuz ayına kadar Gazanfer Ağa Medresesi'nde bulunan Ömer Efendi 1129 Ramazan/1717 Eylül'üne kadar Üsküdar Atik Valide Medresesi'nde müderrislik yapmıştır. Bu tarihten sonra kendisine musıla-i Süleymaniye itibarıyla Uzuncaabad Hasköyü kazâsı tevcih olunmuştur. 1131 Safer/1719 Ocak ayına kadar yine musıla-i Süleymaniye rütbesiyle Hz. Eyyüb el-Ensari Medresesi'nde müderrislik yapmıştır (Şeyhî 2018: 2594-2611-3006-3007-3041-3223).

ve beğenmediğinden bahsetmiştir. Aynı dönemi tezyil eden Uşşâkîzâde ve Şeyhî'nin eserleri Atik Valide Sultan Medresesi müderrisleri açısından mukayese edildiğinde her iki eserde ortak olarak bulunan müderrisler dışında 5 müderris hakkında verilen bilgiler birbiriyle uyuşmamaktadır. Bu müderrislerden Fikri Ahmed Efendi, Şeyhülislam Esirî Mehmed Efendi, Musazâde Abdülbaki Efendi ve İmamzâde Süleyman Efendi Uşşâkîzâde'de Üsküdar Validesi müderrisi (Uşşâkîzâde 2017: 447-448-764-793-796) olarak zikredilmişken Şeyhî'de İstanbul Validesi müderrisi (Şeyhî 2018: 684-685-1202-1276-1285) olarak kayıt altına alınmıştır. Yine bu iki eserde ortak olarak bulunan Kürd İshak Efendi'yi Uşşâkîzâde Üsküdar Validesi müderrisi olarak göstermişken Şeyhî'de herhangi bir valide sultan medresesinde görev yaptığı bilgisi mevcut değildir. Uşşâkîzâde ve Şeyhî'de ihtilaflı olan 5 müderris listede mevcut bulunmamaktadır. Zira Atâyî ve Şeyhî'den alınan biyografiler birbirini hem kronolojik olarak hem de halef-selef kayıtları bağlamında tamamlamakta olup zikredilen 5 müderris hususunda Uşşâkîzâde'nin hatalı bilgi verdiği düşünülmektedir. Bu nedenle bu 5 müderris Valide-i Atik müderrisi olarak kabul edilmemiştir.

Biyografik eserlerin mütemmimi olarak incelediğimiz Anadolu Kazaskerliği Ruznamçeleri'nde ise Üsküdar Atik Valide Medresesi'ne ataması yapılmış 24 adet atama kaydı mevcuttur. Bu kayıtlarda ataması yapılan müderristen önce Atik Valide'de o esnada görev yapmakta olan müderrisin ismi de belirtilmektedir. Buradan yapılan çıkarımla hakkında herhangi bir bilgi verilmemiş olan 15 müderrisin ismi daha listeye eklenmiştir. En son olarak 1792 tarihli medrese sayımında Atik Valide Sultan Medresesi'nde Velizâde Ömer Efendi'nin müderris olarak bulunduğu kayıtlıdır (Kenan-Güven 2013: 458).

Medrese kayıtları için elimizde düzenli bir veri mevcut iken aynı durum ne yazık ki darülhadis ve darülkurra atamaları için geçerli değildir. Biyografik kaynaklar bu darülhadis ve darülkurranın müderrislerini genel olarak kaydetmemişlerdir. Ruznamçe kayıtlarında da herhangi bir bilgi mevcut değildir. XVI-XVII. yüzyıllarda Valide-i Atik Darülhadisi'nde görev yapan 6 muhaddis tespit edilmiştir. Bunlardan ikisi XVI. yüzyıla ve dördü XVII. yüzyıla aittir. Valide-i Atik Darülkurrası'nda ise XVI. yüzyılda görev yaptığı tespit edilen 1 kişi mevcuttur.

Valide-i Atik Darülkurrası'nda görev yaptığına dair bilgi sahibi olduğumuz tek kişi Acemzâde Hasan Efendi'dir (Nev'izâde, 2017: 1029). XVI. yüzyılda

Valide-i Atik Darülhadisi'nde görev yapmış iki müderris Vişne Mehmed Efendi ve Vahyîzâde Efendi'dir (Nev'izâde 2017: 1009, 1522-1523).

XVII. yüzyılda Atik Valide Darülhadisi'nde görev yapan, biyografisini tespit edebildiğimiz 4 müderris bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1640 yılında göreve başlamış olan Behram Ağa Hocası Üsküdarî Mustafa Efendi'dir (Uğur 1986: 272-273; Uşşâkîzâde 2017: 519-520; Şeyhî 2018: 878-879). Behram Ağa Hocası Üsküdarî Mustafa Efendi'yi takiben Atik Valide Darülhadisi'nde Vanî Ali Efendi göreve başlamıştır. (Uğur 1986: 257-258; Şeyhî 2018: 858-859). XVII. yüzyılda Valide-i Atik Darülhadisi'nde görev yapan üçüncü muhaddis Divitçizâde Şeyh Mehmed Efendi'dir (Şeyhî 2018: 1399-1400). Atik Valide Darülhadisi'nde görev yaptığını tespit edebildiğimiz son muhaddis Vardarî Şeyhzâde Abdülğani Efendi'dir (Şeyhî 2018: 2072-2074). Ayrıca 1792 tarihli sayım defterinde Serraczâde Mustafa Efendi isimli bir zatın bu darülhadiste muhaddis olduğu bilgisi mevcuttur (Kenan-Güven 2013: 458).

Sonuç

Atik Valide Medresesi müderrislerinin biyografilerinin incelendiği bu çalışma medresenin XVI. yüzyıl sonlarında İstanbul'un en parlak medreselerinden biri olduğunu göstermektedir. Medrese müderrislerinin atamalarında genellikle Şeyhülislam mülazımlığından gelmiş olması dikkate alınmış ve bu müderrislerin kariyerlerinde çok önemli ve parlak görevlerde buldukları tespit edilmiştir. Ancak bu medrese zamanla önemini yitirerek daha düşük dereceli medreselerden müderrisler buraya tayin olmaya başlamıştır. XVIII. yüzyılın başı itibarıyla Anadolu Kazaskeri Ruznamçeleri'nde tespit ettiğimiz üzere medrese 30 akçelik statüsüne gerilemiştir.

Atik Valide Medresesi'nde görev yapan müderrislerin 80 tanesinin biyografik bilgisine sahip olduğumuz için bu medreseden önceki ve sonraki kariyer basamaklarını tespit edebilmekteyiz. Bunun yanında tamamında mevcut olmamakla birlikte doğum yerleri, özellikle aileleri ilmiye sınıfından olanların aile bilgileri, kimden mülazım oldukları gibi çeşitli verilere sahibiz. Elimizdeki verilerle bir müderrisin Valide-i Atik Medresesi'ne gelmeden önce genellikle Sahn, Haseki, Şehzâde, Selimiye ve Bayezidiyye gibi selâtin medreselerinde görev yaptığı görülmektedir. Atik Valide'den önceki görev yeri belli olan 104 müderrisin %19'u

Sahn Medreseleri'nden buraya gelmiştir. Bu oran özellikle XVII. yüzyılın ilk çeyreğine kadar bu medreseye atanan müderrislerde çok daha yüksek olup %59 kadardır. 1623'e kadar Valide-i Atik'e gelen 32 müderristen 19'u Sahn'dan hareket etmiştir.

Valide-i Atik Medresesi'nde görev yapan müderrislerin -görevlerinden çok kısa süre sonra vefat eden 3 kişi dışında- tamamı kadılığa yükselmiştir. Atik Valide'den sonraki görev yeri tespit edilebilen müderrislerden %30'u doğrudan kadılığa yükselmiştir. Doğrudan kadılığa intisab eden 24 kişiden 5'i Bağdat kadısı, 4'ü Yenişehir, 3'ü Bursa, 2'si Kudüs, 2'si İzmir, 2'si Şam, kadısı olarak atanmışlardır. Diğer 6 kişi ise Edirne, Galata, Medine, Üsküdar, Eyüp ve Filibe kadılıkları ile görevlendirilmiştir.

Özellikle kurulduğu ilk dönemlerde son derece prestijli ve diğer medreselere göre avantajlı olduğu görülen Atik Valide Medresesi'nde görev yapan müderrislerden 13 kişi kariyerlerinin devamında Anadolu Kazaskerliği'ne getirilmiş, bu 13 kişiden 10'u daha sonra Rumeli Kazaskerliği'ne yükselmiştir. Valide-i Atik Medresesi'nde müderrislik yaptıktan sonra ilmiye sınıfı içerisindeki en üst düzey görev olan Şeyhülislamlığa terfi eden 2 kişi bulunmaktadır. Bu iki kişi XVII. yüzyıl şeyhülislamlarından Sunullah Efendi ve Zekeriyazâde Yahya Efendi'dir.

Valide-i Atik Medresesi'nde müderrislik yapan zatlar arasında kadılığa terfi etmeden önce müderrisliğe devam eden 56 kişi bulunmaktadır. Bu 56 kişinin yaklaşık %57'si Süleymaniye Medreseleri'ne atanmıştır. Süleymaniye Medreseleri'ne hareket eden 32 kişiden 25'i Süleymaniye'deki görevini müteakip kadılığa geçerken 6'sı Süleymaniye Darülhadi'sine tayin edilmiştir. Bu 6 kişiden 5'i kadılığa geçmiş, Şerif-i Şirvânî Süleymaniye'den sonra tekaüd ile Ayasofya Medresesi'ne nakledilmiştir. Atik Valide Medresesi'nden sonra Süleymaniye dışındaki medreselerde müderrisliğe devam edenlerden 6'sı İstanbul'da Valide Sultan Medresesi'ne, 5'i Sultan Selim-i Kadim Medresesi'ne, 4'ü (biri Darülhadis olmak üzere) Hakaniye Medresesi'ne, 2'si Eyüp el-Ensari Medresesi'ne hareket etmiştir. Ayrıca Ülâ-yı İbrahim Paşa, Ülâ-yı Saray-ı Galata ve Şehzâde Medreseleri'ne de 1'er kişi tayin edilmiştir.

Valide-i Atik Medresesi'nde görev yapan müderrislerin kariyerleri incelendiğinde bu medresenin müderrislik mesleği içerisinde yükselebilmek için önemli

bir kurum olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Buradaki görevinden sonra rütbesi tenzil edilen tek 1 kişi bulunmaktadır. Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın himayesinde bulunan Beyler Hocası Ahmed Efendi, Mustafa Paşa'nın vefatından sonra kariyer basamaklarını sadrazamın etkisiyle kısa sürede geçtiği iddiasıyla Şeyhülislam Ali Efendi tarafından musıla-ı Sahn itibariyle Murad Paşa-yı Atik Medresesi'ne tayin edilmiştir. Buna rağmen kariyerinin ileriki safhalarında Ahmed Efendi'nin de kadılığa geçtiği görülmektedir.

Atik Valide Medresesi müderrislerinin biyografileri incelendiğinde bu müderrislerin çoğunun ailesinin ilmiye sınıfına mensup oldukları görülmektedir. Ailesi hakkında bilgi sahibi olabildiğimiz 38 kişiden 30'unun babası ilmiye sınıfına mensuptur. İlmiye sınıfından gelen müderrislerin 5'inin babası şeyhülislam 2'sinin babası ise kadıdır. İlmiye sınıfı dışından gelen müderrislerin ailelerinin ise üçü esnaf zümresinden olup ikisi sahhaf iken biri divitçilikle uğraşmaktadır. İki kişinin babası ise bürokrasi kökenli olup biri Tersane-i Âmire'de mahzen kâtibi, diğerisi Saray Kapıcısıdır. Ayrıca medresede 1630-31'te müderrislik yapan Atlu Davud Efendi'nin oğlu Davudzâde Mustafa Efendi de 1683-84'te burada müderris olmuştur.

Müderrislerin kimden mülazım oldukları da genellikle biyografilerinde kayıtlı olup Atik Valide müderrislerinin neredeyse tamamı şeyhülislam mülazımlarındandır. Bu medresede görev yapan müderrisler arasında Şeyhülislam Zekeriyazâde Yahya Efendi'den mülazım olan 7, Şeyhülislam Ebu Suud Efendi'den mülazım olan 5 ve Şeyhülislam Minkârîzâde Efendi'den mülazım olan 5 müderris bulunmaktadır.

Kaynakça

Arşiv Kaynakları

- Cumhurbaşkanlığı Osmanlı Arşivi Meşihat Arşivi Fonu Anadolu Kazasker Ruznamçeleri, MA18, MA19, MA20, MA21, MA22, MA23, MA24.
- Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, Nuruosmaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Anadolu Kazasker Ruznamçeleri, NOR30, NOR31, NOR32, NOR33.

Araştırma Eserleri

- Ahunbay, Z. (1988). Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları Medreseler Darülkurrular Mektepler, *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri* içinde (C. 1, ss. 239-309). (Bayram, S. ed.). Ankara: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Akyıldız, A. (2022). *Haremin Padişahı Valide Sultan Harem'de Hayat ve Teşkilat* (2. bs.). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Arslan, F. (2002). Mevhâhibu'l-Edib fi Şerhi Muğni'l-Lebib'in Baştan "İnne"ye kadar Tahkiki. *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*. (14), 135-160.
- Ayaz, K. (2016). Hadis İlimlerinin Tadrîsâtı Açısından Osmanlı Dârulhadisleri. *Osmanlı Araştırmaları*, XLVII, 39-68.
- Aytep, A. (2019). Ders İçin Hâşiyeye: III. Murad'ın Emriyle Atik Valide Medresesi Açılış Dersleri İçin Yazılan Tefsir Hâşiyeleri. *Osmanlı İlm-i Tefsir* içinde (ss. 317-330) (Boyalık, M. T., Abacı, H. ed.). İstanbul: İSAR Yayınları.
- Baltacı, C. (1976). *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri: Teşkilat, Tarih*. İstanbul: İrfan Matbaası.
- Bayraktar, N. (1963), İstanbul'da Kadınlar Tarafından Kurulmuş Kütüphaneler. *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, XII, (3-4), 85-95.
- Bayram, S. (2009). Nurbanu (Atik) Valide Sultan'ın İstanbul-Üsküdar'da 1582 Tarihinde Tesis Ettiği Vakfiyesi ve Kültür Değerleri. *VI. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiriler (1-26 Kasım 2005)* içinde (C. 1, ss.107-132). (Ercebeci, Ş. haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bostan, H. (2012). Üsküdar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (c. 42, ss. 364-368). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bostan, H. (2019). Üsküdar'ın Sınırları ve Demografisi (XV-XIX. Yüzyıl). *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu X (19-20-21 Ekim 2018) Bildiriler* içinde (c. I, ss. 117-157). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Çiftçi, M. (2013). *Süleymaniye Dârülhadisi (XVI-XVII. Asırlar)*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Çiftçi, M. (2021). Osmanlı Zirve Döneminin İhtilafı Medresesi: Süleymaniye Dârülkurrâsı.

Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 61, 139-165.

- Erünsal, İ. E. (2020). *Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik Tarihî Gelişimi ve Organizasyonu* (Genişletilmiş Güncellenmiş 3. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları
- Fındıklılı İsmet Efendi. (2021). *Tekmiletü'ş-Şakâ'ik fi Hakki Ehli'l-Hakâ'ik* Fındıklılı İsmet Efendi'nin Şakâ'ik *Zeyli* (Yıldırım, İ. haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Giresun, M. (2017). Osmanlı'dan Günümüze İntikal Eden Üsküdar Medreseleri. *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu IX (11-13 Kasım 2016) Bildiriler* içinde (c. III, ss. 33-49). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Gökdemir, A. (2017). Osmanlı Kur'an Eğitim Merkezleri: Dârülkurrâlar ve Sıbyan Mektepleri. *Edebali İslamiyat Dergisi*, 1 (2), 43-60.
- Güneş, A. (2004). 16 ve 17. Yüzyıllarda Üsküdar'ın Mahalleleri ve Nüfusu. Üsküdar Sempozyumu I (23-25 Mayıs 2003) Bildiriler içinde (c. I, ss. 42-56). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Haskan, M. N. (2001). *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar*. İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Kablan, S. (2022). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Kıraat İlmi. İhya *Uluslararası İslam Araştırmaları Dergisi*, 8 (1), 511-530.
- Kalafat, M. (2020). Üsküdar: Harem Kadınlarının Prestij Sahası. *Art-Sanat*, (14), 185-209.
- Karacabey, S. (1992). XV. ve XVI. Asır Osmanlı Medreselerinde Hadis Öğretimi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 4, (4), 227-235.
- Kayaalp, P. (2018). *The Empress Nurbanu and Ottoman Politics in the Sixteenth Century*. New York: Routledge Press.
- Kayaalp, P. (2009). The Role of Imperial Mosque Complexes (1543-1583) in the Urbanization of Üsküdar. *Urban Space in the Middle Ages and the Early Modern Age* içinde (ss. 645-666). (Classen, A. ed.). Berlin, New York: De Gruyter.
- Kayaalp, P. (2012). Vakfiye and Inscriptions: An Interpretation of the Written Records of the Atik Valide Mosque Complex. *International Journal of Islamic Architecture*, 1, (2), 301-324.
- Kenan, S.-Güven, İ. (2013). III. Selim Döneminde Medreselere Çekidüzen Verme: 1792'de İstanbul Medreseleri'nin Denetimi. *Deutsch-türkische Begegnungen/ Alman Türk Tesadüfleri: Festschrift für Kemal Beydilli/ Kemal Beydilli'ye Armağan* içinde (ss.438-463). Berlin: Ebverlag.
- Kuran, A. (1986). *Mimar Sinan*. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Kuran, A. (1984). Üsküdar'da Atik Valide Külliyesinin Yerleşim Düzeni ve Yapım Tarihi Üzerine. *Suut Kemal Yetkin'e Armağan* içinde (ss. 231-248).Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

- Kut, G.-Bayraktar, N. (2021). *Yazma Eserlerde Vakıf Mühürleri* (Çınar, A., Derin Şahal, T. yay. haz.) (Şahin, M., Ünlü, M. F.). İstanbul, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Kutluay, İ. (2019). Osmanlı Döneminde XVI. ve XVII. Yüzyıllarda Kurulan Dârülhadislerin Müfredatı, İlmî Seviyeleri ve Kadızâdeliler Hareketinin Dârülhadislerin Çoğalmasındaki Rolü. *Mizânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi*, (9), 13-49.
- Kütikoğlu, M. (2000). *XX. Asra Erişen Osmanlı Medreseleri*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Mehmed Şeyhî. (2018). *Vekâyi 'u'l-Fuzalâ*, (Ekinci, R. Haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı
- Muhacır, E. (2022). Üsküdar'da Osmanlı Medrese Geleneğinin Teşekkülü: Rum Mehmed Paşa Medresesi ve Müderrisleri. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, (47), 283-344.
- Necipoğlu, G. (2013). *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, (Güven, G. Ç. çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nev'îzâde Atâyî. (2017). *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fi Tekmileti 'ş-Şakâ'ik*. (Donuk, S. haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Özcan, A. (2010). eş-Şakaiku'n-Nu'maniye, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (c. 38, ss. 485-486). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özyürek, K. (2019). *Kuruluşundan Tanzimat'a Kadar Osmanlı Başkent Mimarisinde Eğitim Yapılarının Külliye Kuruluşları İçindeki Yeri ve Önemi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Pantik, R. (2014). *Atik Valide Sultan Külliyesi (1686-1727)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sabırlı, T. (2018). *Afife Nurbanu Valide Sultan Vakfıyesi (990/1582)*. İstanbul: Libra Kitap Yayıncılık.
- Sabırlı, T. (2019). *Dindarlık, Ekonomi ve Sosyal Hayat: Nurbanu Atik Valide Sultan Vakfı Üzerine Bir İnceleme (1582-1826)*. İstanbul: Libra Kitap Yayıncılık.
- Sabırlı, T. (2014). Vakfıyesi ve Muhasebe Kayıtları Işığında Atik Valide Vakfı", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu II (2-4 Kasım 2012) 1352'den Bugüne Şehir Bildiriler* içinde (c. I, ss. 45-53). İstanbul: Üsküdar Belediyesi.
- Tanman, M. B. (1988). Atik Valide Külliyesi. *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (2), 3-19.
- Tanman, M. B. (1991). Atik Vâlîde Sultan Külliyesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (c. 4, ss. 68-73). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Taşköprülüzâde Ahmed Efendi. (1989). *Şakaik-ı Nu'maniye ve Zeylleri*. (Özcan, A. haz.). İstanbul: Çağrı Yayınları.

-
- Uğur, A. (1986). *The Ottoman Ulema in the Mid-17th Century: An Analysis of the Vakaiu'lfuzala of Mehmed Şeyhi Ef.*. Berlin: Klaus Schwarz Verlag.
- Uşşâkîzâde Seyyid İbrâhîm Hasîb. (2017). *Zeyl-i Şakâ'ik*. (Ekinci, R. haz.). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Yardıı, A. (1995). Temel Kültür Müesseselerimizden Dârülhadisler. *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtrâ Kitabı* içinde (ss. 59-119). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Yazıcı, T. (1986). Üsküdar. İslâm Ansiklopedisi içinde (C. 13, ss. 127-131). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yılmaz, A. (2001). *Osmanlı Mimarisinde Külliye Olgusu ve Atik Valide Külliyesi Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- http://www.haciselimaga.yek.gov.tr/Home/Index_?n_id=3 (son erişim: 06.07.2022 01:59)

EK 1: Valide-i Atik Medresesi Müderrisleri Listesi

#	Müderris	Kaynak
1	Dökmecizâde Mehmed Efendi	Nev'izâde 2017: 909-911.
2	Şemseddin Ahmed Efendi	Nev'izâde 2017: 440-442.
3	Defterzâde Ali Efendi (Bitli Ali Efendi) (Çivizâde Hısmı)	Nev'izâde 2017: 926-927.
4	Abdülkerimzâde Abdullah Efendi	Nev'izâde 2017: 1074.
5	Şeyhülislam Sunullah Efendi (Sunullah bin Cafer el-İmadi)	Nev'izâde 2017: 1425-35
6	Ahizâde Abdülhalim Efendi (Halimî) ⁶	Nev'izâde 2017: 1306-12.
7	Kâtipzâde Zeynelabidin Efendi	Nev'izâde 2017: 1226-27.
8	Şeyhülislam Yahya Efendi	Şeyhî 2018: 440-455
9	Abdülcebbarzâde Derviş Mehmed Efendi	Nev'izâde 2017: 1459-61.
10	Bostanzâde Yahya Efendi	Şeyhî 2018: 286-287.
11	Bâlîzâde Mustafa Efendi (Musli Efendi)	Nev'izâde 2017: 1567-68.
12	Dursunzâde Abdullah Efendi (Feyzî)	Nev'izâde 2017: 1388-90.
13	Seyyid Mehmed ibnû's-Seyyid Mehmed (Şerif Efendi)	Nev'izâde 2017: 1821-24.
14	Ahizâde Yahya Çelebi	Nev'izâde 2017: 1411-12.
15	Molla Ahmedzâde Nuh Efendi	Şeyhî 2018: 412-413.
16	Şerif Efendi (Şerif-i Şirvânî)	Nev'izâde 2017: 1653-54.
17	Yalvacı Şeyhzâde Kara Suni (Sunullah) Efendi	Nev'izâde 2017: 1464-65.
18	Nevalizâde Saadeddin (Sadi) Efendi	Nev'izâde 2017: 1834-35.
19	Şemszâde Şeyh Mehmed Çelebi	Nev'izâde 2017: 1512-14.
20	Nazırzâde Seyyid Mehmed Çelebi	Nev'izâde 2017: 1409-10.
21	Abdülkerim Efendi (Kerim Çelebi)	Nev'izâde 2017: 1766-67.
22	Muhteşem Rıdvan Efendi	Nev'izâde 2017: 1659-60.
23	Mehterzâde Mehmed Çelebi	Nev'izâde 2017: 1451-52.
24	Riyazi Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 456-457.
25	Ebusuudzâde Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 277.

⁶ Baltacı'da Abdülkerim Efendi olarak geçmektedir.

26	Faizî Abdulhayy Efendi	Nev'izâde 2017: 1645-51.
27	Kara Musa Efendi	Şeyhî 2018: 278-279.
28	Hoca Efendi Biraderi Ali bin Mehmed (Sarı Ali Efendi)	Nev'izâde 2017: 1766-67.
29	Naib Mehmed Efendi	VF, C. I, 478-479.
30	Kürd Kasım Efendi	VF, C. I, 414-415.
31	Abdullah Efendi (Ebusuudzâde Efendi'ye tâbi) (Amasiyeli)	Nev'izâde 2017: 1772-73.
32	Bakizâde Abdurrahman Efendi	Şeyhî 2018: 253-254.
33	Mehmed Ali Efendi (Rızayî Çelebi)	Nev'izâde 2017: 1778-81.
34	Mehmed Efendi (Abdurrahman Emirî)	Nev'izâde 2017: 1841-42.
35	Sadıkzâde Abdullah Efendi	Şeyhî 2018:489-490.
36	Uşşâkizâde Abdülaziz Efendi	Şeyhî 2018: 242-243
37	Vardarî Şeyhzâde Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 483-484.
38	Atlu Davud Efendi	Şeyhî 2018: 477-478
39	Halcızâde Abdurrahman Efendi	Şeyhî 2018: 430-431.
40	Baldırzâde Şeyh Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 642-644.
41	Bostanzâde Ahmed Efendi	Şeyhî 2018: 904-905.
42	Rahmetullah Efendi	Şeyhî 2018: 688-689.
43	Caferzâde Abdülbaki Efendi	Şeyhî 2018: 958-959.
44	Sadreddinzâde Ruhullah Efendi	Şeyhî 2018: 828-830.
45	Abdülkadir Efendi Merhum	Şeyhî 2018: 1061-64.
46	Şeyhülislam Ebu Said Efendizâde Ahmed Efendi	Şeyhî 2018: 1197-98.
47	Bosnevî İsa Efendi	Şeyhî 2018: 1241-42.
48	Ebu'l-hayr Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 707-708.
49	Nevizâde Efendi Mahdumu Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 797-798.
50	Hüsanzâde Şeyh Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 985-986.
51	Çeşmizâde Mehmed Salih Efendi	Şeyhî 2018: 1141-43.
52	İlahizâde Mehmed Efendi el-İstanbulî	Şeyhî 2018: 1111-12.
53	Edibizâde Seyyid Mustafa Efendi	Şeyhî 2018: 1114-15.
54	Hattat Ömer Efendi	Şeyhî 2018: 965.
55	Kevakibizâde Şeyh Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 1229-30.
56	Fikri Biraderi Hüseyin Efendi	Şeyhî 2018: 948-949.

57	Bostanzâde Ebubekir Efendi	Şeyhî 2018: 1033-34.
58	Serbendîzâde İshak Efendi	Şeyhî 2018: 1004.
59	İsmetî Hısmî Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 1190-91.
60	İsmail Ağazâde Ali Efendi	Şeyhî 2018: 1205-06.
61	Kapıcızâde Ahmed Efendi	Şeyhî 2018: 1126.
62	Erzurumî Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 1821-22.
63	Sadrazamü'l-kadr Abdülbaki Arif Efendi	Şeyhî 2018: 2585-88.
64	Abdürrahimzâde Yahya Efendi	Şeyhî 2018: 2599-01.
65	Beyler Hocasî Ahmed Efendi	Şeyhî 2018: 2398-00.
66	Davudzâde Mustafa Efendi	Şeyhî 2018: 1798-99.
67	Kilisî Damadî Hıfzî Mustafa Efendi	Şeyhî 2018: 1816-17.
68	Davudzâde İbrahim Efendi	Şeyhî 2018: 2623-25.
69	Şemseddinzâde Mustafa Efendi	Şeyhî 2018: 1973.
70	Nakibü'l-eşraf Sahhaf Şeyhzâde es-Seyyid Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 2671-74.
71	Tavil İsa Efendi	Şeyhî 2018: 2352.
72	Resulzâde Ahmed Efendi	Şeyhî 2018: 2494-95.
73	Radî Mustafa Efendi	Şeyhî 2018: 2395-96.
74	Vahdî İbrahim Efendi	Şeyhî 2018: 2596-97.
75	Evliyazâde Ali Efendi	Şeyhî 2018: 3179-80.
76	Yahya Efendizâde Abdullah Efendi	Şeyhî 2018: 2984-85.
77	Eyyübzâde Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 2642.
78	Mevlânâ Cafer	MA18, 79b
79	Mevlânâ Ali	MA18, 79b.
80	Emin-i Fetva Ömer Efendi	
81	Yağlıkçızâde Mehmed Efendi	Şeyhî 2018: 3040-41.
82	Mevlânâ es-Seyyid eş-Şeyh Mehmed	MA19, 74a
83	Mevlânâ Abdürrahim	MA19, 74a
84	Reşidzâde Abdullah Efendi (Debbağzâde Mehmed Efendi Damadî)	Şeyhî 2018: 3199-01
85	Mevlânâ Mehmed Emin bin Veliyüddin	MA19, 75a.
86	Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Said	MA19, 76a.
87	Mevlânâ Abdürrahim	MA20, 73b.
88	Mevlânâ Mehmed bin Abdullah el-İştibî	MA20, 73b.

89	Mevlânâ Abdürrahim	NOR30, 23b.
90	Mevlânâ Mehmed	NOR30, 23b.
91	Mevlânâ Ahmed	NOR30, 23b.
92	Mevlânâ Hasan	NOR30, 23b.
93	Mevlânâ Mehmed	NOR30, 24a.
94	Mevlânâ Lütfullah	NOR31, 34b.
95	Mevlânâ Ahmed	NOR32, 42a.
96	Mevlânâ İbrahim bin Mehmed	NOR32, 42a.
97	Mevlânâ Abdülhadi	NOR32, 42a.
98	Mevlânâ es-Seyyid Hüseyin	NOR32, 42a.
99	Mevlânâ Abdurrahman	MA21, 63b.
100	Mevlânâ Mahmud	MA21, 63b.
101	Mevlânâ Abdülkadir	MA21, 64a.
102	Mevlânâ Mustafa	MA21, 64a.
103	Mevlânâ Ali	MA21, 63b.
104	Mevlânâ Mustafa	MA21, 63b.
105	Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Haşım	MA21, 64b.
106	Mevlânâ Ali	MA21, 65a.
107	Mevlânâ Mahmud	MA21, 65a.
108	Mevlânâ Mustafa	MA21, 65a.
109	Mevlânâ Şeyh Mehmed	MA22, 69b.
110	Mevlânâ Abdülkadir	MA22, 70a.
111	Mevlânâ Şeyh Mehmed	MA22, 70b.
112	Mevlânâ İbrahim	MA22, 70b.
113	Mevlânâ Halil	NOR33, 40a.
114	Mevlânâ İsmail bin Abdülkerim el-İstanbuli	NOR33, 40a.
115	Mevlânâ Ahmed	MA23, 77a.
116	Mevlânâ Ahmed bin Hasan el-İstanbuli	MA23, 77a.
117	Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Seyyid bin es-Seyyid Mehmed Salih el-Ankaravî	MA23, 77a.
118	Mevlânâ İbrahim	MA24, 81a.
119	Kastamonulu İbrahim bin Ali	MA24, 81a.
120	Velizâde Ömer Efendi	Kenan 2013: 458.

EK 2: Anadolu Kazaskerliği Ruznamçelerinden Valide Sultan Medresesi'nde Görev Yaptığı Tespit Edilen Müderrislere Ait Kayıtlar

- 1-) 1 Cemaziyülevvel 1129/13 Nisan 1717'de Atik Valide Medresesi müderrisi Cafer'in görev süresinin sona ermesi üzerine yerine yeri İstanbul'da Gazi Mehmed Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Ali günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA18, 79b).
- 2-) 1 Cemaziyülahır 1133/30 Mart 1721'de Atik Valide Medresesi müderrisi es-Seyyid eş-Şeyh Mehmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Rıfati Çelebi medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Abdürrahim günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA19, 74a).
- 3-) 1 Muharrem 1134/22 Ekim 1721'de Üsküdar'da Valide Sultan Medresesi müderrisi Abdürrahim'in görev süresinin dolması üzerine İstanbul'da Ahmed Bey medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mehmed Emin bin Veliyüddin günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir.(MA19, 75a).
- 4-) 1 Cemaziyülahır 1134/19 Mart 1722'de Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Mehmed Emin'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Ahmed Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Said günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA19, 76a).
- 5-) 1 Cemaziyülevvel 1135/07 Şubat 1723'te Valide Sultan Medresesi müderrisi Abdürrahim'in görev süresinin dolması üzerine İstanbul'da Haydar Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mehmed bin Abdullah el-İştibî günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA20, 73b).
- 6-) 1 Cemaziyülahır 1135/09 Mart 1723'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Abdürrahim'in görev süresinin dolması üzerine İstanbul'da Şah Melek medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mehmed günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR30, 23b).
- 7-) 1 Cemaziyülahır 1135/09 Mart 1723'te Valide-i Atik Medresesi müderrisi Ahmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Mahmud Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Hasan günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR30, 23b).
- 8-) 1 Receb 1135/07 Nisan 1723'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Hasan'ın görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Bâli Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mehmed günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR30, 24a).
- 9-) 1 Receb 1136/26 Mart 1724'te Valide-i Atik Medresesi müderrisi Mehmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Zal Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Lütfullah günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR31, 34b).
- 10-) 1 Cemaziyülahır 1137/15 Şubat 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Ahmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine Tütü Latif medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ İbrahim bin Mehmed günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR32, 42a).

- 11-) 1 Receb 1137/16 Mart 1725'te Valide-i Atik Medresesi müderrisi Abdülhâdi'nin görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Mesud Bey medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ es-Seyyid Hüseyin günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR32, 42a).
- 12-) 1 Şevval 1137/13 Haziran 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Abdurrahman'ın görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Mahmud Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mahmud günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 63b).
- 13-) 1 Zilkade 1137/12 Temmuz 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Abdülkadir'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Sayyadbaşı medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mustafa günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 64a).
- 14-) 1 Zilkade 1137/12 Temmuz 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Ali'nin görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Şah Kulu medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mustafa günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 63b).
- 15-) 1 Safer 1138/09 Ekim 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Mustafa'nın görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Ferhad Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Haşim günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 64b).
- 16-) 1 Rebiyülevvel 1138/07 Kasım 1725'te Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Ali'nin görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Emre Hoca medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mahmud günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 65a).
- 17-) 1 Cemaziyülahır 1138/04 Şubat 1726'da Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Mahmud'un görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Nişancı Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Mustafa günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA21, 65a).
- 18-) 1 Safer 1139/28 Eylül 1726'da Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Mustafa'nın görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Mehmed Ağa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Şeyh Mehmed günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA22, 69b).
- 19-) 1 Safer 1139/28 Eylül 1726'da Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Şeyh Mehmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Şahkulu medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Abdülkadir günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA22, 70a).
- 20-) 1 Rebiyülahır 1139/26 Kasım 1726'da Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Şeyh Mehmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Molla Şeref medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ İbrahim günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA22, 70b).
- 21-) 1 Rebiyülahır 1140/16 Kasım 1727'de Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Halil'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Ali Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ İsmail bin Abdülkerim el-İstanbulî günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR33, 40a).
- 22-) 1 Cemaziyülevvel 1140/15 Aralık 1727'de Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Ahmed'in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul'da Nuri Dede medresesinden

ayrılmış olan Mevlânâ Ahmed bin Hasan el-İstanbulî dâ‘îlerine günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (NOR33, 42a).

- 23-) 1 Şaban 1140/13 Mart 1728’de Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi Ahmed’in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul’da Rüstem Bey medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ es-Seyyid Mehmed Seyyid bin es-Seyyid Mehmed Salih el-Ankaravî günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA23, 77a^b).
- 24-) 1 Rebiyülevvel 1143/14 Eylül 1730’da Atik Valide Sultan Medresesi müderrisi İbrahim’in görev süresinin sona ermesi üzerine İstanbul’da Zal Paşa medresesinden ayrılmış olan Mevlânâ Kastamonulu İbrahim bin Ali günlük 30 akçe ile tayin edilmiştir (MA24, 81a^b).

Puslu Kıtalar Atlası Romanında Bünyamin'in Yolculuğunun Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Bağlamında İncelenmesi

Betül SİNSOYSAL*
Nihayet ARSLAN**

Öz

İnsanın, varoluşa dair sorunsalında çok önemli bir yeri olan yolculuk teması, mitik anlatılardan modern anlatılara kadar çeşitli görünümde, fiziksel ya da psikolojik düzlemde anlatıların içine gizlenmiş olabildiği gibi açık olarak da kendini gösterir. Hangi çağda hangi coğrafyada olursa olsun insanın varoluş macerasının yolculuk arketipinde ifadesini bulması ilginçtir. Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eseri bu konuyu etraflıca inceleyen ve derinleştiren kült bir eserdir. Onun açtığı yolda pek çok metin çeşitli dil ve edebiyat bölümlerinde yolculuk teması açısından incelenmiştir. Türk edebiyatında bu incelemeler genellikle mitolojik anlatılar, halk edebiyatı eserleri, mesneviler yahut modern romanlar üzerine yapılmış ve postmodern eserler bu konu açısından pek ele alınmamıştır. Bunda elbette konunun postmodern eserlerde gözlemlenebilmesinin zorluğu sebep olarak karşımıza çıkabilir. Zira postmodern metinler; yapıları itibarıyla çözümlemelerinde daha çok olasılık içeren, diğer metinlere nazaran daha soyut olabilen ve kişilerinin metinsel varlığa dönüştüğü eserlerdir. Dolayısıyla bu eserlerdeki kişilerin yolculuklarının hatlarını çizmek de daha girift bir çalışma süreci gerektirecektir. "*Puslu Kıtalar Atlası* Romanında Bünyamin'in Yolculuğunun *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* Bağlamında İncelenmesi" adlı bu çalışmada, postmodern bir roman olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Bünyamin adlı kahramanı, Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* eserindeki yöneme göre incelenmiştir. Çalışmanın amacı, söz konusu yolculuk temasının ve içerdği arketiplerin postmodern bir eserde de sembolik anlamda görülebileceğine örnek sunmaktır.

Anahtar Kelimeler: Yolculuk arketipi, kahraman, postmodern roman, Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, *Puslu Kıtalar Atlası*.

Bu makale, doktora tezinden çıkarılmıştır.

*Doktora Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniv., Sos. Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Elmek: sinsoyalbetul@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3964-495X>.

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Elmek: nihayet.arslan@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2459-2891>.

Geliş Tarihi / Received Date: 18.05.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 02.07.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1118280

AA An Examination of Bünyamin's Journey in the *Puslu Kıtalar Atlası* in the Context of *The Hero's Journey*

Abstract

The theme of journey, which has a significant place in the problematic of human existence, manifests itself openly as well as hidden inside the narratives on a physical or psychological level, in various appearances from mythical narratives to modern narratives. It is interesting that the adventure of human existence finds its expression in the journey archetype, no matter what age or geography. Joseph Campbell's *The Hero's Journey* is a cult work that examines and deepens this subject. On his way, many texts have been studied in terms of the theme of journey in various language and literature departments. In Turkish literature, these studies are generally made on mythological narratives, folk literature works, masnavis or modern novels, and postmodern works have not been discussed much in terms of this subject. Of course, the difficulty of observing the subject in postmodern works may be the reason for this. Because postmodern texts are works that contain more possibilities in their analysis due to their structure, can be more abstract than other texts, and whose characters are transformed into textual beings. Therefore, drawing the lines of the journeys of the people in these works will also require a more intricate work process. In this study named "Examination of Bünyamin's Journey in the Novel of *Puslu Kıtalar Atlası* in the Context of The Hero's Journey", the hero of the postmodern novel *Puslu Kıtalar Atlası*, Bünyamin, was analyzed according to the method in Campbell's *The Hero's Journey*. The aim of the study is to present an example that the theme of journey and the archetypes it contains can be seen symbolically in a postmodern work.

Keywords: Journey archetype, the hero, postmodern noval, Campbell, *The Hero's Journey*.

Extended Summary

Ontological questions that occupy the human mind, such as who we are, why we live and die, gave birth to myths in the early periods of humanity. Myths regulate the way we understand reality, the world, and ourselves. The heroes that mankind has been telling for ages will also fulfill the initiation function of the narratives, as Joseph Campbell puts it, under this influence. According to Campbell, what myths are about is consciousness transformations. Consciousness is transformed through exams or enlightening inspirations. The hero of the narratives has to let go of the “known and accustomed safety” in his/her life in order to make his/her journey, and he/she can experience a real and heroic transformation of consciousness when he/she ceases to think first of all about self-preservation. The universal theme of the hero’s adventure is to find the source of life that will bring you out of a given condition into a richer or more mature state (Campbell & Moyers, 2020).

The lines of this journey drawn to the hero; it will be parallel to the outlines of all the journeys drawn or to be drawn for any hero, no matter what time, in which geography, or by the hand of any human being. This journey archetype, which Campbell points out, is related to the subconscious, which Jung describes as “collective/racial”. Therefore, the archetype of the journey will appear in every hero whose story is told, as long as human beings exist.

In the literature, it is seen that many texts have been studied in terms of this journey theme in various language and literature sections. In Turkish literature, these studies are generally made on mythological narratives, folk literature works, masnavis or modern novels, and postmodern works have not been discussed much in terms of this subject. The aim of this study is to present an example that the theme of journey and the archetypes it contains can be seen symbolically in a postmodern work.

It has been said that İhsan Oktay Anar, the author of *Puslu Kıtalar Atlası*, which is a postmodern novel, transformed the characters of the novel from heroism into “figures without identity, weak-willed, submissive to the wishes of the narrator” (Gündüz, 2012). Bünyamin, who lives the adventure his father dreams of, in the

Puslu Kıtalar Atlası, which includes the adventure that a father dreams for his son, is also of this nature. However, when we look at the issue from a mythological point of view, what happened to Bünyamin is parallel to the journey stages of Campbell's hero, and Bünyamin appears in a heroic problematic in the text.

Bünyamin, whose adventure will be ignited by his questions about his father and his own identity, falls into a deep sleep by following his curiosity and drinking his father's sherbet, and Bünyamin's journey begins. This journey, which continues with processes that require courage, such as to be able to survive the grave where he was buried alive, to be offered a job by a driller named Vardapet after this "success", to complete this task, to search for his father, to be tested with the ambitious and evil character named Ebrehe, to find answers to his questions, by following his father's advice and guided by the book given by him, comes to an end as Bünyamin "understands everything".

Bünyamin constantly questioned his heroism in the text, and neither Ebrehe nor his father saw him as a hero; but despite all this, it is remarkable that, throughout the narrative, Bünyamin followed the journey of the hero Campbell mentioned. Although Bünyamin, who is a postmodern narrative character, does not stand out as a hero due to his lack of individuality and only being a witness, he carries the unchanging essence of the mythology of the hero. Bünyamin's adventure took place in Uzun İhsan Efendi's dream; but the author (İhsan Oktay Anar), who made Uzun İhsan Efendi dream of this journey, made Bünyamin experience the journey of Campbell's hero, whether consciously or unconsciously.

As a result, when we look at the journey stages that make the hero a "hero" since the old narratives, with the hero and the journey archetype; we see an unchanging essence in the hero's transformation the fact that the hero of a mythological narrative, fairy tale or epic has transformed into an individual in the modern novel and into a textual entity in the postmodern novel. Bünyamin confirmed the "hero" myth with its basic features, despite the ambiguous end of his journey, with the archetypal processes he experienced, in *Puslu Kıtalar Atlası* one of the postmodernist works in which the ambiguity in the narrative is usual.

Giriş

“Biz kimiz?”, “Neden buradayız?”, “Yaşamımızın ve ölümümüzün amacı ne?” gibi insan zihnini meşgul eden ontolojik sorular, insanlığın ilk dönemlerinde mitleri doğurmuştur. Mitler; “gerçekliği, dünyayı ve kendimizi anlayış şeklimizi düzenler. Onlara bilinçli olarak bağlanalım veya bağlanmayalım, etkileri her tarafa yayılmış olarak kalır” (Sproul, 2018: 13). Bu etkiden, anlatılarımızdaki kahramanlarımız da payına düşeni almıştır. Joseph Campbell’ın ileri sürdüğü üzere; kahramanların macera yoluna düşerek erginlendikleri anlatılar, maceraya şahit olan dinleyici yahut okuyucuda da erginleme işlevini yerine getirirler.

Campbell’a göre mitlerin konu aldığı şey, bilinç dönüşümleridir. Bilinç “sınavlar” ya da “aydınlatıcı ilhamlar” yoluyla dönüşüm geçirir. Anlatıların kahramanı, yolculuğunu gerçekleştirmek için hayatındaki “bildik ve alışık olduğu emniyet”i bırakmak zorundadır ve öncelikle kendini korumayı düşünmekten vazgeçtiği zaman, gerçek ve kahramanca bir bilinç dönüşümü geçirebilir. Sınavlarla birlikte kahraman, gerçekten kahraman olup olmadığını görecektir; bu göreve uygun olup olmadığını, tehlikeler için gerekli cesaret, bilgi ve kapasiteye sahip olup olmadığını anlayacaktır. Dolayısıyla kahramanın macerasının evrensel teması, “belli bir koşuldan çıkarak sizi daha zengin ya da daha olgun bir duruma getirecek hayat kaynağını bulmak”tır (Campbell & Moyers, 2020: 165-167).

Campbell, Batılı bilimlerin 17. yüzyıl astronomisinden 19. yüzyıl biyolojisine geçerek “göklerden yere iniş”inin ve 20. yüzyılda antropoloji ve psikolojiyle insanın kendisine yoğunlaşmasının, “insan merakının odak noktasına ait şaşılacak bir değişim çizgisi”ni gösterdiğini söyler: “Hayvan dünyası değil, bitki dünyası değil, feleklerin mucizesi değil, artık insanın kendisi asıl gizemdir. İnsan, bencil güçleri ortaya çıkarılması gereken, böylece egoyu çarmıha gerecek ve diriltecek olan ve imgesinde toplumun yenileneceği o yabancı varlıktır” (Campbell, 2013: 424).

İnsan, modernizmle birlikte akli ve dünyayı mutlaklaştırmış, “modern birey”i her şeyin merkezi hâline getirmiştir. Akli “tek yol gösterici” bilen “modern Avrupa”, tanrının yerine “birey”i koymuştur. “Pozitivizm ve hümanizmin gölgesine sığınan modern birey, postmodern sürece kadar tahtında oturmayı sür-

dürmüştür. Ancak insanı yücelterek onu tanrılaştıran bilim, postmodernizmle birlikte onu tahtından indirecektir” (Koçakoğlu, 2010: 90). Bunun sonucunda bireyselliğin artık yok edildiği metinler görülür ve “insanın sorunsalları, tek bir roman kişinin yaşadıkları olarak değil, tümüyle soyut bir düzlemde, biçim/kurgu/yapı özellikleri aracılığıyla, (...) ‘gerçeğin buharı’nda ve onun *okur düzleminde* yeniden üretilmesi sırasında ortaya çıkar” (Ecevit, 2021:81).

Postmodern bir roman olan *Puslu Kıtalar Atlası*’nın yazarı İhsan Oktay Anar’ın, roman kişilerini kahramanlıktan çıkararak “kimliksiz, iradesiz, anlatıcının isteklerine boyun eğmiş birer figür” hâline dönüştürdüğü söylenmiştir (Gündüz, 2012: 214). Bir babanın oğlu için düşlediği macerayı içeren *Puslu Kıtalar Atlası*’nda, babasının düşlediği macerayı yaşayan Bünyamin de bu nitelikte gibidir. Fakat meseleye mitolojik açıdan bakıldığında Bünyamin’in başına gelenler, Campbell’in kahramanın yolculuk aşamalarıyla paraleldir ve Bünyamin metinde bir kahramanlık sorunsalı içerisinde karşımıza çıkmaktadır.

Kahramana çizilen bu yolculuğun hatları; hangi zamanda hangi coğrafyada hangi insan elinden çıkacak olursa olsun, herhangi bir kahramana çizilmiş ya da çizilecek olan tüm yolculukların ana hatlarıyla paralel olacaktır. Campbell’in belirttiği bu yolculuk arketipi, Jung’un “kolektif/ırksal” diyerek nitelediği bilinçaltı ile ilgilidir. Jung, düşler üzerinden konuyu şöyle anlatır:

“Öznemizin mitleri, canavarları ya da ejderhaları hiç mi hiç düşünmemiş olması, bunlarla ilgili sahneler görmesini engellemez. Bunlar, insan ırkının tümüne aittir. Varlıkları ne bir kabileye ne bir halka ne de bir ırka özgüdür. Burada, yüzyıllar boyunca mitlerde somutlaşmış birbirine benzer görüntülerden oluşan psişik bir katmanla karşılaşırız. Bu bütün insanlarda ortak bir katmandır. Bu nedenle adına *ırksal bilinçaltı* dedim. İrksal bilinçaltı, kişisel deneyimlerin ürünü değildir. Bizde doğuştan bulunur. Beden yapımız gibi ruhsal yapımız da milyonlarca yıllık soygelişimsel izler taşır. Zamanı bilinemeyecek kadar eski bir tür yapıda doğar gibiyiz. Bu yapının temelinde binlerce yıllık oluşumlar yer alır. (...) Kuramsal olarak, ruhumuzun yapısından hareketle tüm insanlık tarihini baştan sona yeniden kurabiliriz; çünkü bir kez var olan her şey, içimizde hâlâ varlığını sürdürüyordur” (Jung, 2018: 245-246).

Dolayısıyla yolculuk arketipi, insan var oldukça, hikâyesi anlatılan her kahramanda belirecektir.

Puslu Kıtalar Atlası’nda, olayların dönüp dolaşıp kendisine bağlandığı

Bünyamin üzerinden yolculuk temasının varlığı görölmektedir. Babası ve kendi kimliği üzerine sorgulamalarıyla macerasının fitili ateşlenecek olan Bünyamin, merakının peşinden gidip babasının şerbetini içerek derin bir uykuya dalar ve Bünyamin'in yolculuğu başlar. Bu yolculuk; canlı gömüldüğü mezardan sağ çıkabilmek, bu "başarı"sının ardından Vardapet adlı bir lağımcı tarafından görev teklifi almak, bu görevi tamamlamak, babasını aramak, Ebrehe adlı hırslı ve şeytani karakter ile sınınmak, sorularına cevaplar bulmak, bu süreçte babasının öğüdünden çıkmayıp onun verdiği kitabın rehberliğinde cesaretle ilerlemek şeklinde devam eder ve Bünyamin'in "her şeyi anlaması" sonucu tamamlanır.

Metinde sık sık kahraman olmadığı söylenen Bünyamin, başına gelenlerle, mitolojik açıdan bir kahramanın yolculuğunu sergilemiştir. Bünyamin'in yaşadıkları, kendi seçimlerinden ziyade babasının onun için çizdiği yol ya da düşlediği düş de olsa, babasının -ve tabii yazarın- ona böyle bir yol çizmesinde, Campbell'ın iddiasının haklılığı görölmektedir.

Varlığının kaynağı olan babasını sorgulayan Bünyamin, metin boyunca bu konuda bir arayış içerisinde. Bu arayış Campbell'ın ifadesiyle "baba arayışı"dır. "Baba arayışı, gençler için başlı başına bir kahramanlık macerasıdır. Kariyerinizin ne olduğunu, doğanın ne olduğunu, kaynağınızın ne olduğunu bulma macerasıdır" (Campbell, Moyers, 2020: 170). Babanın bulunmasının, kahramanın kendi karakterini ve kaderini bulmasıyla ilgisi olduğunu; kahramanın, babasını bulduğu zaman kendini bulduğunu; çünkü babadan geldiğine inanılan ve esrarlı olan şeyin karakter olduğunu belirten Campbell, karakterin kader olması sebebiyle de babayı arayış ile sembolize edilen şeyin "kaderin keşfi" olduğunu açıklar (Campbell & Moyers, 2020: 216). Bünyamin de babasını ararken, kaynağını ve kendini bulur; kaderini keşfeder.

"Herkes 'Ben kimim?', 'Nasıl yaşamalıyım?', 'Kim olmak istiyorum?' sorularına kendi adına cevap vermek ve nihayetinde verdiği cevabın sorumluluğunu kabul etmek zorundadır. Bu bağlamda modern birey için özgürlük, şayet bir fantezi dünyası içine ya da akıl hastalıkları yoluyla inzivaya çekilmiyorsa, kaçamayacağı yazgıdır" (Bauman, 2020: 86). Dolayısıyla özgürlük, bireyin kimlik edinmesi ile ilişkili olmuştur. Bu da konfor alanından çıkmayı ve yolculuğa başlama cesareti göstermeyi gerektirecektir. *Puslu Kıtalar Atlası*'nda da Bünyamin'in yolculuğunda, "cesaret etme" ve "karar alma" önemlidir. Romanda geçen "Zagon

Üzerine Öttürme” adlı kitapla, Descartes’in *Metot Üzerine Konuşma* adlı eserine işaret edilmesi bu noktayla ilgilidir. Keza Descartes de eserinde, “dünya kitabı”nı incelemeye ve bazı tecrübeler edinmeye çalışmaya birkaç sene harcadıktan sonra, günün birinde kendini de inceleme ve bütün zekâ gücünü izlemesi gereken yolu seçmek için kullanma kararı aldığını; bunun da onu, ülkesine ve kitaplarına yapışıp kalmaktan çok daha başarılı kıldığını düşündüğünü söyler (Descartes, 2020: 22-23). Burada dahi, -bu kez yaşanmış bir yolculuk anlatılıyor olsa da- Descartes’in okumayı bir kenara bıraktıktan sonra yolculuğu seçmesinde ve bunu okurlara nasihat olarak yazmasında, Campbell’ın kahramanlıkla ilgili bahsettiği yolculuk arketipinin izlerini görebiliriz.

1. Yola Çıkış

1.1. Maceraya Çağrı

Campbell’ın “maceraya çağrı” olarak belirlediği bu aşama, mitolojik yolculuğun ilk aşamasıdır ve bir krizdir. Ortaya çıkan bu kriz, benliğin uyanmasına işaret ederken, “kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kader”i belirtir (Campbell, 2013: 72).

Kahramanın “başarmak için iradesinin ötesine geçme”, “birtakım iyi ya da kötü yürekli araçlar yüzünden uzaklara taşınma ya da gönderilme” gibi durumlar yaşayabileceği macera, yalnızca bir kaza olarak da başlayabilir (Campbell, 2013: 72). “Bir hata -görünüşte yalnızca şans- beklenmedik bir dünyayı ortaya çıkarır ve birey, pek iyi anlaşılamayan güçlerle bir ilişkiye sürüklenir”; fakat kazalar yalnızca şans değildir, “bastırılmış arzuların ve çatışkılarının sonucu”durlar ve bunlar oldukça derin olabilir, “bir kaderin boy vermesi”ni sağlayabilirler (Campbell, 2013: 65).

Freud’un “bütün kaygı anlarının, anneden ilk ayrılış anına ait acı dolu hisleri yeniden ürettiği” düşüncesini ileten Campbell; bütün ayrılık ve yeni doğum anlarının da kaygı ürettiğini söyler. Bu ölüm ya da doğuma geçiş anıyla paralel olan kriz, gelmekte olan şeyin ilk işaretini vermiş olur. Çağrıda, her zaman bir dönüşümün gizemi vardır. Bu gizemle birlikte perdeyi kaldıran kahramanın “alışılmış yaşam ufku” artık genişlemiştir. Ona “eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar” artık yetmez ve onun için artık “bir eşiği aşma zamanı” gelmiştir (Campbell, 2013: 65-66).

Bünyamin'in cesaret edip babasına bir türlü sormadığı sorular vardır: "Sen gerçekten benim babam mısın? Peki annem kim? Sen kimsin? Ben kimim? Bu evin geçimi nasıl sağlanıyor? Pazara giderken bana verdiğin akçeleri nereden buluyorsun? Günlerce yemeden içmeden nasıl yaşıyorsun? Kimsin sen?" Bu soruların cevaplarını bulamadığı sürece Bünyamin için "yaşadığı bu tuhaf dünya"nın, "alaca renklerle dolu devasa bir boşluk"tan pek farkı olmayacaktır. Bir akşam bu belirsizlikler Bünyamin'nin yüreğini o kadar daraltır ki, Bünyamin, "düşüncelerinden kurtulup rahatça uyuyabilmek için babasının uyku şerbetinden içmeye" karar verir (Anar, 2010: 47).

"Dönüşüm için hazır olan ruh"ta kendiliğinden beliren bir "haberci figürü" söz konusudur. (Campbell, 2013: 69). "İster düş ister mit olsun, bu maceralarda, yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birdenbire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür" (Anar, 2010: 70). Bünyamin'in içmeye cesaret ettiği yeşil şerbet, haberci figürüdür. Uzun İhsan Efendi'nin şerbetine karşı merakını yenemeyen Bünyamin, bir bardağı bu yeşil şerbetle ağzına kadar doldurur ve içer. Fakat bilmiyordu ki bu sıvının yirmi damlası bir öküzü üç gün uyutmaya yetecek kadar güçlüdür (Anar, 2010: 47). Derin bir uykuya dalan Bünyamin, öldü sanılacak ve gömülecektir.

1.2. Çağrının Reddedilişi

Gerçek yaşamda sık sık karşılaştığımız "yanıt verilmeyen çağrı" ile, mitlerde ve halk masallarında da bol bol karşılaşırız; fakat bu çağrıların kahraman tarafından reddi, macerayı olumsuzlaştırır. Çünkü "sıkıntıyla, ağır çalışmayla ya da 'kültür' ile kaplanan özne, belirgin olumlu eylem gücünü kaybeder ve kurtarılacak bir kurban olur" (Campbell, 2013: 73). Bu durumu çocukluk dönemi ile ilişkilendiren Campbell; çağrıya yanıt vermeyen kahramanın, çocukluğun duvarları içinde hapis kalan kişiyi temsil ettiğini söyler. Burada baba ve anne, eşik muhafızlarıdır ve birtakım cezalardan korkan bu "çekingen ruh", kapıdan geçmeyi başaramaz (Campbell, 2013: 77). Çağrının reddedildiği böyle durumlarda, maceranın başlaması için yola çıkması gereken kahramana başka çağrılar gelir.

Bünyamin çağrıyı reddetmez. Şüphelerini canlı tutar, merakının peşinden gider ve maceraya atılma konusunda isteklidir. Olaylar da buna paralel olarak onu yolculuğuna çıkaracak şekilde gelişecektir.

1.3. Doğaüstü Yardım

Çağrı, gerçekte “erginleyen rahibin yaklaştığının ilk belirtisi”dir ve çağrıyı reddetmemiş olan kahraman, yolculuğunda ona aşacağı zorluklara karşı tılsımlar sağlayan, “genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek olan koruyucu bir figür”le karşılaşır. Bu figür, “kaderin iyi kalpli ve koruyucu gücü”nü temsil eder. Bazen ormandaki küçük bir adam, bazen “kahramanın ihtiyaç duyacağı tılsımları ve öğütleri sağlayacak bir büyücü, keşiş, çoban ya da demirci” olabilir; rehber, öğretmen figüründe gelişmiş şekilde de bazı mitolojilerde karşımıza çıkabilir (Campbell, 2013: 83-90). Kahramanın yolculuğunda, birden fazla akıl hocası görülebilir (Tecimer, 2006: 150).

Doğaüstü yardımcı, “ilk kez anne karnında tanınan Cennet'in huzuru”nun kaybolmayacağına, “şimdiye desteklediği”ne ve “geçmişte olduğu gibi gelecekte de durduğu”na; “eşik geçişleri ve yaşam uyanışlarıyla tehlikeye düşer gibi olsa bile, koruyucu gücün, kalbin tapınağında ve dünyanın tuhaf özelliklerinin içinde ya da hemen ardında daima hazır olduğu”na dair bir güvencedir. Çağrıya yanıt verip yolculuğunda cesaretle ilerleyen kahraman, bilinçdışının bütün güçlerini yanında bulur ve Doğa Ana bu zor görevi destekler. Ayrıca hem koruyucu hem tehlikeli olabilmesi, aynı anda hem anne hem baba yerinde olmasından kaynaklanan doğaüstü yardımcı figürü, bir yandan “bilinçli kişiliğimizin bu diğer daha geniş sistemden aldığı desteği” bir yandan da “bütün akılcı amaçlarımızın tehlikesine doğru izlediğimiz rehberin sırlarla dolu oluşunu” belirterek, bilinçdışının bütün belirsizliklerini kendinde birleştirir. Fakat “kahramanın eylemi, toplumun hazır olduğu şeyle uyum gösterdiği sürece, tarihsel sürecin büyük ritmi üzerinde ilerliyor gibidir” (Campbell, 2013: 86-90).

Babasının şerbetinden içtikten sonra öldü sanılıp gömülen Bünyamin, mezarda uyandığını görür. Yüzüne bir yerden su damlıyordur ve karanlıktadır. İçinden, güven dolu bir ses ona, “Sakın korkma ve benim dediklerimi yap” der. Tanıdık gelen bu yumuşak sesi işitince Bünyamin rahatlar. Ses ona, “Önce ellerini kurtar, ama sakın acele etme” der; Bünyamin kollarını kefen bezinin içinden çıkarır. Ardından ses ona “Belinin üstündeki tahtaları yerinden oynat” der ve Bünyamin bunu da yaptığında üzerine topraklar dökülmeye başlar. O güven dolu ses, “Diğer tahtaları kımıldatma ve dökülen toprağı ayakucuna it” diye devam eder. Tüm denilenleri yapan Bünyamin kafasında duyduğu bu esrarengiz ses sayesinde

de mezardan çıkmayı başarır. Bu ses Bünyamin'in babasının sesidir ve doğaüstü yardımcı işlevinde olan baba, yolculuğu boyunca Bünyamin'e yazdığı atlas aracılığıyla yardım edecektir (Anar, 2010: 47-50).

1. 4. İlk Eşğin Aşılması

Yolculuğa çıkma cesareti göstermiş olan kahraman, ona “rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte” macerasında ilerlerken, aşması gereken ilk eşğe ulaşır. Burada “eşik muhafızı” engeli vardır. Bu tür muhafızlar, kahramanın yola çıktığı sıradan dünya ile macerası için gittiği özel dünya arasındaki sınıra işaret eder. Eşik muhafızlarının ardında, “tıpkı aile gözetiminin dışında kalan çocuğu tehlikelerin beklemesi ve toplumunun koruması olmadan kabile üyesinin tehlikeye düşmesi gibi” karanlık, bilinmeyen tehlike vardır (Campbell, 2013: 94). Kahraman, ancak bu eşikten geçebilirse macerasını deneyimleyeceği özel dünyaya adım atmayı hak edecektir.

Mezara diri diri gömüldüğü hâlde oradan sağ salım çıkmayı başarabilen Bünyamin'in namını duyan Vardapet adlı biri, birkaç gün sonra Bünyamin'i ziyaret eder ve ona lağımçılık görevi teklif eder. Burada ilk eşği aşan kahramanın bu başarısının, onu yolculuğa çıkacağı özel dünyanın asıl eşğine götüreceğini görürüz. Lağımçılık görevi için adam bulmakta zorlanan Vardapet, bu görevi Bünyamin'e anlatırken, onun maceracı ruhunu tutuşturur gibi olur. Böylece Uzun İhsan Efendi, kendisine olan saygısından dolayı fikrini söylemeye çekindiğini fark ettiği oğluna; bilme ve şahit olmanın en büyük mutluluk olduğunu, macerasına büyük bir ibadet olduğunu, kendisi yeterince cesur olmadığı için dünyayı rüyalarıyla keşfetmeye çalıştığını, bu hatayı oğlunun da yapmasına yol açmak istemediğini, kendi görmediklerini görmesini, dokunamadıklarına dokunmasını, sevemediklerini sevmesini, çekmeye cesaret edemediği acıları dahi deneyimlemesini söyler ve onu dünyadan korkmama konusunda yüreklendirir (Anar, 2010: 54-55).

Bu sözleri söyledikten sonra Uzun İhsan Efendi, gömleğinin içinden meşin ciltli bir kitap çıkarıp, bir gece önce tamamladığı bu Dünya Atlası'nı oğluna emanet ederek kitabı daima yanında taşımasını, atıldığı macerada yolunu kaybedecek olursa bu düş atlasının sayfalarını karıştırabileceğini; fakat kendini kaptırmayıp “adına Dünya dediğimiz kitap”ı okumasını öğütler. Bünyamin kitabı alıp

koynuna sokar, babasının elini öper. Bünyamin'i bu tehlikeli işe razı etmek için diller döken Vardapet ise baba ile oğlun birbirine sarılıp gözyaşı döktüklerini görünce duyulanarak Bünyamin'e "Baban doğru söylüyor oğul, sağ salim geri döndüğümüz zaman maceramı arkadaşlarına anlattığında hepsi sana gıpta edecek" der (Anar, 2010: 55). Vardapet de Bünyamin'in macerasında -Uzun İhsan gibi- rehber işlevi görecek; ancak onun görevi kısa sürecektir.

1.5. Balinanın Karnı

Eşikten geçen kahraman, bir "yeniden doğum alanı"na geçecektir. Bu düşünce, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan "balina karnı"yla simgelenmiştir. Kahraman burada bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür. Çünkü var olmayı bırakmadan daha yüksek bir doğa elde edilemez. Bu aşamada kahramanın vücudu yaralanmış, parçalanmış, denize ya da toprağa saçılmış olabilir (Campbell, 2013: 107-109).

Bünyamin, babasının elini öpüp evden ayrıldıktan sonra Vardapet ile birlikte görevine başlar. Görev, bir kalede bulunan Zülfıyar adındaki casusun kurtarılması için bir lağım kazılmasıdır. Binbir zahmetle ve sayısız tehlike atlatarak yeraltında ilerlerler. Artık yukarı doğru kazıp kaledeki casusu kurtaracakları an gelir. Bünyamin, içinde bulunduğu belirsizliği gidermek için, haftalar önce babasının kendisine verdiği kitabı koynundan çıkarır. Rastgele açtığı bir sayfada gözüne ilk çarpan cümleyi mum ışığı altında okur: "Yeraltı hazinelerinin arasına kariştı" (Anar, 2010: 69-78). Burada kahraman, rahim imgesi olan balinanın karnına girmiş ve zorlu görevinde, bilinmeyenin içinde kaybolmuştur. "Doğüstü yardımcı"sı olan babasının verdiği kitap da, ona rehberlik ederek, bulunduğu durumun mahiyetini ve değerini özetler gibidir.

Casusa ulaşım "kâfirlerle" boğuşuktan sonra Bünyamin delikten çıkar, ardından büyük bir patlama olur. Yeraltında açılan bütün dehlizler çöker. Tehlike henüz geçmemiştir. Yukarıda çarpışma vardır ve kan gövdeyi götürüyordur. Bacağından vurulan Zülfıyar adlı casus, Bünyamin'e, Paşa'ya vermesini söyleyerek kapkara bir mıknaatıslı para verir. Bünyamin bu garip parayı koynundaki kitabın arasına yerleştirmeye çalışır. Bu parayı arayan bir adam Bünyamin'e saldırarak zırhını onun yüzüne doğru fırlatır ve zırh soğuktan dolayı Bünyamin'in yüzüne yapışır. Adam zırhı çekince Bünyamin'in yüzünden et parçaları ayrılır ve yüzü

kanlar içinde olan Bünyamin yere yığılır. Bir patlama daha olur ve Bünyamin yerde olduğu için kurtulur. Fakat o kadar bitkindir ki metrislerden gelen yeniçeriler bir an onu ölü zannederler ve ağızına ayna tutup yaşadığını fark ederler. Karargâhtakilerin hiçbiri yüzü paramparça olmuş bu delikanlının kimliğini tespit edemez (Anar, 2010: 80-83). Burada Bünyamin bilinmeyenine içine girdiğı lağım macerası sonucu “ölmüş gibi” görünmüş ve yüzünün parçalanması sonucu kimliğini/var olmayı bırakıp daha yüksek bir doğa elde etmek üzere “yeniden doğum alanı”na geçmiştir.

2 Erginlenme

2.1. Sınavlar Yolu

Eşiğı aşan kahraman, sınavlardan geçmek üzere “belirsiz biçimlerin rüya dünyasında” ilerler (Campbell, 2013: 113). Kahraman bu aşamada, özel dünyanın kurallarını öğrenir, “gizemli, heyecan verici, belki de ürkütücü özel dünyaya tam olarak dâhil olmuştur” ve kahramanın yolculuk yaptığı dünya fiziksel anlamda aynı dünya olup yolculuğu sadece psikolojik olsa dahi eşiğı aşmasından sonra değişimleri fark edecek; özel dünyanın sıradan dünyadan çok farklı olduğunu, her şeyin “daha soğuk, daha düşmanca, daha tekinsiz” olduğunu görecektir (Tecimer, 2006: 159-160). Yolun güçlüğü idrak edilecektir ve “bir sürü hazırlık zaferleri, karşı koyulmaz heyecanlar ve olağanüstü beldeye anlık bakışlar olacaktır” (Campbell, 2013: 125). Kahraman daha önce karşılaştığı “doğüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçları”ndan yardım almakta olacak veya “insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu” fark edecektir (Campbell, 2013: 113). Bu aşamanın en önemli işlevi kahramanın değişim-dönüşüm sürecinin hızlanmasıdır ve kahraman yeni bilgiler edinir, dostlarının ve düşmanlarının kimler olduğu yavaş yavaş belirginleşir; olgunlaşarak ustalaşma yolunda ilerler (Tecimer, 2006: 162).

Yaralanıp bitkin düşüp götürüldükten sonra Bünyamin, uyandığında yüzünde bir sarğı bezi sarılıdır. Yüzü parçalandığından onu tanıyan olmaz ve kendisini arayanlardan bu sayede gizlenir. Ayrıca Vardapet’in ona zırlı olduğu için verdiği yeniçeri gömleği sayesinde, onu bulanlar ondan şüphe etmezler. Buradaki gömlek, -tıpkı yolculuğu için babasının ona verdiği kitap gibi- “kahramanın doğüstü yardımcısının tılsımı” işlevini görür.

Bünyamin Kostantiniye'ye vardığında, hep babasını düşünerek gücünün yettiği hızla evine varmaya çalışır. Evinin yerinde yeller esiyordur. Komşuların hiçbiri onu tanımaz. Delikanlı eski mahallelerinde amaçsızca uzun süre dolaştıktan sonra bir kiraathaneye girip, babasının başına gelenleri öğrenir. Evi yerle bir edildikten sonra babası yeniçeri odalarına götürülmüş, sakladığı sırrı vermeyince gözleri oyulup, kulakları, burnu kesilmiş ve Kostantiniye dilencilerinin kethüdası Hınzıryedi'ye satılmıştır. Bünyamin duyduklarına inanamaz ve başlarına bunca belayı açan o uğursuz kara paraya lanet eder. Ne yapacağını bilemeyen Bünyamin, yine kitaptan rastgele bir sayfa açıp fal bakar. Açtığı sayfada gözüne ilk çarpan cümle şudur: “Dilencilerin arasına girip kaderini beklemeye başladı” (Anar, 2010: 86-90).

Bünyamin bu karmakarışık durumdan nasıl kurtulması gerektiğini kestiremez. İlk olarak babasını kurtarması gerekiyordu; fakat şüphe çekmeden onu bulması zordur. Bu zorluğu gidermenin yollarını uzun uzun düşünür ve aklına kendisini yolcu eden babasının sözleri gelir. Uzun İhsan Efendi ona, maceranın bir ibadet olduğunu söylemiştir. Oysa kendisini içinde buluverdiği bu macera kötülükler ve belirsizliklerle doludur. Kışın ortasında sefer mevsimi değilken niçin kuşatma yapmış olduklarını, bu işi Zülfiyar'ı kurtarmak için yaptılarsa, bu adamın kaleden neden çok değerli bir belge değil de o uğursuz parayı getirmiş olduğunu, bu paranın neden bu kadar değerli olduğunu düşünür. Fakat bu sorular onun hiç mi hiç merakını uyandırmıyor, cevapları da onu zerre kadar ilgilendirmiyordu. İsteddiği şey eski güzel, rahat, endişesiz ve tekdüze günlere dönmektir. İnsanların dünya karşısındaki kayıtsızlığını tam bu anda kendi zihninde yakaladığında babasının sözlerine bir anlam vermeyi başarır: “Bu dünyada insanların korktuğu tek şey öğrenmektir. Acıyı, susuzluğu, açlığı ve üzüntüyü öğrenmek onların uykularını kaçırıyor, bu yüzden daha rahat döşeklere, daha lezzetli yemeklere ve daha neşeli dostlara sığınıyorlardı. Dünyaya olan kayıtsızlıkları bazen o kerteye varıyordu ki kendilerine altın ve gümüşten, zevk ve safadan, lezzet ve şehvetten bir âlem kurup, keder ve ıstırap fikirlerinin kafalarına girmesine izin vermiyorlardı. Oysa Uzun İhsan Efendi, dünyanın şahidi olmanın gerçek bir ibadet olduğunu sık sık söylerdi. (...) Dünyaya şahit olmanın yolu ise maceranın kendisinden başka bir şey değildi. Yaşanılanlar, görülenler ve öğrenilenler ne kadar acı olursa olsun, macera insanoğlu için büyük bir nimetti” (Anar, 2010: 90-91). Artık her şeyin “daha

soğuk, daha tekinsiz” olduğunu fark ettiği özel dünyaya tam olarak dahil olmuş olan Bünyamin, bu dünyanın kurallarını öğrenmeye ve dostunu düşmanını tanıyarak yolculuğunda ustalaşmaya başlamıştır. İçinden geçen konfor alanına/sıradan dünyaya dönme isteğini, babasının öğütlerini hatırlayarak, kendi susturmuştur.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Yolculuğunun önceki aşamasında engelleri ve devleri aşabilmiş olan “başarılı kahraman ruh”un, bu aşamada tanrıçayla “mistik evliliği” görülür. “Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir” (Campbell, 2013: 125).

Küçük bir çocuğın annesine yaklaşımla, yetişkinin çevresindeki nesnel dünyaya yaklaşımı arasında “yakın ve açık bir karşılıklık” olduğunu ifade eden Campbell, birçok dinsel gelenekte de bu arketipsel imgenin, zihnin arınması, denetlenmesi ve görünür dünyanın doğasına katılımı için “bilinçli biçimde denetlenen eğitsel bir kullanımı”nın olduğunu anlatır (Campbell, 2013: 130-131). Bu imge yalnızca iyi kalpli değildir. Kötü anne de “saldırgan fantezilerin yöneltildiği ve karşı saldırısından ürkülün, burada olmayan, ulaşılamaz anne; engelleyici, yasaklayıcı, cezalandıran anne; uzaklaşmaya çalışan büyüyen çocuğu kendinde tutan anne; varlığı tehlikeli arzu için bir tuzak olan (kastrasyon kompleksi), arzulan fakat yasak olan anne (Oidipus kompleksi)”, yetişkinin “çocukluk anılarının gizli toprağında” varlığını sürdürür (Campbell, 2013: 126-127).

Erginlenme yolunda ilerledikçe, tanrıçanın biçimi kahraman için değişimlerden geçer. Kadın, bilinebilenin bütününe temsil ederken; kahraman bilmeye gelen kişidir. Kahramanı cezbeden kadın; ona rehberlik eder, onun zincirlerini kırmasını sağlar (Campbell, 2013: 130-134).

Tanrıça, “rahim ve mezardır: Doğurduğu yavrularını yiyen dişi domuzdur. Bu yüzden, hatırlanan annenin yalnız kişisel değil, evrensel iki hâlini sergileyerek ‘iyi’yi ve ‘kötü’yü birleştirir” (Campbell, 2013: 132). Dolayısıyla, “Tanrıçayla Karşılaşma” aşamasında kahraman, yüce bir simgeyle buluşur ve bu karşılaşma basit bir cinsel rastlaşmadan çok, ideal bir birleşmedir; burada kahraman “karşıtların birliği”nin gerçekleşmesiyle bütünlenir (Tecimer, 2006: 171).

Teni bir kadınınkini andıran, çatlak sesli, ihtiraslı ve hükmedici Ebrehe, ro-

manda; dilediğini öldürüp dilediğini yaşatması, insanları satranç taşı gibi görmesi, bilme hırsıyla kurduğu düzen içinde istediği her bilgiye ulaşabilmesi ile bilginin sahibi konumundadır. Bünyamin'in yolculuğunda, erginleme konusunda önemli bir yere sahip olan Ebrehe'nin kudreti, romanda pek çok ayrıntıda vurgulanmış, kendisi de Bünyamin'e bunu sık sık belirtme ihtiyacı duymuştur: “Dünya benim bir uzantım. Sen sadece kendi bedenini denetleyebilirsin. Oysa ben, uzaklardaki bir insanı, hatta bir kralı bile kendi elimi kullandığım kadar kolay kullanabilirim. İstersem seni kandırabilirim, seninle oynayabilirim. Ama özgür olduğunu görmek hoşuma gidiyor. Zülfiyar gibi her dediğime inansaydın bu kadar zevk duymazdım. Haklısın. Tabiatın bütün güçlerinin sahibi olmayı istiyorum. Bunu bir ölçüde başardım da.”

Her ne kadar Ebrehe “yaşamı boyunca kara paranın, sonsuz gücün peşinde koşmuş, bilgiyi ve bilimi bu yolda kullanarak doğayı, yaşamın akışını ve kuralları değiştirmek istemiş” (Karaca, 2005; 106) bir karakter olsa da onun romanda mitolojik açıdan aldığı yer, “iyi ve kötünün bir arada olduğu evren”in tam ortasıdır. Evinde bir cesedi kesip biçerken yakalanıp infaz edilen Kubelik için Ebrehe şunları söylemiştir: “Görmek, duymak, bilmek ve öğrenmek isteyen şu zavallı cerraha gösterilmeyen saygı, sadece karanlığı, soğuğu ve sessizliği algılayan ve hiçliği bilen bir cesede gösteriliyor. Onu katleden bu insanlar evlerine döndüklerinde belki de çocuklarına Kubelik'in acı sonunu ibretle anlatacaklar ve bilginin tehlikelerini birer birer sayacaklar” (Anar, 2010: 163). Bunları söyledikten sonra Kubelik'in yazdığı anatomi atlasını satın alan Ebrehe, maktulün gömülmesi için gerekenin yapılmasını isteyip “infazı seyretmiş olan bir kâfire” iki altın verir (Anar, 2010: 163). Ayrıca romanda yine bazı yerlerde adilliğine işaret edilen Ebrehe, Gazanfer'in batakhanesinde sürekli hile yapılan bir oyunda zarlardaki hileyi insanlara açıklamıştır (Anar, 2010: 166-168).

İhtirassız ve masum olarak “bilmeye gelen” Bünyamin'in merakı, onu ihtiraslı ve kirliliğe Ebrehe'ye doğru çekmiştir. Ebrehe bilinecek olandır. Böylece karşıtlıklar bir araya gelecek ve kahraman eksik yanını bu deneyimle tamamlayacaktır. Bu tamamlanma, Ebrehe için de geçerli olacaktır; o bir tanrıça gibi kahramanı erginlerken aynı zamanda ona ilgi duymakta ve onu sınavdan geçirme isteğinin ardında bütünleşme arzusunu barındırmaktadır. Bünyamin'i etkileme çabasında olan Ebrehe, bilmeye geldiğini bildiği Bünyamin'e şunları söyler:

“Bütün bunları öğrendikten sonra artık kolayca dışarı çıkabileceğini de sanma. Seni buradan hemen bırakmayacağımı biliyorsun. Ne var ki teşkilatta canının sıklamayacağını eminim. Çünkü burada dışarıdakinden çok daha büyük bir dünya var. İstedğin yere girip çıkabilirsin. Bununla birlikte dokunmaman gereken şeyi belki de biliyorsun. Şunu unutma. Burada olan her şeyi bilirim” (Anar, 2010: 153). Bünyamin, Ebrehe karşısında sık sık babasını hatırlar ve içinde bulunduğu durumları tartarak macerasını sorgular: “Kendisini bir kahraman gibi hissediyordu ama, Ebrehe’nin dediği gibi fazlasıyla silikti ve küstahça verdiği cevapları sanki birisi kulağına fısıldamıştı. Kendisine yol gösteren bu fısıltıyı tanır gibiydi. Babasının sesine benziyordu ve sanki her yere nüfuz etmişti. (...) Hıçkırma hıçkırma ağlayarak, ‘Beni buradan kurtar baba!’ dedi, ‘Ben kahraman değilim, olamam da!’” (Anar, 2010: 154-155).

2.3. Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın

Campbell, “Tanrıçayla Karşılaşma” konusundan bahsederken şöyle bir açıklama yapar: “Beceriksiz gözler tarafından aşağı konumlara düşürülen kadın, sıradanlık ve çirkinliğe gömülür; fakat anlayışın gözleriyle kurtarılır. Onu olduğu gibi, gereksiz velveleye değil de gereksindiği kibarlık ve kendine güvenle görebilen kahraman, gizil olarak kral, onun yarattığı dünyanın ölümsüz tanrısıdır” (Campbell, 2013: 130-134).

Tanrıça, her kadında yeniden bedenlenir ve onunla karşılaşmak; kahramanın, “sonsuzluğun örtüsü olarak kutlanan yaşamın kendisi olan aşk ödülünü” kazanmak için vereceği son sınavdır. “Yaşamın ötesindeki yaşamı arayan” kahraman kadının ötesine geçebilmelidir (Campbell, 2013: 136-140) ve idealine kavuşmadan önce, ayartmalara karşı koymalıdır (Tecimer, 2006: 173).

Romanda tanrıça işlevini Ebrehe görürken, “baştan çıkarıcı olarak kadın” figürü de ona bağlı şekilde, onun isteği ve aracılığı ile karşımıza çıkmaktadır. Ebrehe Bünyamin’i kendi eğlence anlayışı üzere vakit geçirmesi için hazırlattığı odaya buyur eder ve Bünyamin odaya girince kapıyı ardından kilitler. Loş odayı sadece bir mum aydınlatıyordu ve “en karanlık gecede zavallı bir kız”, için için ağlıyordu. Bünyamin mumu söndürüp kızın yanına gider ve ona bir kötülük yapmayacağını söyler. Mumu da çirkin yüzünü görüp dayanamaz diye söndürdüğünü söyler. Kız, ağlamasını keser. Bünyamin ona dokunmak ister ama hemen vazge-

çer. Burada Bünyamin, macerasını tekrar sorgulayacak ve uzun uzun ağlayacaktır (Anar, 2010: 171). Bünyamin burada Ebrehe tarafından hazırlanan “ayartma”ya karşı koymuştur ve üstelik kadına “anlayışın gözleriyle” bakabildiği bu sahnenin ardından, “tanrılaştırılacağı” bir sahneye geçecektir.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

En büyük korkulardan birinin ailenin otoritesine karşı çıkmaktan kaynaklanmasına paralel olarak, bu aşamada kahramanın “ataerkil yetkiyi temsil eden baba benzeri bir karakter”le karşılaşması ile doğrudan babası ya da baba imgesiyle bütünleşmesi işlenir (Tecimer, 2006: 174). Baba ve kefarete kavramı burada birlikte ele alınır. Kefarete, kendini yaratan “ikili canavar” olan “tanrı sanılan ejder (süperego)” ve “günah sanılan ejder (bastırılmış id)”in terk edilmesidir. Bu da “egonun kendisine olan bağlılığı”nın terk edilmesini gerektirir ve asıl zor olan bunu yapabilmektir. Kahraman, babanın merhametli olduğuna inanç duymayı ve onun merhametine güvenmeyi başarabilirse “inancın merkezi, Tanrı'nın sorun çıkarmaya başlayan ve kabuk kabuk soyulan sıkı halkasından dışarı aktarılır ve can sıkıcı devler yok olur”; burada “baba, genç varlığın büyük dünyaya geçmesini sağlayan erginleştirici rahiptir” (Campbell, 2013: 146-154).

Babasının verdiği kitap ile macerasına başlayan Bünyamin, her çıkmaza düştüğünde bu kitaptan karşısına çıkan cümlelerin ışığında yolculuğuna devam edebilmiştir; pek çok sorunla yüzleşirken sık sık babasını düşünmüş ve onun bu yolculuğa olan inancına da güvenerek merakının peşinden gitmiştir. Ebrehe'nin düzenlediği bir eğlencede Aglaya adlı esir kız ile kaldığı odada tekrar sınındığı bir aşama, romanda şöyle anlatılmaktadır: “Bünyamin sedire çöküp elleriyle yüzünü örttü. Çünkü gözleri yaşla doluydu. Babasını kurtarmak isterken işleri berbat etmiş, kendisini arayan adamların tam ortasına düşmüştü. (...) Böyle bir maceranın içinde bulunmasına, Ebrehe'nin hayatını kurtarmasına ve ona küstahça davranıp boyundan büyük cevaplar vermesine rağmen kendini bir kahraman gibi hissetmiyordu. Büyük Efendi'nin dediği gibi, sıradan, silik bir insandı o” (Anar, 2010: 172). Bünyamin burada macerasına ve dolayısıyla da babasının ona olan inancına duyduğu güveni sorguladığı için Aglaya'nın dizinde saatlerce ağlayarak uykuya dalar. Bu gecenin sabahında ise hem bir kahramanlık yapacak (romanda üzerine yıldırım çekmesiyle meşhur olmasından dolayı insanların kendisinden

hoşlanmadığı Dertli'yi kurtaracak) hem de önemli bir karar alıp yoluna devam edecektir (Anar, 2010: 173-174).

2. 5. Tanrılaştırma

Campbell bu başlık altında “İçte Görünen Tanrı” kavramından bahseder: “Biz ve o koruyucu baba biriz. Bu arındırıcı kavrayıştır. Koruyucu baba karşılaştığımız sıradan adamdır. Ve bu yüzden bu aldırışsız, sınırlı, kendini savunan, acı çeken vücut kendini bir başkası -düşman- tarafından tehdit ediliyor gibi hissetse de, o da Tanrı'dır. Dev bizi incitir, fakat kahraman, uygun 'aday', erginlenmeye 'bir erkek gibi' girer: ve işte, bu babaydı: biz Onun içindeyiz ve O bizim içimizde” (Campbell, 2013: 184-186). Burada kahramanın bulmaya geldiği şeyin, bizzat kendisi olduğu anlaşılır ya da anımsanır (Campbell, 2013: 186). Ölüp yeniden doğan kahraman tanrılaşmış; yolculuğa çıkma sebebinin tümüyle farkına varmış, bilinçlenmiştir (Tecimer, 2006: 176).

Ebrehe'nin yanına bilmeye gelen Bünyamin, sorularına cevap aldığça daha çok şüphe duyar; Ebrehe'nin cevaplarını sorgular ve “bilgi”ye ulaşmadaki ustalığı ile bilinen bu “Büyük Efendi” bile kendini Bünyamin'in karşısında bazen çaresiz hissetmeye başlayacaktır.

Aglaya'nın yanında ağlayarak uykuya dalmış olan Bünyamin sabah uyanıldığında, Aglaya gitmiştir ve Zülfiyar Bünyamin'i çağırmaya gelmiştir. Bünyamin, bir gece önce düşürdüğu yerde hâlâ duran uğursuz parayı fark ettirmeden cebine indirir ve içini böylece ferahlatır. Ebrehe'nin anlattıkları zihninden bir türlü çıkmaz. Zülfiyar'ın buraya hangi amaçla geldiğinin bilincine vararak irkilir; çünkü kendisini teşkilata getirmekle görevli bu adam, inanılmaz bir oyunu gerçek diye ona zorla yutturma çabasının bir delilidir. Kendisine yeni bir oyun hazırlandığı ve bunu sahiciymiş gibi gösterecek süslerin ve ayrıntıların da artık tamamlandığı su götürmez bir gerçektir (Anar, 2010: 172-173). Bünyamin burada macerasındaki konumu üzerine bilinçlenir ve artık başına gelenler konusunda hesap kitap yaparak “yol”unda kararlı olmaya başlayacaktır.

Kahvaltıdan sonra atlara bindiklerinde, Dertli adlı bir dilenci yanlarına yaklaşır. Zülfiyar uğursuz olduğuna inanılan Dertli'ye bağırıp kırbacını adamın suratında şaklatır ve onu dövmeğe başlar. “Bu insafsızlık karşısında ayrıntı ka-baran Bünyamin”, Zülfiyar'a durmasını söyler; fakat acımasız adam ona okkalı

bir küfürle karşılık verince, Bünyamin Zülfiyar'ın kırbacını çekerek onu atından düşürür. Zülfiyar Bünyamin'e saldırdığında yüzüne ve karnına kırbaç yer ve yere yığılıverir. Sahne, tanrılaştırılan Bünyamin'le şu şekilde sonlanır: “Bünyamin kırbacı atıp atının karnını topuklayarak hayvanı dört nala koşturmaya başladı. Dertli ise, kendisini koruyan bu delikanlıyı, taban tepip Valide Camii'ne kadar izledi. Ancak burada soluğu kesilince, meçhul bir yere doğru at koşturan Bünyamin'in arkasından minnetle baka kaldı” (Anar, 2010: 172-174). Bünyamin'in bu sahnede Dertli'den kazandığı hayranlık, macerasının dönüş aşamasında kritik bir anda, kendisine yardım sağlayacaktır.

2.6. Nihai Ödül

“Kişisel sınırları aşmanın acısı, ruhsal büyüme acısıdır. Sanat, edebiyat, mit ve tapım, felsefe ve çileci disiplinlerin hepsi, bireye ufuklarının ötesine, durmaksızın genişleyen gerçekleşme alanına geçmesinde yardımcı olur” (Campbell, 2013: 219). Yüreğindeki krize cesaretle karşı koymuş olan kahraman, şimdi “ardına düştüğü ödülü” alacaktır. Söz konusu ödül büyümlü bir kılıç, defne, iksir gibi fiziksel biçimde yahut sezgi, bilgi, aşk, huzur gibi zihinsel-duygusal biçimde görülebilir (Tecimer, 2006: 178).

Bünyamin bu aşamada “ardına düştüğü”ne; ihtiyacı olan kararlı maceracı ruha, “yolda olma ruhuna” ulaşmıştır ve bu ruh onu peşinde olduğu “bilgi”ye götürecektir. Bir kıraathanede atını durduran Bünyamin, oturduğu yerde uzun uzun düşünmesine rağmen karar vermekte zorlanır. Çünkü o an, eğer isterse, arzu ettiği her yere gidebilecektir. Öte yandan, her ne kadar kandırıcı görünse de sırlarla dolu bir dünya da vardır. Orada kendini güven içinde hissetmemesine rağmen, “Ebrehe'ye ait olan bu dünya” merak duygusunu kamçılamakta ve düş gücünü kanatlandırıp ona “sahte bir özgürlük duygusu” vermektedir. Bir karara varabilmek için yine babasının atlasını açar ve orada “Hayatını öne sürüp sırrı bulmak için yola çıktı” cümlesini okur. “Sanki denizin derinliklerine dalacakmış gibi” derin bir nefes alıp kararını verir. Özgürlük duygusu, özgürlüğün kendisine galip gelmiş ve Bünyamin, sırrı çözmeye and içmiştir (Anar, 2010: 174). Merakını kovalamaya karar verip Ebrehe'nin yanına İstihbarat merkezine gittiğinde, Büyük Efendi Ebrehe, Bünyamin'e kehanet aynasından; kıyamet, mehdi, sonsuz hız ve karşı hareket gibi konulardan bahsedecek ve bütün sırlarını anlatacaktır (Anar, 2010: 184).

3. Dönüş

3.1. Dönüşün Reddedilişi

Macerası sona erdiğinde kahraman, özel dünyadan sıradan dünyaya ödülüyle birlikte geri dönmelidir. Zira ödül, “topluluğun, ulusun, gezegenin ya da binlerce dünyanın yenilenmesine katkıda bulunabilecek” olandır (Campbell, 2013: 222). Fakat sorumluluğun sık sık geri çevrildiğini belirten Campbell, Buddha’nın bile zaferinin ardından “gerçekleşme iletisi”nin, yani mesajının, iletilebilir olup olmadığından şüphe etmiş olduğu örneğini verir (Campbell, 2013: 222). Dolayısıyla kahraman bazen, elde ettiği ödülle özel dünyada kalmak isteyebilir (Tecimer, 2006: 184).

Bünyamin özgürlük duygusunu kazandıktan sonra, özgürlüğün kendisinden vazgeçer ve atına atlayarak teşkilata gider. Teşkilatta onu karşılayan Ebrehe, Bünyamin’in kendi rızasıyla gelmesine çok şaşırır ve onu anlayamadığını söyler. Bünyamin’i cezbeden, merak ettiği ve keşfetmek istediği şeyler olduğunu tahmin eder (Anar, 2010: 174-175). Bünyamin sıradan dünyasına dönmeden önce, özel dünyada biraz daha kalarak macerasının mesajını netleştirecek ve “iletilebilir” kılacaktır.

3.2. Büyülü Kaçış

Erginlenme aşamasını tamamlamış ve dönüş aşamasına ulaşabilmiş olan kahraman “eğer ganimeti muhafızının karşı çıkışına rağmen elde ettiyse ya da kahramanın dünyaya dönme arzusu tanrılar ve şeytanlarca uygunsuz bulunduyorsa, o zaman mitolojik çevrimin son aşaması hareketli, genellikle gülünç bir takip olur. Bu kaçış büyülü engelleme ve kurtulma mucizeleriyle karmaşıklaşabilir” (Campbell, 2013: 225). Fakat kendini emniyete alması ve sıradan dünyaya dönmesi gereken kahraman, bu aşamaya vardığında artık acemiliğini atmış ve değişmiştir; “kaçış süreci, kahramanın kendine güveni ve yürekliliğiyle süslenmektedir” (Tecimer, 2006: 185). Ödülün ele geçirilmesi kadar heyecanlı ve tehlikeli olan, zamansal gerilim yaşanan bu süreçte “kaçışlar daima son anda gerçekleşir”; böylece dramatik kurgu güçlenir (Tecimer, 2006: 185).

Teşkilata döndükten sonra Bünyamin Ebrehe’nin anlattıklarını dinler, onun zamanda yolculuğu gerçekleştirmek istediğini öğrenir ve bu konuda akli karışır; kendisine bir oyun oynandığını düşünür. Bünyamin’in kafasının karıştığını anla-

yan Ebrehe memnundur. Artık her şeyi anlattığını düşündüğü Bünyamin'e başka sorusu olup olmadığını sorduğunda, Bünyamin'in, Aglaya'nın nerede olduğunu sorması üzerine, Ebrehe'nin suratı birdenbire asılıverir (Anar, 2010: 183-184). Çünkü Bünyamin, yolculuğunda sahip olması gereken şeye, özgürlük duygusuna artık sahiptir; akli karışsa ve daha çok bilgi toplamak istese bile kendi düsturu üzere devam edecektir. Gizli bilgileri öğrendiği için teşkilat binasında âdeta bir hapis hayatı yaşamaya başlamıştır (Anar, 2010: 198); fakat mehdi olduğu sanılan bir casusun teşkilata getirilmesi ile kaçış bölümü başlar. Casusa işkence yapmak için getirilen kişi, Ebrehe'den intikam almak isteyen Hinzıryedi'dir ve kısa sürede velvele kopar. Binayı dilenciler basar, Ebrehe öldürülür, Bünyamin Hinzıryedi tarafından loca binasına sürüklenerek götürülür (Anar, 2010: 211-218). Anlatıdaki bazı kişi ve gruplar burada bir araya gelerek hareketli bir sahne oluşturmuş, bu da kahramanın kendi yazgısını tekrar eline almasını sağlayacak bir ortama zemin hazırlamıştır. Dönüş yolundaki heyecan, tehlike ve zamansal gerilim içeren bu süreçte, Bünyamin'in macerasındaki dramatik kurgu güçlenmiştir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Kahramanın macerasını yaşadığı özel dünyadan çıkabilmesi için “dışarıdan yardım”la geri getirilmesi gerekebilir. “Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık hâlin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılamaz”; kişi yaşadıkça yaşam onu çağıracaktır (Campbell, 2013: 235). Burada kaderinin en zor, en karanlık anına varan ve gücü tükenen kahramana, ya “doğüstü yardımın önceden sağlamış olduğu armağan (tılsım, muska vb.)” ya da “beklenmedik bir destek” yardım eder; “kurtuluş, bir anlamda son anda ulaşan doğüstü bir yardımdır” (Tecimer, 2006: 186).

Loca binasında Ebrehe'nin cesedi Bünyamin'e yıkattılır ve kefenletilir; ceset loca binasının tam ortasına çukur kazılarak gömülür ve mezarın üstünde ziyafet sofrası tertip edilir. Yemek ve eğlence ortamında tam bir cümbüş havası vardır ki ansızın uğursuzluğuyla bilinen Dertli gelir, üstelik silahı vardır. Hinzıryedi can derdine düşer ve siper alır. Dilenciler kaçmaya başlarlar. Kapıdan önce en korkaklar kaçar, ardından en cesurlar da onlara uyup “bu tehlikeli mekânı” koşar adım terk ederler. Dertli, Hinzıryedi'yi vurur ve Bünyamin'e “Bana yapılan iyilikleri unutmam (...) Artık buradan rahatça gidebilirsin. Ama acele et. Şurada küçük bir

kapı var. Oradan çıkarsan seni kimse fark edemez. Kapıda bir kilit göreceksin. Asıldığında kolayca açılır. Haydi! Şansın açık olsun” der (Anar, 2010: 219-222). Bünyamin’e gelen “dışarıdan yardım”, Dertli’nin yardımudur. Üstelik bu yardım, yolculuğunda daha önce karşılaştığı Dertli’ye yardım ederek kazanmış olduğu bir tılsım mahiyetinde, beklenmedik bir anda gelmiştir.

“Beklenmedik bir destek” ile kaçması sağlanan Bünyamin, yaşamın çağrısına doğru, yol alacaktır. Bünyamin kapının kilidini gerçekten de kolayca açar. Artık özgürdür. Şiddetli yağmur altında Divanyolu’na doğru koşarken arkasına bakar. Yıldırım binaya isabet etmiştir. “Çok kısa bir süre sonra duyulan gök gürültüsü dilencilerin çığlıklarını bastırduğında”, lonca artık alevler içindedir (Anar, 2010: 222). Bünyamin’in yolculuğunun bu kısmında, artık özel dünyayı geride bırakma aşaması başlamıştır. Çünkü kahraman, erginlendiği özel dünyayı bırakıp ödülü ile birlikte sıradan dünyaya dönebilmek için dönüş eşiğini aşmalıdır.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahramanın, macerasında elde ettiğini, eve döndüğünde topluma iletebilmesi gerekir. “İnsanlığın sağduyulu delilik binyılları boyunca binlerce ve binlerce kez doğrusuyla yanlışıyla öğretilmiş ve öğrenilmiş olan bir şeyi nasıl yeniden öğretmeli? Bu, kahramanın en son zor görevidir. Karanlığın insanı dilsiz bırakan ifadelerini aydınlık dünyanın diline nasıl geri taşınmalı? (...) Her şeyi yaratan hiçliğin iletisini, kendi duyularının açık kanıtında ısrar eden insanlara nasıl iletmeli?” (Campbell, 2013: 247). Macerasını tamamlayan kahramanın dönüş yolundaki bu son zor görevinde, tıpkı yolculuğunun başında olduğu gibi, eşik nöbetçileri belirir. Yolculuğunda elde ettiği ödülle geri dönüp ödülü çevresindekilerle paylaşacağı zaman, kendisine kulak verilmemesi ve yapılan yolculuğun boşa gittiğini görme ihtimali, dönüş eşiğini aşarken kahramanın göze alması gereken bir risktir (Tecimer, 2006: 187-188).

Bünyamin’in dönüş yolunda, eşik nöbetçisi işlevini yerine getirir nitelikte olan “bir adam” belirir. Fî tarihinde her gece düşünde Uzun İhsan Efendi’nin evini görmüş ve penceresine gidip içeride ne yaptığını merak ettiği için Uzun İhsan Efendi tarafından bir daha uyuyamamakla cezalandırılmış bir tüccardır bu. Bir gün derdine çare olacak şeyin sürekli uyuyan birini uyandırması olduğunu öğrenmiş ve Kostantiniye’ye gelmiştir. Sonunda burada sürekli uyuyan bir bekçi

bulmuştur. Bunu keşfettiği gün adam, Bünyamin'le karşılaşır ve ona adını sorar. Aldığı cevap üzerine, bu ismin kendi memleketinde “sağ elin oğlu” demek olduğunu ve ona bu ismi verdiğine göre babasının onu çok seviyor olması gerektiğini söyler. Ardından Bünyamin'e bir sıkıntısı olup olmadığını sorar ve ona dilenciler loncasındaki yangını seyretmeye gitmesini teklif eder (Anar, 2010: 225-233). Burada Bünyamin'in özel dünyayı tamamen geride bırakma konusunda eşik nöbetçisi tarafından sınındığını görürüz. Bünyamin, buna gerek olmadığını, zaten oradan geldiğini söyledikten sonra, tüccara kendisinin neden gitmediğini sorar. Tüccar, onun ilgisini daha ilginç bir şeyin çektiğini söyler ve “çok macera yaşamış birine benzediği için hâlden anlayacak olan” Bünyamin'e, uyuyan bekçiyi gösterip “Ne yiyor ne de içiyor. Sanki bu dünyaya uyumak için gelmiş. Kimseciklerin dikkatini çekmiş değil. Güya sakın sakın uyuyor ama, ne düşler görüyordur kim bilir” (Anar, 2010: 233) der ve bekçiye yakından bakmayı teklif eder.

Tüccar, uyuyan bekçinin tuvalet için kalkacağını öngörür ve bekçinin uyanma belirtilerinin tam tersi tüccarda görülmeye başlanınca, tüccar uykusunun kaçmasından korkarak delikanlıya bir eyvallah bile demeden yanından ayrılır ve odasına gider. Sonrasında ise Bünyamin'e son kez telaş vermiş olan böyle bir ânın anlamını şu satırlardan anlarız: “Avluda han bekçisi ile yalnız kalan Bünyamin, neden telaşlandığını pek anlamadan, içindeki bir belirsizlik dürtüsüyle babası Uzun İhsan Efendi'nin atlasını hatırladı. Kitabı koynundan çıkarıp sayfaları çevirdi ve bu kez adını tam olarak okudu. Puslu Kıtalar Atlası'ydı bu. Sayfaları karıştırırken bir takım tanıdık adlara rastlayınca şaşırmadı” (Anar, 2010: 234). Son kez babasının kitabından rastgele bir sayfa açan Bünyamin, babasının kendisine yazdığı satırlarla karşılaşacaktır. Bu satırlar ise macerasında elde ettiğinin, iletilebilir hâle gelmiş olduğunu gösterme işlevi taşımaktadır.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Kahramanın, yola çıktığı sıradan dünya ile macerasını yaşadığı özel dünya arasındaki ayrımı fark edebilecek hâle geldiği aşamadır. “İki dünya ayrımı arasında, zamanın görünümünün bakış açısından nedensel derinliğinkine -birinin ilkelerini diğerinkilerle karıştırmadan, aklın birinin erdemiyile diğerini tanınmasını sağlayarak- ileri geri gidip gelmek özgürlüğü ustanın becerisidir” (Campbell, 2013: 258). Bu aşama, kahramanın elde ettikleriyle birlikte artık sı-

radan dünyaya geri dönmeyi becerebileceğini ortaya koyacağı bir “dönüşüm” ve “arınma”dır. “Kahraman, yeniden doğmuş ve yolculuk boyunca karşılaştığı karakterlerden edindiği öğütler ve bilgilerle kendi olağan kişiliğini dönüştürebilmiştir” (Tecimer, 2006: 189). Bu aşamada artık kahraman aşkınlığa ulaşarak her iki dünyaya da egemen olup ikisinde de var olabilmıştır; bu, Jung için “yeniden doğuş süreci”nin anlamı olan “hem bilinç hem de bilinç dışının egemenliğine ulaşmak”tır (Tecimer, 2006: 190).

Babasının yazdığı satırlarda, bu zamana kadar gördüğü ve işittiği ne varsa, hepsinin, babasının zihnindeki düşlerden ibaret olduğunu okuyan Bünyamin; taşıdığı kitabın, okuması için değil yaşaması için yazıldığını öğrenir. Babası ona varlığıyla ilgili her şeyi açıklamıştır: “Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. Bir babanın kendi oğlundan bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevazıydın. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak sözler fısıldamadan edemedim. Çünkü düşler görmektense, boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında küçük düşmeni istemedim. Sonunda, senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun. Artık benden öğreneceğin nihai şeyi öğrenmiş oluyorsun” (Anar, 2010: 236-237).

Babası Bünyamin’e bir yandan onun gerçekte nasıl var olduğunu anlatırken, bir yandan da düşündeki varlığını devam ettireceğini söyleyerek veda eder: “Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın hem de çok uzağım. Veda etmek benim için son derece zor. O yüzden, her ne kadar uzakta olsam da seni, o eski yakışıklı yüzünle, Aglaya’yla birlikte hep düşlemek istiyorum” (Anar, 2010: 237).

Bu aşamada Bünyamin yola çıktığı sıradan dünya ile macerasını yaşadığı özel dünya ayrımını fark etmiş ve iki dünyayı da tanımıştır. Deneyimlediği dönüşüm sonucu sıradan dünyaya dönmeyi hak etmiştir. Ayrıca artık “kahramanın, aşkınlığa ulaşarak her iki dünyaya da egemen olup ikisinde de var olabileceği” konumdadır. Babasının, onu Aglaya ile birlikte hep düşlemek istediğini söylemesi, Bünyamin’in özel dünyada da yaşamaya devam edebileceği ipucunu verir; bekçinin uyanmasıyla Bünyamin’in kaybolması, onun, düşün bitmesi sonucu sıradan dünyaya da dönebilecek olmasını sembolize edebilmektedir.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

“Her yaratığın bir başkasının ölümüyle yaşadığı yaşam alanı”nda “kaçınılmaz yaşam suçu”nu işlemek, kiminin kalbini hasta edip yaşamını sürdürmeyi reddetmesine sebep olabilir. Çoğu, kendisinin diğerleri kadar suçlu olmadığını düşünerek “iyiyi temsil ettiğinden dolayı kaçınılmaz günahlarının aklandığı” şeklinde “yanlış ve haksız bir imge” oluşturabilir. Böyle bir “benlik düşkünlüğü”, kişinin kendisini bu şekilde üstün ve haklı görmesi, onu “yalnız insanın kendisinin değil, insanlığın ve kozmosun doğasının da yanlış bir kavranışı”na sürükler. “Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayarak bu türden yaşam aldırıışsızlığına olan gereksinimi yok etmektir. Ve bu da zamanın geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam arasında gerçek bir ilişki kurulmasıyla sağlanır” (Campbell, 2013: 267). Bu aşamada bunu başaran kahraman, kişisel egosunda ölür ve benlikte dirilir (Campbell, 2013: 272).

Dirilmiş, arınmış ve sıradan dünyaya yeniden kabul edilmeyi hak etmiş olan kahraman, “yolculuğun iksiri”ni başkalarıyla paylaşacaktır. Bu iksir, bir define ya da büyü bir kılıç gibi herhangi bir nesne olabilirken; bilgelik ya da deneyim gibi soyut bir kazanım da olabilir. İksirle dönen kahraman dünyanın dengesini düzeltmiş, düzeni yerine getirmiştir. Bu aşamada, karanlıkta kalan konular aydınlanır ve yanıtlanmamış soru kalmaz (Tecimer, 2006: 192-193).

Babasının kim olduğu, hayatlarını nasıl idame ettirdikleri gibi macerasına başlarken sorduğu soruların hepsinin cevabını öğrenmiş ve yaşaması gerekenleri yaşamış olan Bünyamin'in, artık yolculuğunu tamamladığını romandaki şu cümlelerden anlarız: “Bünyamin gülümsedi. Atlası kapatıp koynuna soktu. Kendini son derece yorgun hissediyordu. (...) Bekçinin yanına gitti ve adamı dürtüp uyandırmaya çalıştı. Bekçi, gördüğü düşün etkisiyle dudaklarını durmadan kıpırdatıyor, bir türlü uyanmak bilmiyordu. Fakat delikanlı onu adamakıllı sarsınca gözlerini açtı. Sabah olmuştu. Sanki yüz yıllık bir uykudan uyanan bekçi, yerinden doğrulup çevresine bakınca kendisini uyandıran kişiyi göremedi. Çünkü her taraf karanlıktı. Zaten görülen ve görülmeyen bütün düşler, bu karanlığın ta kendisi değil miydi?” (Anar, 2010: 237-238).

Bekçi uyandığında Bünyamin yolculuğunu tamamlamıştır. Çünkü artık “geçici görüngü”ler ile “her şeyde yaşayıp ölen tükenmez yaşam” arasındaki ilişkiyi kurmuş ve bilinçlenerek “uyanmış”tır. İster babasının düşü ister içtiği şerbetin

etkisiyle devam eden kendi düşü olsun, Bünyamin bu düş ile kahraman olmuştur. Jung'a ait şu sözler düş ve anlam konusunda Bünyamin'in yolculuğunun tamamlanış şeklini anlamlandırmaya yarayabilir: "Düş sırasında bizi uyanmaya iten, düşün anlamının doruk noktasına vardığı ve konusunu bitirdikten sonra bir bitiş noktası koyduğu andır. Uyanma, düşün sağladığı hayranlığın birdenbire kesilivermesi ve serbest kalan enerjinin bir bilinç edinme yaratması olabilir kuşkusuz" (Jung, 2018: 241). Macerasının sonunda artık adını okuyabildiği kitapta kendisine yazılmış satırları idrak etikten sonra Bünyamin, gülümser ve yolculuğun tamamına ermesi ile düş biter.

Sonuç

Puslu Kıtalar Atlası, maceraya atılmaya cesaret edemediğini düşünerek dünyayı düşlerinde keşfetmekle yetinen ve aynı hatayı oğlunun da yapmasını istemediğinden onu bir "şahit olma" macerasına yönlendiren Uzun İhsan Efendi'nin düşleriyle kurgulanmıştır. Fakat babasının düşünü yaşamış olması, Bünyamin'i macerasında kukla konumuna düşürmemiştir. Burada -İslam'daki kader anlayışında olduğu gibi- yaşanacakların hem önceden biliniyor olması hem de içerisinde seçimleri barındırması söz konusudur. Bünyamin yolculuğunda Ebrehe gibi hırsla kapılmamış, insanlarla ilişkilerinde iyilikten yana olmuş ve sınavlarında başarılı olması sayesinde, yola çıkarken merak ettiği varlığının anlamını yolculuğunun sonunda bulmuştur.

Bünyamin'in metinde sürekli kahramanlığını sorgulamış olması, Ebrehe'nin de babasının da onu kahraman olarak görmemesi; ama bunlara rağmen anlatı boyunca Bünyamin'in Campbell'in bahsettiği kahramana dair yolculuğun izinden gitmiş olması dikkat çekicidir. Postmodern bir anlatı kişisi olan Bünyamin, silikliği ve sadece şahit oluşu sebebiyle kahraman olarak göze çarpmasa da kahramana ilişkin mitolojinin değişmez özünü taşımaktadır. Bünyamin'in macerası Uzun İhsan Efendi'nin düşlemesi ile gerçekleşmiş olsa da Uzun İhsan Efendi'ye bu yolculuğu düşleten İhsan Oktay Anar, Bünyamin'e, ister bilinçli ister bilinçsizce olsun, Campbell'in kahramanının yolculuğunu yaşattır.

Sonuç olarak eski anlatılardan bu yana, kahramanı "kahraman" yapan yolculuk aşamalarına, kahraman ve yolculuk arketipiyle bakıldığında; bir mitolojik anlatının, masalın ya da destanın kahramanının modern romanda bireye,

postmodern romanda ise metinsel varlığa dönüşmüş olmasında değişmeyen bir özü *görürüz*. Artık arketipler ışığında görebildiğimiz bu öze göre; bir kış günü düşünmeye cesaret edip kendine ait bir gizemi kendince çözme yolunda salınan bir roman kahramanı, evvel zaman içinde ülkesinden çıkıp farklı diyarlarda ejderhalarla savaşarak prensesi kurtaran kahraman kadar “kahraman”dır. Anlatıda belirsizliğin tabii karşılandığı postmodernist eserlerden biri olan *Puslu Kıtalar Atlası*'nın Bünyamin'i de deneyimlediği arketipsel süreçlerle, yolculuğunun müphem sonuna rağmen, “kahraman” mitini temel özellikleriyle doğrulamıştır.

Kaynakça

- Anar, İ., Oktay (2010). *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yay.
- Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Kabalıcı Yay.
- Campbell, Joseph & Moyers, Bill (2020). *Mitolojinin Gücü*, çev.: Zeynep Yaman, İstanbul: Mediacat Yay.
- Descartes, René (2020). *Metot Üzerine Konuşma*, çev. Atakan Altınörs, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yay.
- Ecevit, Yıldız (2021). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yay.
- Gündüz, Osman (2016). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*, Ankara: Grafiker Yay.
- Jung, C. Gustav (2018). *İnsan Ruhuna Yöneliş*, çev. Engin Büyükinal, İstanbul: Say Yay.
- Karaca, Alaattin (2005). "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Adlı Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi", *Arayışlar Dergisi*, S. 14, s. 93-108.
- Koçakoğlu, Ahmet (2010). *Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar*, Konya: Palet Yay.
- Sproul, Barbara C. (2018). *Yaratılış Mitleri*, çev. Ali Bucak, İstanbul: Hil Yay.
- Tecimer, Ömer (2006). *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul: Plan B Yay.

NANCY HUSTON: ÉCRIRE L'ALTERITÉ AVEC L'IMAGINAIRE TRANSCULTUREL

Esra Başak AYDINALP*

Résumé

“Perdre le nord” est une expression en français qui veut dire “être désorienté”. L'expression est traduite en anglais par Nancy Huston – écrivaine bilingue (anglais-français) comme “to be all abroad” qui signifie “d'être tous à l'étranger” littéralement. C'est une expression qui attire l'attention de Huston pour définir exactement sa position en tant qu'écrivain, c'est la raison pour laquelle elle intitule son livre autobiographique “Nord Perdu” écrit en 1999. Elle questionne dans ce livre son attachement à la langue française et son bilinguisme qu'elle expérience d'une manière consciente. Cette étude vise à détailler cette expérience de l'écrivaine dont l'univers imaginaire est rempli de marques transculturelles se situant à la croisée de plusieurs langues, identités et cultures. Chez Huston on assiste à cet éloignement de sa culture et langue d'origine pour chercher un refuge dans la culture et la langue de l'autrui. À partir de ce moment-là l'autre devient le miroir de soi. Ainsi la reconceptualisation des termes d'identité, de cultures, de langues chez Nancy Huston mène celle-ci à créer des “portes” à travers les lignes de démarcation distinctives qui se différencient l'un de l'autre. Dans ce contexte, la transculturalité devient un plan où les formes biologiques, historiques, sociales, économiques, philosophiques, culturelles de la souveraineté et des relations de pouvoir sont problématisées aussi bien géographiquement que socialement. Ces relations de pouvoir sont analysées en utilisant les concepts de langue, de culture, d'identité et de littérature chez Huston, et l'archive littéraire est utilisée comme un champ de transformation sociale, d'émancipation et de divulgation afin de les surmonter. Les voix polyphonique et l'écriture de Huston qui est en exil se transforment en un médium où se sont inscrits différentes identités, langues et cultures.

Mots- Clés: Nancy Huston, *Nord Perdu*, exil, transculturalité, migration.

* Doç. Dr., Erzincan Binali Yıldırım Üniv., Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Fransız Dili Eğitimi, Erzincan, Türkiye.
Elmek: ebydinalp@erzincan.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0001-8035-5917>.

Geliş Tarihi / Received Date: 19.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 17.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1145485

Nancy Huston: Ötekilini Kültürlerarası İmgeleme Yazmak

Öz

“Perdre le Nord “, Fransızca’da “yönünü kaybetmek” anlamına gelen bir deyimdir. Bu deyim iki dilli yazar (İngilizce-Fransızca) Nancy Huston tarafından İngilizce’ye “to be all abroad” olarak çevriliyor, bu çeviride deyim kelimenin tam anlamıyla “bütünüyle yabancı olmak” anlamına geliyor. Bir yazar olarak konumunu tam olarak tanımlaması nedeniyle Huston 1999’da yazdığı otobiyografik kitabına “Pusulayı Şaşırmak” anlamına gelen “Nord Perdu” adını veriyor. Bu kitapta Fransız diline olan bağlılığını ve deneyimlediği ikililiği sorguluyor. Bu çalışma, imgesel evreni birçok dil, kimlik ve kültürün kavşağında kültürlerarası izlerle dolu olan yazarın bu deneyimini detaylandırmayı amaçlamaktadır. Huston’da, başkalarının kültürüne ve diline sığınmak için kendi kültürü ve köken diline dair yabancılaşmaya tanık oluyoruz. Bu tanıklıktan itibaren öteki, yazarın aynası olmaktadır. Böylece Nancy Huston’da kimlik, kültür, dil terimlerinin yeniden kavramsallaştırılması, yazarı bizi birbirimizden ayıran ayırt edici sınır çizgileri aracılığıyla “kapılar” yaratmaya yönlendirmektedir. Bu bağlamda kültürlerarasılık, egemenlik ve iktidar ilişkilerinin biyolojik, tarihsel, sosyal, ekonomik, felsefi, kültürel biçimlerinin hem coğrafi hem de toplumsal olarak sorunsallaştırıldığı bir düzlem haline gelmektedir. Bu iktidar ilişkileri, Huston’ın dil, kültür, kimlik ve edebiyat kavramları kullanılarak analiz edilmekte ve edebi arşiv, bunların üstesinden gelmek için bir toplumsal dönüşüm, özgürleşme ve ifşa alanı olarak kullanılmaktadır. Sürgündeki Huston’ın çok sesli eserleri ve yazıları, farklı kimliklerin, dillerin ve kültürlerin kayda alındığı bir mecraya dönüşmektedir.

Keywords: Nancy Huston, *Pusulayı Şaşırmak*, sürgün, kültürlerarasılık, göç.

Nancy Huston: Writing Otherness With a Transcultural Imaginary

Abstract

“Losing North” is an expression in French which means “to be disoriented”. The expression is translated into English by Nancy Huston – bilingual writer (English-French) as “to be all abroad” which literally means “to be totally foreigner in abroad”. It’s an expression that catches Huston’s attention to exactly define her position as a writer, which is why she titles her autobiographical book “Losing North” written in 1999. In this book, she questions her attachment to the French language and her bilingualism which she experiences in a conscious way. This study aims to detail the experience of the writer whose imaginary universe is filled with transcultural marks at the crossroads of several languages, identities and cultures. At Huston we witness this estrangement from one’s culture and language of origin to seek refuge in the culture and language of others. From that moment the other becomes the mirror of the self. Thus, the reconceptualization of the terms of identity, of cultures, of languages in Nancy Huston leads her to create “doors” through the distinctive lines of demarcation which differentiate one from the other. In this context, transculturality becomes a plane where the biological, historical, social, economic, philosophical, cultural forms of sovereignty and power relations are problematized both geographically and socially. These power relations are analysed using Huston’s concepts of language, culture, identity and literature, and the literary archive is used as a field of social transformation, emancipation and disclosure in order to overcome them. The polyphonic voices and the writing of Huston who is in exile are transformed into a medium where different identities, languages and cultures are inscribed.

Keywords: Nancy Huston, *Losing North*, exile, transculturality, migration.

Extended Summary

This research aims to explore in detail how the concepts of “transcultural” and “imaginary subject” which can be read as a form of both manifestation and destruction of dominant power relations from a book entitled *Nord Perdu* (1999- Losing North) by Nancy Huston, a bilingual (English-French) writer. In this context, this study is based on the imaginary universe in which identity and the subject are reconstructed by Huston in different forms in the literary field, although these are borders and border regions. While the Western world privileges the masculine, the subject and the sovereign, the history of humanity rests entirely on the reconstruction of the “masculine” and the “sovereign”. Nancy Huston’s works appear as a medium where these power relations dissolve in the image of her life which is marked not only geographically (Canada and France) but also socially at the crossroads of several languages, cultures and identities. In the works of this author, borders become unstable; we see that it moves away from rigid and petrified states of identity, gender and culture, and takes on a multifaceted, multicultural and multilingual structure.

The idea of reconceptualizing identity beyond the borders of the nation-state helps to reshape our understanding of cross-cultural concepts, namely culture, nation, gender and language, as well as a cross-cultural approach to exploring how the alternative is because culture and cultural identity cannot be seen separately. Nancy Huston’s reconceptualization of the terms of identity, cultures, languages leads her to create “doors” through these distinctive lines of demarcation. Although it reflects this transition in its system, the most important elements of its adventure that unfolded here are exile, migration, the feminine, war, issues of death and life, etc. Her scriptural adventure is detailed through these themes. In this context, transculturality becomes a plane where biological, historical, social, economic, philosophical, cultural forms of sovereignty and power relations are problematized both geographically and socially. These power relations are analysed from the concepts of language, culture, identity and literature, and the literary archive is used as a field of social transformation,

emancipation and unveiling to overcome them. Huston's polyphonic voices and writing are transformed into a medium in which different identities, languages and cultures fit. So, the researcher tries to answer the following questions:

Beginning to write in French, and stopping for a moment her native English, is the mark with which she began her writing: Huston "entered" into literature through a change of language that led her to question her own identity.

- Why does Nancy Huston leave and return to the "mother tongue" which is English and turn to French?

- Would feelings or experiences find better expression in another language than in her own?

- How to decipher this writing which is at the crossroads of identities, languages and cultures?

- How to define an identity "torn" between several affiliations, that of a woman, a writer, a Canadian, a French?

- What is the impact of the feeling of being in both geographical and "linguistic" exile on Huston's literary creation?

- How to situate this "come to writing" which is nourished by several ways of existing from cultural and linguistic apprehensions?

- What is the influence of this bilingualism and this almost "nomadic" portrait between several "appropriations" on literary creation?

Thus, the North which is lost as a Franco-Canadian citizen is found in writing thanks to the language, the intertwined culture which is rich in border crossing from one to another. It's a way of simultaneously losing this feeling of strangeness, of exile, of always being elsewhere. It is a refusal to belong to any identity, language or culture that leads Huston in person and her readers to discover environments that vary both socially and geographically and to encounter fractured time. From this moment, the strangeness becomes one choice among others to take on a plural existence that erases what is at the centre in favour of the marginal. Writing in exile becomes a way of existing against the feeling of "disorientation" due to the distance from one's native city, language and culture. The act of creation satisfies this feeling of "frustration", of lack in the way that a foreigner who is subjected to attitudes of disenchantment would

do each time he seeks a point of reference in the culture of the other. Writing is this point of reference for Huston to safeguard her existence in the two forms of inscriptions, therefore in the two ways of being, of living and of breathing. So, Huston prefers to stay in exile permanently which is indeed a rapprochement to herself and her “true being”.

Introduction

*“Écrire dans la langue de l’autre, c’est très souvent amener,
faire percevoir “l’autre” de toute langue, son pouvoir d’altérité”*

(Djebar Assia, *Écrire dans la langue de l’autre*, 1999, p. 46)

Cette recherche vise à explorer en détail comment les concepts de “trans-culturel” et de “sujet imaginaire” qui peuvent être lus comme une forme à la fois de manifestations et de destructions des rapports de force dominants à partir de livre intitulé *Nord Perdu* (1999) de Nancy Huston, une écrivaine bilingue (anglais-français). Dans ce contexte, cette étude s’appuie sur l’univers imaginaire dans lequel l’identité et le sujet sont reconstruits par Huston sous différentes formes dans le champ littéraire, bien qu’il s’agisse de frontières et de régions frontalières. Alors que le monde occidental privilégie le masculin, le sujet et le souverain, l’histoire de l’humanité repose entièrement sur la reconstruction du “masculin” et du “souverain ». Les œuvres de Nancy Huston apparaissent comme un médium où ces rapports de force se dissolvent à l’image de sa vie qui est marquée non seulement géographiquement (Canada et France) mais aussi socialement à la croisée de plusieurs langues, cultures et identités. Dans les œuvres de cet auteur, les frontières deviennent instables ; on voit qu’elle s’éloigne des états rigides et pétrifiés de l’identité, du genre et de la culture, et prend une structure à multiples facettes, multiculturelle et multilingue. L’idée de reconceptualiser l’identité au-delà des frontières de l’état-nation aide à remodeler notre compréhension des concepts transculturels, à savoir la culture, la nation, le genre et la langue, ainsi qu’une approche transculturelle pour explorer comment l’alternative est parce que la culture et l’identité culturelle ne peuvent être vues séparément.

La reconceptualisation des termes d’identité, de cultures, de langues chez Nancy Huston mène celle-ci à créer des “portes” à travers ces lignes de démarcation distinctives. Bien qu’elle reflète cette transition dans son système, les plus importants éléments de son aventure qui ont eu lieu ici sont l’exil, la migration,

le féminin, la guerre, la mort et les problématiques de la vie, etc. Son aventure scripturale est détaillée à travers ces thèmes. Dans ce contexte, la transculturalité devient un plan où les formes biologiques, historiques, sociales, économiques, philosophiques, culturelles de la souveraineté et des relations de pouvoir sont problématisées aussi bien géographiquement que socialement. Ces relations de pouvoir sont analysées en utilisant les concepts de langue, de culture, d'identité et de littérature, et l'archive littéraire est utilisée comme un champ de transformation sociale, d'émancipation et de divulgation afin de les surmonter. Les voix polyphonique et l'écriture de Huston se transforment en un médium où se sont inscrits différentes identités, langues et cultures.

Le présent travail se propose justement d'avancer avec ces questions de l'exil social et de migration d'après une citation du livre *Nord Perdu* :

“Choisir à l'âge adulte, de son propre chef, de façon individuelle pour ne pas dire capricieuse, de quitter son pays et de conduire le reste de son existence dans une culture et une langue, jusque-là, étrangère, c'est accepter de s'installer à tout jamais dans l'imitation, le faire-semblant, le théâtre.”

(Huston, 1999, p. 30)

Il n'est donc pas étonnant que cette triade identité-langue-déracinement est une préoccupation qui est retracée perpétuellement dans son écriture.

“Dans le théâtre de l'exil, on peut “se dénoncer” comme étranger par son apparence physique, sa façon de bouger, de manger, de s'habiller, de réfléchir et de rire. Petit à petit consciemment ou inconsciemment, on observe, on s'ajuste, on commence à censurer les gestes et les attitudes inappropriés, mais le plus gros morceau, si l'on aspire à se fondre dans la masse d'une population nouvelle, c'est bien évidemment la langue.” (Huston, 1999, 31)

Donc le chercheur essaie de répondre les questions suivantes:

Commencer à écrire en français, et arrêter pour un moment son anglais natal, est la marque avec laquelle elle a commencé son écriture : Huston “est entrée” dans la littérature par un changement de langage qui l'ont amenée à s'interroger sur sa propre identité.

- Pourquoi Nancy Huston part et revient à la “langue maternelle” qui est l'anglais et se tourne vers le français ?

- Des sentiments ou les expériences trouveraient-elles une meilleure expression dans une autre langue que dans la sienne?
- Comment décrypter cette écriture qui se trouvent à la croisée d'identités, de langues et de cultures?
- Comment définir une identité "déchirée" entre plusieurs appartenances, celle d'une femme, d'une écrivaine, d'une canadienne, d'une française?
- Quel est l'impact du sentiment d'être en exil à la fois géographique et "linguistique" sur la création littéraire de Huston?
- Comment situer cette "venue à l'écriture" qui se nourrit de plusieurs façons d'exister à partir d'appréhensions culturelles et langagières?
- Quelle est l'influence de ce bilinguisme et de ce portrait quasi "nomade" entre plusieurs "appropriations" sur la création littéraire?

Nancy Huston – Une Ecrivaine Bilingue En Exil

*“L'écrivain en exil, même volontaire, loin d'être
“chez lui partout où il pose le pied”, n'est chez lui nulle part”*

(Nancy Huston, *Le déclin de l'identité*, p.24)

Nancy Huston est née à Calgary en 1953, elle a passé son enfance dans l'Alberta. Abandonnée par sa mère à l'âge de six ans, son père s'est remarié avec une jeune allemande, Nancy a été donc envoyée en Allemagne pour les vacances d'été. C'était le déclenchement d'un événement majeur dans la vie de l'écrivaine qu'elle expérience comme un rejet de la langue maternelle et une réaction à l'abandonnement par sa mère, mais aussi de tisser un éventail des identités dans son existence. Nancy Huston a vécu une fois de plus l'expérience de changer de cultures après le déménagement de sa famille dans le nord-est des États-Unis, où elle a fréquenté le lycée de New Hampshire puis Sarah Lawrence College à Bronxville, New York. En 1973, de nouveau, Nancy Huston s'est rendue à l'étranger pour faire des études supérieures sous la supervision de Roland Barthes ; finalement elle est restée en France.

En tant qu'écrivain, Huston a été prolifique. Depuis 1981 avec la publication de son premier roman *Les Variations Goldberg*, elle a publié plusieurs romans, ainsi que de nombreux ouvrages de non-fiction dont *Nord Perdu* : suivi de *Douze France*, *Lettres Parisiennes : autopsie de l'exil* et *Journal de la Création*.

L'écriture principalement dans sa langue d'adoption, le français, elle a traduit plusieurs de ses textes en anglais — de ses publications, alors que la majorité sont des textes en langue originale, un peu moins de la moitié sont auto-traduits. Ses œuvres ont été acclamées par la critique ; elle a reçu de nombreuses distinctions, dont le *Prix Contrepoint* et *Prix Femina*. Elle a reçu le *Prix du Gouverneur général* en 1993 pour *Cantique des Plaines* ; et a été mis en nomination pour le *Prix du Gouverneur général* en 1997 pour *Les Variations Goldenberg*, ainsi qu'en 1998 et 1999 pour *L'Empreinte de l'ange* et *La marque de l'ange*, respectivement. De plus, elle a reçu Doctorats honorifiques de l'Université de Liège et de l'Université d'Ottawa. En 2005, Huston a été intronisé Officier de l'Ordre du Canada.

Romancière, essayiste, claveciniste et pianiste, artiste polymorphe, mère de deux enfants et femme de lettres, Nancy Huston a écrit, à ce jour, plusieurs romans et de longs essais, décrits de manière significative par la critique littéraire Jane Koustas comme “fréquemment provocateur et quelque peu éclectique”. (2008,60) Sa production s'étend sur près de quarante ans, son premier roman, *Les Variations Goldberg* (Paris, Seuil) date de 1981 et son dernier, *Le Club des Miracles Relatifs*, (Arles, Actes Sud) à 2016. Son roman *Instruments des ténèbres* remporte le prix *Goncourt des lycéens* en 1996 et *Lignes de faille* a reçu le *Prix Femina* en 2006. En 2015, elle a reçu le *Grand Prix littéraire international Métropolis bleu* à Montréal, “en reconnaissance de toute une vie de réalisations littéraires”. Dans son dernier volume d'essais recueillis, *Carnet de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015*, elle se définit comme une “graphomane impénitente” car “écrire est [sa] façon de supporter le monde” (Huston, 2016)

D'après Sibony “L'entre -deux -langues est le partage même de la langue dans sa dimension poétique, sa prétention au dialogue, son champ de miroirs où chacun s'identifie et se désidentifie, recharge et décharge d'identité.” (1991, 39-40) Dans la mesure où Nancy Huston a trouvé la nouveauté et la créativité dans l'utilisation de la langue française, elle s'est permise de se libérer des limites de sa charge émotionnelle de la langue maternelle, commençant sa carrière d'écrivain par des essais et des articles, puis passant à romans écrits en français. L'acte de création est au cœur du travail et du style d'écriture de Nancy Huston et c'est une raison pour laquelle elle insiste sur le fait qu'elle ne se contente pas de la traduction écrite, mais qu'elle la recrée en fait dans une autre langue, qu'il s'agisse

d'une traduction de français vers l'anglais ou vice versa.

Nancy Huston étant bilingue (donc anglais et français) est une écrivaine qui adopte des visions linguistiques différentes. En écrivant dans la langue maternelle et la langue adoptée, elle change constamment des registres qui fait qu'elle rend compte de ces visions du monde variées. Cela la mène vers une conception de l'identité différenciée. Son bilinguisme est ressenti chez elle comme une richesse qui nourrit son écriture vécue parfois comme un malaise, mais qui a des reflets spectaculaires. Donc, elle décrit ses sensations liées à son bilinguisme comme ceci dans son recueil intitulé *Désirs et Réalités*: "Tout le bien et tout le mal que cela fait bien à un corps, à un esprit de vivre déraciné, expatrié, dans un malentendu identitaire permanent" (Nancy Huston, 1995, p. 12).

Afin de définir le cadre pour comprendre comment l'altérité et la marginalité travaillent pour contribuer à l'identité, et ce que cela signifie d'être "l'étranger" ou "l'autre", nous pouvons nous référer à Bond pour qui "L'individu qui s'expatrie se crée un autre moi, un double qu'il tient à distance et qu'il observe de loin. Il se voit par les yeux de ceux qui appartiennent à son nouveau pays et à sa nouvelle culture, devenant à la fois ceux qui voient et ce qui est vu. En choisissant de vivre en France, Huston découvre plusieurs choses sur elle-même, comme si elle découvrait une autre personne. [...] Elle voit maintenant cette identité culturelle de l'extérieur, par les yeux de ceux qui l'entourent. (2001, p.66) "Par contre, il y a clairement une distinction importante à faire entre l'exil déterminé et imposé par d'autres et l'exil librement choisi pour être chassé de chez lui par la guerre, la persécution et la nécessité économique signifie souvent souffrir de discrimination et de difficultés dans le nouveau lieu, et à l'extrême, l'involontaire.

Pour Huston, les exilés vivent leur déplacement comme une pure perte. Rachid, un militant de FLN dans *l'Empreinte des anges* (1998) quitte l'Algérie pour Paris pendant la guerre franco-algérienne pour y organiser la résistance et souffre de solitude, de torture et de mort. Hassan, dans *Une Adoration* (2003) fait le même voyage depuis une Algérie décolonisée mais pauvre pour trouver un meilleur travail et une meilleure vie pour sa famille en France mais finit par être un homme brisé dans un ghetto délabré. Dans *Cantiques des Plaines* (1993), les peuples de Miranda - les autochtones d'Amérique du Nord - se retrouvent en exil sans quitter leurs terres natales transformées d'espace ouvert en propriété privée

interdite dont la géographie est comprimée et fragmentée par l'installation du chemin de fer. L'exil est également double pour ceux qui choisissent d'abandonner foyer et famille par désir de se réinventer librement, hors des déterminants de l'héritage et du contexte donné de naissance. La protagoniste centrale de *l'instruments des ténèbres* (1996), Nada, s'éloigne de la maison familiale dès qu'elle est assez âgée d'abord pour l'autre côté de la ville, New York puis pour l'Europe. Nada cherche un nouveau lieu comme une page blanche sur laquelle écrire une nouvelle identité tout comme elle change son prénom de Nadia en Vierge néant de Nada (qui signifie rien en espagnol).

Les personnages et les compositions de Huston suivent l'évolution de sa propre situation en tant qu'écrivain bilingue, et les liens progressivement établis entre les deux récits sont analogue à la propre expérience de Huston de la polyphonie et de la scordature. "Nous sommes tous duels, du moins", écrit-elle. "Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect que l'on doit à l'autre. Nous sommes deux, chacun de nous, au moins deux, il s'agit de le savoir! Et, même à l'intérieur d'une seule langue, la communication est un miracle." (Huston, 1999, 18) Nous sommes complexes et multicouches, remplis de notre secret souvenirs ; pourquoi ignorons-nous souvent ou feignons-nous d'oublier ce fait? Même au sein du même langage, la communication est un miracle.

D'ailleurs dans *Lettres parisiennes : Autopsie de l'exil* (1986), Houston et Sebbar travaille ensemble pour élucider la situation problématique du franchissement des frontières qu'elles soient géographiques, linguistiques ou psychologiques - et manifestent le caractère transgressif (surtout pour les femmes) de vivre dans une autre culture. Sebbar, né en Algérie d'une mère française et d'un père algérien, et Huston, né au Canada dans une famille anglophone, associent leur "venant à l'écriture" avec leur déménagement en France, et ils se résolvent à tracer la relation entre leur(s) exil(s) et leurs identités socioculturelles et linguistiques à travers un échange de lettres qu'ils envisagent de publier dans forme de livre après l'achèvement de leur projet. (Proulx, 2000, 80) *Lettres Parisiennes / Autopsie de l'exil* (1986), consiste en un échange de correspondance avec l'écrivaine franco-algérienne Leila Sebbar dans laquelle deux auteurs sondent le sens de leur choix de vivre et de travailler en France. Dans *Journal de la création* (1990), Huston a tenu un journal de sa grossesse tout en réfléchissant sur le thème

de la création artistique à travers le récit de vie de couples littéraires, dont Sand et Musset, Virginia et Léonard Woolf, Sartre et de Beauvoir. Dans cet ouvrage, elle examine la question de se réinventer à travers la création littéraire et par extension, ses propres œuvres. Enfin, *Nord perdu* (1999) présente les réflexions plus mûres de Huston sur la sens de son propre “faux” (c’est-à-dire volontaire) bilinguisme. Ce livre aussi comprend une série de douze textes courts, intitulé *Douze France*, dans lesquels l’auteur présente diverses manières d’appréhender la vie comme un exil volontaire dans ce pays.

Dans la citation ci-dessous, Nancy Huston essaie de définir ce sentiment de flottement entre deux langues, étant à la croisée de deux langues et de deux cultures, elle se définit comme étant quasi analphabète :

“C’était le seul aspect pénible du séjour, cette sensation de flottement entre l’anglais et le français, sans véritable ancrage dans l’un ou l’autre — de sorte que, au bout de dix années de vie à l’étranger, loin d’être devenue “parfaitement bilingue,” je me sens doublement mi-lingue, ce qui n’est pas très loin d’analphabète” (Huston, *Lettres parisiennes : L’autopsie de l’exil*, p.74).

Ce déchirement entre deux cultures et cette sensation de l’abandon de la mère influence Huston non seulement au niveau psychologique, mais l’écrivaine essaie de se soulager en adoptant à la fois une nouvelle langue et une nouvelle identité d’écrivaine en exil. Ce rejet initial linguistique est renforcé par un rejet final géographique. Dans *Lettres Parisiennes : L’autopsie de l’Exil* (1986) Nancy Huston décrit ce sentiment de l’éloignement géographiques et linguistique comme un refuge et un exil ultime des gens abandonnés. D’autant plus, elle décrit son propre exil avec des phrases suivantes: “Je ne subis pas l’écart, je le cherche. En permanence. Je recherche la mise en scène, la mise entre guillemets [...]”, faisant référence à son exil comme jeu à part, référence théâtrale, et surtout directement lié à [son] écriture, selon la référence à la vie entre guillemets (Huston, 1986, p. 195) Sera-t-elle alors considérée comme une écrivaine canadienne-française, puisqu’elle est née au Canada, mais publie en français ? Elle-même prétend n’être ni canadienne, ni française, ni Canadien-français. Nancy Huston s’accommode de l’anglais et du français, sa mère et langues adoptées respectivement, ont ouvert de nouvelles possibilités dans son écriture.

Nord Perdu- Imaginaire Transculturel et Langagier

“Sous l’infini diversité des langues, c’est celle des cultures qui fascine.

L’amoureux des langues est épris d’altérité.

Celle des cultures à travers celle des langues.”

(Claude Hagège, *l’Homme de Parole*, 1985, p. 294)

“Perdre le Nord” est une “expression utilisée dès le milieu du XVI^e siècle, elle traduit l’idée d’être troublé, désorienté. Le Nord étant en effet toujours indiqué par l’aiguille de la boussole, cet objet qui donne le bon chemin, le perdre revient à perdre son sens de l’orientation et donc, au figuré, la clarté de ses idées.”¹ Dans le recueil d’essais *Nord perdu*, Nancy Huston en tant qu’une écrivaine en exil décrit son voyage dans le temps en questionnant la construction de son identité-écrivaine à partir du passage du temps et de son expérience au Canada, aux États-Unis et en France. “À la force de l’orientation s’ajoute celle de la désorientation dans *Nord perdu*. Dans le recueil, la désorientation est provoquée, entre autres par le fantasme de vivre dans plusieurs milieux en même temps, le fait de parler plusieurs langues, le multiculturalisme, l’expérience de l’émigration, de l’immigration et de l’exil, et le changement de classe sociale.” (Calderon, 2007, 14). “D’une part, le point d’origine qu’elle indique est Calgary. D’autre part, le lieu d’où elle écrit est Paris. Entre ces deux villes, elle se rappelle le Nord, Calgary, l’Alberta et le Canada qui émergent comme des images complexes et aporétiques. Les essais balancent entre les thèmes de l’enracinement et de l’errance, du voyage et de l’exil, ainsi que du développement, de l’enrichissement et de la perte de l’identité.” (Calderon, 2007, 9) Le “Nord” signifie non seulement la langue maternelle qui est “perdue » mais aussi le lieu de naissance pour Nancy Huston qui donne ce titre à son œuvre qui se trouve “désorientée”, parfois troublée entre mi-chemin des langues et des cultures, écrivant ses textes en français et en anglais.

Dagnino définit les écrivains transculturels comme “des écrivains imaginatifs qui, par choix ou par la vie circonstances, vivent une dislocation culturelle, avec des expériences transnationales, pour cultiver la compétence bilingue/plurilingue et s’immerger physiquement dans plusieurs cultures/géographies/territoires, ces écrivains s’exposent à la diversité et ils cultivent le pluriel, les identités flexibles. Tout en se déplaçant physiquement à travers le monde et à travers dif-

¹ <https://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/18792/perdre-le-nord/> (Consulté le 05/06/2022)

férentes cultures, ils se retrouvent de moins en moins piégés dans le traditionnel migrant/exilé syndrome et devenir plus apte à saisir les opportunités et la liberté que la diversité et la mobilité leur confèrent.” (2012, p. 1-2)² Huston nourrit donc son imaginaire des expériences transculturelles et elle est en exil par son propre choix. Ce n’est pas étonnant de voir qu’elle définisse son intention d’écrire l’essai autobiographique intitulé *Nord Perdu* avec les phrases suivantes:

“Ici je vais dire pour la première fois une chose que j’aurai maintes occasions de répéter par la suite, au point qu’on pourrait presque la décrire comme le leitmotiv, l’idée motrice, voire (Dieu m’en garde) le message de ce petit livre, ajoutons-y donc carrément des italiques : l’expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine.” (Huston, 1999 : 19)

L’essai porte sur la problématique de l’exil culturel et volontaire qui est met au centre une série une de réflexions sur le bilinguisme, la langue, la maison et la culture adoptive, l’altérité, l’identité, le soi et l’autre. De même l’écrivaine amène son lecteur à se questionner sur le racisme, l’étrangeté, l’expatrié et les réalités “impatriées” et la peur de l’éloignement. La scission et distance entre un autochtone et étranger dont l’expérience est plutôt traumatique et douloureuse est décrite non seulement comme l’idée motrice de *North Perdu* mais aussi comme un remède qui la conduit vers l’écriture. Ce leitmotiv est donc à la source de son écriture nourrie d’une imaginaire transculturelle et langagière positionné au seuil des crises, des chocs, de l’innée et de l’acquis, de nature et de culture d’une langue et d’une culture vers l’autre. Elle décrit cette étrangeté, cette façon d’être mi-chemin avec les mots suivants: “L’étranger, disons-nous est celui qui s’adapte, or le besoin perpétuel de s’adapter qu’induit en lui une conscience exacerbée du langage peut être extrêmement propice à l’écriture” (Huston, 1999, p.43). Cette conscience façonne chez Huston son “venue à l’écriture”. Puisque cet exil social est “une mutation, une censure et culpabilité” (Huston, 199, p.22) qui amène avec soi deux mondes qui sont non seulement dissemblables, mais hostile et hiérarchisé qui est à la fois facile à manier mais traumatisant. C’est une façon d’exister au seuil de soi et de l’autre, entre l’écriture et la vie. L’écriture devient alors un remède à cette existence traumatisante culturelle et langagière dans le cas de

² La traduction est faite par le chercheur à partir de l’article ‘Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity.’ d’ Arianna Dagnino qui est publié dans *Transnational Literature* Vol. 4 no. 2 en Mai 2012

Huston. Elle dénonce qu'elle acquiert une grande force et créativité de son exil: "J'ai senti récemment avec une force nouvelle à quel point le fait de vivre dans la langue française m'est vital, à quel point cet artifice m'est indispensable pour fonctionner au jour le jour" (Huston, *Lettres parisiennes*, p. 130). Cette expérience douloureuse et traumatisante mais à la fois indispensable et vitale est décrite par Huston avec les phrases suivantes :

"Pour ma part j'ai commencé par écrire en français afin d'échapper à ma langue maternelle (...) [j'ai pris] mon envol grâce à la liberté et à la légèreté que me conférait le français, l'illusion qu'elle m'octroyait de n'avoir pas d'enfance, pas d'inconscient, pas de racines." (2007, p. 154)

Cette illusion perplexe de déracinement vis-à-vis de sa langue maternelle et de ses origines l'amène à vivre dans une perpétuelle imitation, se retrouver éternellement dans un comme si, s'installer dans un "théâtre de l'exil" dans lequel chaque trait peut nous trahir à tout moment en tant qu'étrangers, des plus visibles comme l'apparence physique, ou la manière de s'habiller, de parler et de faire des gestes, jusqu'aux plus éphémères comme le rire. Or, dans le théâtre de l'exil, c'est la langue qui a la charge la plus importante, puisqu'il y a un besoin constant de traduction chez ceux qui ont vécu en situation d'exil - entendu ici au sens littéral, c'est comme une trajectoire vitale-, mais aussi chez ces personnes bilingues ; un besoin qui souvent, sinon tous, ne trouve pas satisfaction totale. On assiste à cette même multiplication de soi lorsque Nancy Huston, exilée en France et écrit exclusivement en français, revient à l'écriture en anglais, car elle éprouve sa langue maternelle comme le ferait un étranger. Elle décrit ce mélange d'émotions envers les deux langues comme ceci:

"Depuis longtemps, je rêve, pense, fais l'amour, écris, fantasme, et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables: comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau." (Huston, 1999, p.60)

La langue française qui est adoptée par Huston est aussi liée à l'inconscience de l'écrivaine qui est abandonnée par sa mère anglophone à l'âge de six ans, adulte, "j'effectuais l'Abandon par excellence, un abandon si énorme qu'il allait me suffire pendant longtemps, peut-être le reste de ma vie : celui de mon pays et

de ma langue maternelle. Revanche symbolique contre la mère qui inaugura la série” (1999, p. 116, 117), avoue-t-elle. Ainsi pour Huston le changement de langue est aussi un refuge des effets traumatisants de l’enfance. Julia Kristeva (1988, p. 34) le soulignait: “Il y a du matricide dans l’abandon d’une langue natale.” Abandonnée par la mère, elle cherche une nouvelle langue, du coup elle s’approprie des mots qui peuvent au juste transformer son malheur au bonheur. Le signifié perdu avec le départ de la mère est rattrapé par une jouissance artistique et création littéraire à l’âge adulte au niveau symbolique. Les transmissions qui, à son tour, sont sans doute liées à l’identité, au déracinement et à la langue ; impulsions d’une grande partie de l’écriture de Nancy Huston, pas seulement de *Lignes de faille* (2006), mais aussi quelques essais, notamment les livres consacrés à Romain Gary et Samuel Beckett, ou de réflexions autobiographiques sur son propre lien avec la langue française, réunis dans *Nord perdu*; et même de l’échange épistolaire qu’il a eu avec l’écrivaine franco-algérienne Leïla Sebbar pendant deux ans, publié plus tard avec le titre *Lettres parisiennes. Histoires d’exil*. Le problème de l’identité est central dans l’œuvre de Nancy Huston, et l’exil, dans chacune de ses formes - forcées ou choisies, politiques, sociales ou religieuses, locales, internationales ou métaphorique - peut être une caractéristique déterminante de son identité. Au-delà de l’évidence exil physique vers la France, qui comprenait un exil linguistique (laissant son anglais natal pour le français), Nancy Huston a également trouvé l’exil dans l’écrit. Comme elle l’écrit dans *Nord Perdu*:

“Notre liberté d’aller ailleurs et d’être autrui dans notre tête est proprement hallucinante. Le roman, qu’on lise ou qu’on écrive, nous rappelle cette liberté... et son importance extrême. Il s’agit de la liberté : celle de ne pas se contenter d’une identité (religieuse, nationale, sexuelle, politique) conférée à la naissance.” (1999, p. 105)

En ce sens, l’exil peut être une source de créativité tout comme la créativité, ou l’acte de créer, peut-être, en soi, un exil. Un exilé a l’avantage de voir les choses des deux côtés de son exil. Le fait de ne plus appartenir à l’original et de ne pas tout à fait appartenir au nouveau laisse l’exilé dans un état de marginalité, avec la possibilité de se voir à travers les yeux de l’autre qui mène à se voir avec une facette multiple. ‘En tant qu’être créatif, l’auteur de *Nord* et *Journal de la création* estime qu’une identité indivise l’empêche de vivre et de créer, tandis que

la division lui est littéralement vitale'. (Alves, 2022, p. 51). C'est grâce à cette division que Nancy Huston scinde entre plusieurs appartenances tant à l'écrit qu'à la vie quotidienne. Elle reflète sa manière d'appréhender le monde, sa vision polyvalente tant dans ses fictions que ses essais.

Conclusion

*“Il y a de l'étranger dans tout autre”
(Ricoeur, Sur la traduction, 2004, p.46)*

Selon Todorov, Nancy Huston est l'exilé, donc “celui qui interprète sa vie à l'étranger comme une expérience de non-appartenance à son milieu et qui la chérit pour cette raison même, celui qui a choisi de vivre à l'étranger, là où on “n'appartient” pas, étranger de façon non plus provisoire, mais définitive.” (1989, p.450) Ainsi le Nord qui est perdu en tant qu'un citoyen franco-canadien est retrouvé dans l'écriture grâce à la langue, la culture entremêlées qui est riche de franchissement frontalier de l'une à l'autre. C'est une manière de perdre du même coup ce sentiment de l'étrangeté, de l'exil, d'être toujours ailleurs. C'est un refus d'appartenance quelconque que ce soit identitaire, langagière ou culturelle qui mène Huston en personne et ses lecteurs aux découvertes des milieux variés tant au niveau social que géographique et à la rencontre du temps fracturé. À partir de ce moment, l'étrangeté devient un choix parmi d'autre de se revêtir d'une existence plurivalente qui efface ce qui est au centre en faveur du marginal. Ecrire en exil devient une façon d'exister contre le sentiment de “désorientation” dû à l'éloignement envers sa ville, langue et culture natale. L'acte de création assouvit ce sentiment de “frustration”, de manque à la manière que ferait un étranger qui est subi à des attitudes de désenchantement chaque fois qu'il cherche un point de repère dans la culture de l'autre. Ecrire est ce point de repère pour Huston de sauvegarder son existence dans les deux formes d'inscriptions, donc dans les deux manières d'être, de vivre et de respirer. Donc Huston préfère rester en exil définitivement qui est en effet un rapprochement à son soi et son “vrai être”.

Références

- Alves, A. M. (2022) *Penser, écrire et traduire l'altérité chez Nancy Huston*, Lublin Studies in Modern Languages and Literature, Marie-Curie Skłodowska University Press, Vol: 46, NO: 1, p.49-58
- Bond, D. J. (2001) "Nancy Huston: Identité et dédoublement dans le texte." *Studies in Canadian Literature/Etudes en Littérature Canadienne* 26.2 : 53-70.
- Calderón, J. (2007). *Où est l'Ouest dans Nord perdu de Nancy Huston?* *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19(1), 9–25.
- Dagnini, A. (2012) 'Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity.' Arianna Dagnino. *Transnational Literature* Vol. 4 no. 2, May.
- Djebar A. (1999). "Écrire dans la langue de l'autre", *Ces voix qui m'assiègent. En marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, p. 46.
- Hagège C. (1985). *L'homme de Paroles*, Paris : Fayard
- Huston N. (1999). *Le masque et la plume*. In: *Cahiers Charles V*, n°27, décembre. *La langue maternelle*. pp. 15-27;
- Huston N. (2007), "Traduttore non è traditore". In: *Le Bris, Michel et Rouaud, Jean (éds). Pour une littérature monde*, Gallimard, Paris, p. 154.
- Huston, N. (1996). *Instrumentits des ténèbres*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac
- Huston, N. (1981) *Les variations Goldenberg*, Paris: Seuil
- Huston, N. (1990). *Journal de la création*. Coll. "Babel". Paris et Montréal: Actes Sud et Leméac
- Huston, N. (1993) *Cantique des plaines*, Paris: Babel
- Huston, N. (1995) *Désirs et réalités*, Paris: Babel
- Huston, N. (1995). *Désirs et réalités. Textes choisis 1978–1994*. Paris, Montréal: Actes Sud/Leméac
- Huston, N. (1997). *Le déclin de l'identité*. *Liberté*, 39(1) (229),12–28.
- Huston, N. (1998) *L'empreinte de l'ange*, Paris : J'ai lu
- Huston, N. (1999). *Nord perdu suivi de Douze France*. 637. Arles: Actes Sud. Coll. Babel.
- Huston, N. (2003) *Une Adoration*, Paris : Actes Sud
- Huston, N. (2006) *Lignes de Faille*, Paris : Actes Sud
- Huston, N. (2016) *Le Club des Miracles Rétatifs*, Paris : Actes Sud
- Huston, N., & Sebban, L. (1986). *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris : J'ai lu.
- Huston, N. (2016). *Carnet de l'incarnation. Textes choisis 2002-2015* (Ottawa : Léméac and Arles : Actes Sud)

- Kousta J. (2008). *Les belles étrangères : Canadiens in Paris* (Ottawa : University of Ottawa Press), 60.
- Kristeva J. (1988). *Étrangers à nous-mêmes*, Édition Fayard, Paris
- Proulx P. J. (2000) *L'Esprit Créateur*, Volume 40, Number 4, Winter, pp. 80-88 Writing Home: Explorations of Exile and Cultural Hybridity in the Correspondence of Nancy Huston and Leïla Sebbar
- Ricoeur P. (2004). *Sur la traduction*, Paris : Bayard, p. 46
- Siloy, D. (1991) *Entre-eux- L'origine en partage*. Paris : Seuil
- Todorov T. (1989). *Nous et les autres. De la diversité*, Editions du Seuil, Paris, p. 450

Üsküdar Terekelerinde Kitap Sahipleri ve Kitaplar: XVI. Yüzyıl*

Esra MUHACIR*

Öz

Bu makalede, XVI. yüzyıl Osmanlı Üsküdar'ındaki kitap kültürü terekelerde tespit edilen eserlerden hareketle değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu değerlendirmeyi yapabilmek için öncelikle kaynaklar hakkında bilgi verilecek, daha sonra Üsküdar'ın bu yüzyıldaki şehir ve nüfus bağlamında gelişiminden bahsedilecektir. Son olarak Üsküdar'da kültürel yapının oluşmasıyla birlikte okur kitlesinin ortaya çıkışı değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, Üsküdar Mahkemesi'nde kayda alınmış olan XVI. yüzyıla ait 101 adet sicil defteri taranmış ve bu tarama sonucunda tespit edilen 1541 terekenin 25'inde kitap kaydının yer aldığı görülmüştür. Bir Osmanlı şehrinin kitapla olan ilişkisini anlamamıza imkân sağlayan Üsküdar terekeleri sayesinde, kitap sahiplerinin profillerinin yanı sıra bir asırlık dönemde sahip olunan kitapların miktarı, fiyatları bakımından en yüksek değerdeki kitaplar ile en düşük değerdeki kitapların neler olduğu hakkında bilgi sahibi olabiliyoruz. Bunun yanı sıra muhtelif konulardaki kitapların XVI. yüzyılda ilk olarak hangi tarihte Üsküdar toplum hayatında dolaşıma girdiği ve en çok hangi konularda kitapların yer aldığı gibi ilginç bilgiler hakkında bilgi sahibi olabilmemiz mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Üsküdar, Kadı Sicili, Tereke, Kitap Kültürü, Kitap Fiyatları.

* Bu makale İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Bilgi ve Belge Yönetimi Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Mehmet Canatar danışmanlığında yürütülmekte olan "Osmanlı Üsküdar'ında Bilginin Toplumsallaşması: 16.-18. Yüzyıllar (Şerîye Sicilleri Işığında)" adlı doktora tezine dayanılarak hazırlanmıştır.

** Araştırma Görevlisi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü, İstanbul, Türkiye.

Elmek: esra.muhacir@medeniyet.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-1415-7821>.

Geliş Tarihi / Received Date: 17.06.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 17.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1132076

Books Owners in Uskudar Probate Inventories and Their Books: XVI. Centuries

Abstract

In this article, the book culture of the Ottoman's Uskudar in the 16th century, based on the works found in the probate inventories will be evaluated. In order to make this evaluation, firstly, information about the sources will be given, then the development of Üsküdar in the context of the city and population in this century will be mentioned. Finally, the emergence of the readership with the formation of the cultural structure in Uskudar will be explained through the general evaluation of the books on the basis of individuals. In this context, 101 registry books from the 16th century, which were kept in the Uskudar Court, were scanned. As a result of this scanning, it was found that 25 out of 1541 probate inventories included book records. Uskudar probate inventories allow us to comprehend the relationship of an Ottoman city with books. They help us to reach the information about the profiles of book owners and the amount of books owned within a century. Further, probate inventories provide us data regarding the highest and the lowest book prices. In addition, it is possible for us to reach interesting information including the time when the books on various subjects first circulated in the Uskudar social life in the 16 century and on which subjects the books were most often found.

Keywords: Uskudar, Court Records, Probate Inventories, Book Culture, Book Prices.

Extended Summary

In this article, Üsküdar's book culture in the 16th century based on probate Inventories in court records has been tried to be evaluated. In order to make this evaluation, firstly, information about the sources was given and the importance of these sources is emphasized in terms of culture and book history. It is impossible to evaluate the city's cultural identity, educational structure and its relationship with book culture in a healthy way without revealing Üsküdar's size and population density. For this reason, secondly, the development of Üsküdar in this century in the context of the city and population is mentioned.

With the formation of the cultural structure in Üsküdar, the emergence of the readership has been tried to be evaluated through the probate Inventories. In this context, 101 registry books belonging to the 16th century kept in the Üsküdar Court were scanned and 1541 probate inventories were identified. 359 of these probate inventories belong to women and 1182 of them belong to men. 19 probate inventories contain book records. This number rises to 25 with lists containing books, which are arranged for different purposes. Of these 25 people, 24 are men and 1 is woman. The rate of those who have books is 1.62% within the total number of probate inventories.

Üsküdar probate inventories allow us to understand the relationship between an Ottoman city and books. In addition to the profiles of book owners, we can get information about the number of books owned in this century. We can also identify the books with the highest value and the books with the lowest value in terms of prices. Moreover, it is possible to reveal a table about the subjects of the books that have been identified. We can reach interesting information such as through which books the topics of interest of the society were spread, when it was first circulated in the Ottoman society in the 16th century, and on which subjects the books were most often featured. The wealth of the book owners and the ratio of the books they own to these wealth are also a separate field of study. We can also obtain some information about the economic situation of the literate population through probate inventories.

When the 16th century is evaluated on the basis of books, it is seen that 42 of the 140 books identified during this century are madrasah books. When we add the Mushaf and related works to these books, this number increases to 76. In addition to madrasah books, there are 4 literature books and 4 books on occult sciences subjects. The name and subject of 51 books could not be determined. According to this table, it is seen that the books that were in circulation in the 16th century were not on various subjects, and the emphasis was on madrasah books and Mushafs.

As a result of all these evaluations, it is seen that Üsküdar court records provide important information about the books in circulation among Ottoman society in the 16th century. At the same time, it is understood that book owners also have an important role in circulation network. We can understand the social class they belong to from the titles or professions of some estate owners but it is not possible to know which class some of them belong to. In this century, we see that three different classes have books. The *İlmiye* class is the first and most important group that stands out in terms of both the number and diversity of books. It has been determined that 40% of the book owners we examined were from the madrasah origin and belonged to the *ilmiye* class. The *Kalemiye* class consists of the second group and the *Seyfiyye* class consists of the third group. In this respect, it appears that the early Ottoman book culture was generally of madrasa origin.

Giriş

Osmanlı kültür tarihi çalışmalarında bir kaynak grubuna bağlı olarak, belli bir bölgenin toplumsal bilgi haritasını çıkarmak düşüncesiyle yapılmış çalışmaların sınırlı olduğu görülmektedir. Bu açıdan Osmanlı toplumunun kitapla olan ilişkisini ve Osmanlı bilgi birikiminin toplumsallaşması süreçlerini incelemek üzere makalede XVI. yüzyıl Üsküdar muhiti incelenecektir.

XVI. yüzyıl Osmanlı Üsküdar'ındaki kitap kültürünün terekelerde tespit edilen eserlere bağlı kalarak bir haritasının çıkarılması ve kitapların bireyler bazında genel bir değerlendirmesinin yapılması bu makalenin temel amaçlarından. Osmanlı toplumunda belli bir bölgede kitaplara bağlı bilgi birikimi ve bu birikimin toplumsallaşma süreci nasıl bir seyir gösteriyordu? Din, tarih ya da edebiyat gibi temel alanlarda üretilen bilgi, Üsküdar halkı arasında hangi kitaplar aracılığıyla ve ne şekilde dolaşıma giriyordu? Bu bağlamda Üsküdar halkının muhtelif bilgi türleri ile ilgisi, bu bilgi türlerinin toplumsallaşması nasıl gerçekleşiyordu soruları çerçevesinde bir Osmanlı şehrinin kitap kültürünün gelişimi tereke kayıtları özelinde incelenmiştir.

Üsküdar'ın XVI. yüzyıldaki toplum yapısı ve kültürü hakkında en önemli belge grubu Üsküdar kadılarının idari, hukuki ve beledî faaliyetleri sonucu ortaya çıkan Şer'iyye sicilleridir. Osmanlı sosyal hayatına dair son yüzyılda çok yoğun bir ilgi ile karşılanan bu kaynak grubu, toplumsal tarihin bütün yönleriyle çalışılmasına imkân tanımaktadır.¹ XVI. yüzyıl sicillerinde yer alan belgeler genellikle hüccet ve tereke kayıtlarından oluşmaktadır. Tereke kayıtları Osmanlı Üsküdar'ında maddi kültürün, bireysel zenginliklerin, mülkiyet ve buna bağlı tasarruf şekillerinin, esnaf gruplarının, ticari yapının tarihsel olarak incelenmesine imkân tanır. Tereke kayıtlarının en önemli yönlerinden birisi ise kültür ve kitap tarihi için elimizdeki yegâne kaynak grubunu oluşturmasıdır.

Tereke kayıtları, tarihsel bir veri kaynağı olarak önemli olmakla beraber bilimsel bir çalışmada kullanım amacına bağlı olarak sorgulanması gereken ve

¹ Üsküdar'da fermanlar üzerinden XVI. Yüzyıl Üsküdar toplumunu inceleyen bir çalışma için bakınız: (Tak, Üsküdar Şer'iyye Sicillerindeki Fermanlara Göre XVI. Yüzyılda Üsküdar, 2007)

dikkatli bir şekilde değerlendirilmesi zarureti bulunan hususiyetler de taşımaktadır. Özellikle XV.-XVI. yüzyıl Osmanlı toplumsal tarihinin en önemli kaynağı olarak bütün toplum kesimleri için bilgi edinebileceğimiz yegâne kayıt türü olan bu belgeler istatistiksel veriler, maddi kültür ve ekonomik yapı hakkında çok değerli bilgi ve veriler içermekle beraber sınırları ve toplumsal karşılığı iyi bir şekilde analiz edilmediği müddetçe hatalı yorumlara sebebiyet verebilir.

Bir şehrin nüfusu, ekonomik yapısı ve bireysel zenginlikler bakımından belki de en değerli kaynak olan tereke kayıtları şehir bütünlüğü içerisinde değerlendirilirken genel sonuçlara varmak için çoğu zaman yetersiz kalmaktadır. Elbette bu kayıtların oluşturulma amacı bize tarihsel bir veri bırakmak değildi fakat biz bu kayıtlar sayesinde Osmanlı Üsküdar'ında toplumun ilgilendiği bilgi alanları ve bireysel bilgi birikimi bakımından dolaylı da olsa önemli veriler elde edebiliyoruz. Bu yönüyle toplumun bütününe dair olmasa bile bir bölümünün kitapla ilişkisi hakkında belli bir düzeye kadar söyleyebilecek bir şeyler bulabiliyoruz.

XVI. yüzyıl Üsküdar sicillerinde yer alan terekelerden elde ettiğimiz verilerin Üsküdar'da bilginin toplumsallaşması bağlamında sayısal bakımdan çok net ve yeterli yorum yapacak bir oranda olmadığını söyleyebiliriz. Yüzyıl boyunca ve 1541 tereke içerisinde sadece 25 adet terekenin kitap ihtiva ettiği bir ortamda genel değerlendirmeler yapmak fazla iddialı olacaktır. Fakat yine de eldeki verilerin analizi bize mikro ölçekte de olsa bir tablo ortaya çıkaracaktır.

Terekelere kitap sahibi olanların profilleri özelinde baktığımızda, XVI. yüzyılda ticari ve askeri faaliyet yürüten kişilerin kitap ile ilişkilerinin kayda değer bir düzeyde olmadığını görüyoruz. Zira bu dönemde tespit edilen kitap sahipleri içerisinde ilmiye sınıfı dışında kalanların pek varlık gösteremediğini söyleyebiliriz. Kitaplar özelinde terekelere baktığımızda dolaşımda olan kitapların pek de çeşitli konularda olmadığı, ağırlığın ise medrese kitapları ve Mushaflar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu bakımdan erken dönem Osmanlı kitap kültürünün genellikle medrese kökenli olduğu, Üsküdar özelinde de ortaya çıkan bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.

Şehir ve Nüfusu Bağlamında Üsküdar

Üsküdar'ın fiziksel anlamda büyüklüğünü ve nüfus yoğunluğunu ortaya koymadan şehrin kültürel kimliğini, eğitim yapısını ve kitap kültürüyle olan

ilişkisini sağlıklı bir şekilde değerlendirmek m¼mk¼n olmayacaktır. Üřk¼dar kitap tarihi hakkındaki verilerin nitelikli bir şekilde değerlendirilmesi de buna bağlıdır. Bu açıdan öncelikle Üřk¼dar'ın XV. ve XVI. y¼zyıllarda bir şehir olarak portresinin ortaya konulması faydalı olacaktır. Bu y¼zyıllarda Üřk¼dar hen¼z k¼¼¼k bir kasaba görün¼m¼nde olup XVI. y¼zyılın ikinci yarısında bile ancak 5000'e yakın nüfusa ulaşabilmiş bir şehir özelliği göstermektedir. Üřk¼dar çok eski bir yerleşim yeri olmakla beraber, XV. y¼zyılın ikinci yarısına kadar şehir olarak gelişimi ve nüfusu hakkında elimizde yeterli bir bilgi bulunmamaktadır. Payitahtın karşı kıyısında yer alan ve İstanbul'un Anadolu yüzünü oluşturan Üřk¼dar'ın Osmanlılar D¼nemi'nde ilk olarak Orhan Gazi ile Bizans İmparatoru III. Andronikos arasında 1329'da gerçekleşen Pelekanon Savaşı'ndan sonra Osmanlı kontrol¼ne girdiği tahmin edilir. Bundan yaklaşık 100 yıl sonra 1424'te elebi Sultan Mehmed zamanında Üřk¼dar ve çevresi kesin olarak Osmanlı hâkimiyetine girmiştir. (Bostan, Üřk¼dar, 2012, s. 365)

XVI. y¼zyılda Üřk¼dar, İstanbul'un bir parçası olarak gör¼lmeye başlanmış ve saray çevresi ile devlet adamlarının mimari alandaki yatırımlarıyla hızla gelişmiştir. Ayrıca batılı seyyahlara ait bazı seyahatnamelerde XVI. y¼zyılda Üřk¼dar'ın İstanbul'a geçiş için bir durak noktası olduğunun yanı sıra, ordunun sefere çıkmadan önce burada hazırlık yaptığı ve saraya ait at, köpek gibi hayvanların bakımının sağlanarak yetiştirildiği, hayvancılıkla beraber kırsal yaşamın yaygın olduğu bir bölge olduğundan bahsedilmiştir.² Batılı seyyahların yanı sıra Tebriz gibi doğu bölgelerden İstanbul'a gelen elçilerin ve seyyahların zihninde de Üřk¼dar önemli bir yer edinmiştir. (Musalı, 2009)

XV. y¼zyılda Üřk¼dar'ın nüfusu hakkında elimizde veriler bulunmamaktadır. Üřk¼dar nüfusunun zaman içerisindeki gelişimi hakkında bilgi alabileceğimiz yegane kaynak grubu tahrir defterleri olup, bu defterlerden günümüze ulaşan ilk tahrir verileri XVI. y¼zyılın ilk çeyreğine aittir. 1530 tarihli tahrir defterine göre Üřk¼dar'da toplam 8 mahalle bulunmaktaydı. Bunlar İmâret-i Mehmed Paşa, Kepçe, Hergele (Sancak), Hamza Fakih, Dâvud Paşa, Geredeli, Bulgurlu ve Selman Ağa mahalleleridir. Ayrıca buraya bağlı altı köy Üřk¼dar merkeziyle organik bir b¼t¼n oluşturuyordu. B¼t¼n ünitenin toplam nüfusu 463 hane ve 75 bekar er-

² Yirmi kadar batılı seyyahın seyahatnamelerini Üřk¼dar özelinde inceleyen çalışmalar için bkz: (Bacque-Grammont, 2012); (Boynukara, 2004)

kekten ibaretti (yaklaşık 2400 kişi). Nüfusun %48'i Üsküdar kasabasında, %52'si kasabanın yakınındaki köylerde oturuyordu. (Bostan, Üsküdar, 2012, s. 365) Bu durumda Üsküdar'ın merkez nüfusunun XVI. yüzyılın başlarında henüz 1200 civarında olduğunu söylemek mümkündür. Bundan tam 30 yıl sonra tutulan 968 (1561) tarihli tahrir defterine göre mahalle sayısı 18'e, hane sayısı 903 ve bekar erkek sayısı da 276'ya yükselmiştir (yaklaşık 4800 kişi). Yine bu tarihte nüfusun yaklaşık %59'u Üsküdar merkezinde yaşamaktaydı. Bir önceki tahrire göre 10 yeni mahallenin kurulmuş olması büyük bir yerleşimin gelişmekte olduğunu göstermektedir. (Bostan, Üsküdar, 2012, s. 365) XVI. yüzyılın ikinci yarısından sonra bölgedeki nüfus yoğunluğunun merkeze kayması, kasabanın fizikî yönden büyük gelişme gösterdiğinin de işaretidir. Tahrir kayıtlarından elde edilen genel toplam içerisinde askerler, ulemâ ve medrese öğrencileri veya esirler yer almamaktadır. Bunların yekûnunun nüfusun beşte birine denk olduğunu ve her hanenin beş kişiden oluştuğunu varsayan Barkan'ın hesaplamaları esas alındığında toplam nüfus tahmini çok daha yukarılara çıkmaktadır. (İnalçık, 2001, s. 223)

Üsküdar'da Kültürel Yapının Oluşumu ve Okur Kitlesinin Ortaya Çıkışı

XVI. yüzyılda bir Üsküdarlı'nın sahip olduğu kitapların değerlendirilmesine geçmeden önce kültürel yapının oluşum süreci ve bir okur kitlesinin ortaya çıkışı hakkında genel bir değerlendirme yapmak faydalı olacaktır. Üsküdar XV. yüzyılın sonlarından itibaren ilk medrese olan Rum Mehmed Paşa Medresesi'nin kuruluşuyla beraber bir eğitim faaliyetine sahne olmuş ve ilk okur yazar kitlesi bu eğitim faaliyetinin sonucunda teşekkül etmeye başlamıştır. XVI. yüzyıldan itibaren hızla gelişen Üsküdar şehri, Osmanlı tarihi içerisinde camileri, tekkeleri, sıbyan mektepleri, dârü'l-kurraları, dârü'l-hadisleri, kütüphaneleri ve medreseleriyle bir ilim ve kültür şehri olarak anılmıştır. Şehre bu hüviyeti kazandıran ve terekelerde rastladığımız ilim muhitinin oluşmasına katkı sağlayan en önemli merkezlerden biri olan medreseler yüzyıl boyunca sayıca hızla artmıştır. XV. yüzyılın sonlarında henüz 1 olan medrese sayısı, XVI. yüzyıl sonunda 7'ye ulaşmıştı. XV. yüzyılda Rum Mehmed Paşa (1471-72) ve XVI. yüzyıldan itibaren Mihrimah Sultan (1547), Hacı Kadın (1552-53), Gülfem Hatun (1561-62), Nurbanu Valide-i Atik (1579), Şemsi Paşa (1580), Abdullah Ağa (XVI. Yüzyıl sonları) medreseleri

şehrin bir kültür merkezi olarak gelişmesine katkı sağlamıştır. XVI. yüzyıl boyunca sadece Atik Valide ve Mihrimah Sultan Medreselerinde 39 müderrisin görev yaptığı düşünülürse şkdar kültür hayatında ve kitap kültürünün yaygınlaşmasında medrese ve müderrislerin önemi daha belirgin hale gelmektedir. Yüzlerce müderrisin yaşadığı bir şehir olarak şkdar'da maalesef müderris terekelerine rastlanmamış talebelerden ise sadece birine ait bir kitap listesine ulaşılabilmıştir. (Baltacı, 1976; Haskan, 2001; Konyalı, 1977; Baltacı, 2008)

Medrese, Osmanlılarda kitap kültürünün en önemli üreticisi konumundaydı ve bilgi ve kültürün yaygınlaşmasında, halka mal edilmesinde çok önemli bir araç durumundaydı. (Erünsal & Aydın, 2013, s. 188) Medreselerin şkdar özelinde de bu denli yaygınlaşmasının en önemli sonuçlarından birisi okur-yazar sayısının artışı olmuştur. Medrese ve bağlı eğitim kurumlarında eğitim veren müderrisler ile talebeleri birlikte değerlendirdiğimizde, XVI. yüzyıl şkdar'ında okur-yazar kitlesine ait rakamların çok daha yukarılara çıktığı görülecektir.

XVI. yüzyıl boyunca sürekli gelişen ve yeni bir Osmanlı kültür merkezi haline gelen şkdar'ın bu gelişimini izleyebileceğimiz en önemli kaynak gruplarından biri bu bölgenin 1513'ten itibaren aralıksız bir şekilde tutulmuş ve günümüze bu şekilde ulaşmış olan kadı sicilleridir. Osmanlı arşiv belgeleri ve özellikle de şkdar kadı sicilleri bizlere şkdar'da medrese ve tekke mensuplarının ilgili oldukları veya yazdıkları kitapları öğrenebileceğimiz çeşitli veriler sunmaktadır. Bu belgelerin bir kısmını ölen kişilerin mal varlıklarını tespit amacıyla tutulan tereke veya muhallelfāt kayıtları oluşturmaktadır. Bu kayıtların yer aldığı şkdar Kadılığı sicillerinin 101 adedi XVI. yüzyıla ait olup yüzyıl boyunca sicillere kaydedilmiş olan 1541 tereke kaydı bulunmaktadır. Bu terekelerden 359'u kadınlara, 1182'si de erkeklere aittir. Bunlardan 19 adedi kitap kayıtlarını ihtiva etmekte olup, farklı gayelerle tanzim edilmiş ve kitap içeren listelerle bu sayı 25'e çıkmaktadır. 25 kişiden 24' erkek, 1'i kadındır. Toplam tereke sayısı içerisinde kitap sahibi olanların oranı %1,62'dir.

Çalışmamızın bu bölümünde XVI. yüzyıla ait 25 adet tereke aracılığıyla değerlendirmelerle beraber bir Osmanlı şehri şkdar'ın kitap kültürü yüzyıllık bir süre ile izlenmeye çalışılmıştır. şkdar terekeleri bize bu dönemde kitap sahiplerinin profilinin yanı sıra bir asırlık dönemde bu Osmanlı şehrinin kitapla olan ilişkisini ve sahip olunan kitapların miktarını, fiyatları bakımından en yüksek

değerdeki kitaplar ile en düşük değerdeki kitapların neler olduğunu, muhtelif konulardaki kitapların XVI. yüzyılda ilk olarak hangi tarihte Osmanlı toplum hayatında dolaşıma girdiğini ve toplum içindeki muhtemel dolaşım tarihleri hakkında bilgi vermektedir.

Tablo 1. *XVI. Yüzyıl Üsküdar Sicilleri Tereke Kayıtları ve Kitap Sahiplerine Oranları*

Sicil Sayısı	101
Toplam Tereke Sayısı	1541
Kadın Tereke Sayısı	359
Erkek Tereke Sayısı	1182
Kitap İçeren Tereke Sayısı	25
Erkek terekelerinde kitap sahibi olanların yüzdesi	2,03%
Kadın terekelerinde kitap sahibi olanların yüzdesi	0,27%
Toplam terekeler içerisinde kitap sahibi olanların yüzdesi	1,62%

XVI. yüzyıl boyunca Üsküdar sicillerinde kitaplara rastladığımız 25 kayıttan 6'sı tereke dışında farklı muhtevada belgelerden oluşmaktadır. XVI. yüzyılın ortalarından itibaren iktisâdi, kültürel ve sosyal bakımdan önemli gelişme gösteren Üsküdar şehrinin sakinlerinin dışında seyahat, ticaret yahut başka amaçlarla Üsküdar'a gelen kişilerin sahip olduğu eşya ve kitaplar hakkında kadı sicilleri ilginç bilgiler vermektedir. Bunlardan bir kısmı sakin oldukları hanlarda veya başka mekanlarda vefat etmiş ve sonrasında malları kadı tarafından tespit edilmiş kişilerdir.

Üsküdar'a gelen ve bir şekilde burada vefat eden kişilerin yanlarında kitaplar da bulunmakta ve bunlar kadı tarafından kayıt altına alınmaktaydı. Bu kayıtlar, dönemin ticari ve kültürel bir metaı olarak kitapların şehirler veya ülkeler arasındaki hareketliliği ve kitap ticaretinin potansiyeli hakkında bizlere değerli bilgiler vermektedir. Bunlar hakkında şer'iyye sicillerinde tutulmuş olan kayıtlar, terekelerden farklı olarak düzenlenmiştir. Bu türden belgeler daha çok kadılar tarafından ölen kimsenin mal varlığını kayda almak ve muhafazasını sağlamak amacıyla düzenlenmiştir. Özellikle bunlar arasında Mahmud Şah b. Abdullah'a ait olan eşya ve kitap listesi her ne kadar Üsküdar toplum hayatının kitapla ilişkisi bakımından bir anlam taşımasa da kitap ticareti ve kitap kültürünün yaygınlaşması bağlamında ufuk açıcı bir değere sahiptir. (Gradeva, 2021, s. 228).

Tablo 2. Üsküdar Kadı Sicillerinde Kitap İçeren Terekeler ve Kitap Sayıları

Dönemi	Yıl	Defter Sayısı	Kitap İçeren Tereke Sayısı	Kitap Sayısı
Yavuz Sultan Selim Dönemi (1513-1520)	7	2	2	8
Kanuni Sultan Süleyman Dönemi ((1520-1566)	46	25	9	69
II Selim Dönemi (1566-1574)	8	12	3	4
III. Murad Dönemi (1574-1595)	21	52	9	54
III. Mehmed Dönemi (1595-1603)	5	10	2	4
Toplam	87	101	25	140

2 Numaralı tabloda Üsküdar Kadılığı'nda XVI. yüzyıl boyunca tutulan siciller ve bunların ihtiva ettiği kitap kayıtlarına baktığımızda 7 yıllık Yavuz Sultan Selim dönemine ait sicil sayısı 2 defter ile sınırlı kalmış ve bu sicillerde 2 tereke kaydında kitaba rastlanmışken, 46 yıllık Kanuni döneminde sicil sayısı 25'e çıkmış ve kitap içeren tereke sayısı ise 9'a yükselmiştir. Bu dönemde, sicil sayısı 12 kat artmışken, kitap içeren tereke kayıtlarının sayısı ise 4,5 kat artmıştır. 7 yıllık Yavuz Sultan Selim (2 tereke de 8 kitap) ve 8 yıllık II. Selim dönemlerini (3 terekede 4 kitap) karşılaştığımızda defter sayısı 5 kat artmışken kitap terekelerinde aynı oranda bir artışın olmadığını, hatta kitap sayısı bakımından düşüşün olduğunu görüyoruz. II. Selim döneminde kitap içeren kayıt sayısı 3'le sınırlı kalmışken III. Murad döneminde tespit edilen 9 tereke kaydı neredeyse Kanuni Sultan Süleyman döneminde tespit edilen kitap tereke sayısına eş değerde bir artış göstermiştir. Yine III. Mehmed'in 5 yıllık iktidar döneminde de Yavuz ve II. Selim dönemlerine yakın olarak 2 kitap terekesi tespit edilmiştir.

Tablo 3. *XVI. Yüzyıl Üsküdar Terekelerinde Kitap Sahiplerinin Listesi*

Sıra No	Şahıs Adı	Hicri Tarih	Miladi Tarih	Kitap Sayısı	Serveti	Kitapların Toplam Fiyatı	Kitapların Servete Oranı	Tespit Edildiği Kaynak
1	Şeyhî b. Osman	922	1516	1	331	200	%66.6	No:1 / v.79a
2	Abdi b. Ömer	925	1519	7	12.814	202	%1.57	No:2 / v.50b
3	(...)	927	1521	14	(...)	186		No:2 /v.124b
4	Suhte	928	1522	14	718	364	%50,60	No:3 / v.33a
5	Sinan b. Abdullah	928	1522	4	8.189	462	%5.6	No:3 / v.35a
6	Yusuf Fakih	934	1528	8	100	40	%40	No:6 / v.47b
7	Mustafa Çelebi b. İsa Kadi	936	1530	7	1357	147	%10.8	No:6 / v.151b
8	Katip Hasan	942	1535	1	943	51	%5.4	No:9 / v.110b
9	İbrahim b. Musa	957	1550	1	8842	81	%0.91	No:15 / v.125a
10	Merkepzade Muslihiddin Halife	957	1550	12	2206	490	%22.2	No:15 /v.146b
11	Seydi el-Kayyim Mehmed Paşa	971	1564	7	5428	365	%6.7	No:26 / v.97b
12	Emir Alaaddin'in eşya listesindeki kitaplar	976	1568	1				No:32 / v.52b
13	Hasan b. Beşir	977	1570	2	25614	6	%0.02	No:34 / v.66b
14	Fatma binti Ali	979	1571	1	23101	82	%0.35	No:37 / v.15a
15	Mehmed b. Said	983	1576	1				No:42 / v.68b
16	el-Hac Veliyüddin b. Şaban	983	1576	4	153480	700	%0.45	No:42 / v.72a
17	Mustafa Paşa Evkafının mütevellisi Geyvan Bey	992	1584	3				No:61/v.205a
18	Mehmed b. Yusuf	994	1585/1586	2	8576	330	%3.84	No:67 /v.12a
19	Besim b. Abdullah	990	1582	2	3883	24	%0.61	No:69 /v.84a
20	Süleyman b. Hızır	997	1589	1	13298	300	%2.2	No:77 /v.76a
21	Mahmud Şah b. Abdullah	998	1590	39				No:78 /v.96a
22	Ahmed b. (...)	1000	1592	1	2009	800	%39.8	No:85 /v.52a

23	Yusuf b. Budak	1001	1593	2	35915	600	%1.67	No:94 / v.5b
24	Kallab (Adı belirsiz)	1004	1596	2				No:94 /v.30a
25	Cin Ali	1004	1596	2				No:94 /v.30b

Kitap Sayıları

XVI. yüzyılda tespit edilen 25 terekede sayısı belli olan toplam 140 adet kitap bulunmaktadır. Bu terekeler içerisinde en çok kitaba sahip olan Mahmud Şah b. Abdullah'ın (Tacir) 39 kitaplık listesi öne çıkmaktadır. Kitap sayısı bakımından XVI. yüzyılda dikkati çeken bir koleksiyona sahip olan Mahmud Şah'ın, kendisi Üsküdar'da yaşamamakla beraber Üsküdar'da vefat etmiş olması ve kitaplarının Üsküdar kadı sicillerinde 1590 yılında kayda geçmiş olması sebebiyle incelenmiştir. Mahmud Şah muhtemelen bölgesel kitap ticareti yapan önemli bir isimdi. Bu kitap ticaretinin içerisindeki yerini doğrudan geride bıraktığı 39 kitaplık büyük bir koleksiyonun varlığından anlıyoruz. Bu kitaplar içerisinde dikkati çeken en önemli kitaplar *Kasım Ali el Şirazi* hattıyla yazılmış olan ve çoğu müzehhep ve değerli bir koleksiyonu oluşturan Mushaflardır. *Mushaf-ı Şerif-i Kebir* Müzehheb ve Kasım Ali el Şirazi hattıyla şeklinde detaylı olarak tanımlanmış olan bu Mushaflara herhangi bir fiyat takdiri yapılmamasına rağmen bunların önemli bir ticari değeri olduğu anlaşılmaktadır. Bu kitaplar Osmanlı kitap ticareti ve tarihi bakımından kayda değer erken örneklerden biridir. Bu bakımdan Üsküdar'da Davut Paşa'da vefat ettiği kaydedilen bu zatın kitap sayısı ve niteliği bakımından oldukça önemli bir koleksiyona sahip olduğunu söyleyebiliriz. Kitaplarının tamamının Arapça ve Farsça eserlerden oluştuğu görülmektedir. Mahmud Şah'ın kökeni bakımından Osmanlı coğrafyası dışından gelmiş bir tacir olduğu düşünülebilir. Ayrıca bu belge, Arapça ve Farsça kitap ticaretinin 1590lı yıllarda Üsküdar bağlamında değerlendirilebileceğini gösteren elimizdeki yegâne belge olması dolayısıyla önem kazanmaktadır.

Mahmut Şah b. Abdullah'ın terekesi dışında kitap sayısı bakımından dikkati çeken iki tereke daha bulunmaktadır. Bunlardan ilki 1522 yılında terekesi kayda geçirilen ve ismi zikredilmeyen bir medrese talebesi (suhte) olup, diğeri ise adı sicil sayfalarındaki tahribat dolayısıyla silindiği için kendisi hakkında bilgi sahibi olamadığımız bir şahsa aittir. İkisinin de on dörder kitabı bulunmaktadır. Medrese talebesinin koleksiyonunda medrese kitaplarının yanında *Gülistan* gibi

bir edebiyat kitabı da yer almaktadır. 1521’de vefat eden ve ismi okunamayan şahıs hakkında ise her ne kadar bilgi sahibi olamasak da, kitaplarına baktığımızda onun da ilmiye kökenli olduğunu anlıyoruz çünkü hemen hemen tüm kitapları medrese kitapları olarak dikkati çekmektedir. XVI. yüzyıldaki bu iki tereke kaydından sonra Merkepzeade Muslihiddin Halife’nin terekesindeki kitaplar sayı bakımından dördüncü sırada yer almaktadır. 1550 tarihinde kayda geçmiş olan bu kitapların on üç adet olduğu görülmektedir. Kendisinin kitapları incelendiği zaman *Kuran-ı Kerim* dışında medrese kitaplarının koleksiyonu oluşturduğunu görmekteyiz. Unvanına bakıldığında kendisini ilmiye sınıfına mensup olarak düşünebileceğimiz Yusuf Fakih’in 1528 tarihli terekesindeki 8 eser de medrese kitabıdır. Abdi b. Ömer, Mustafa Çelebi b. Muslihiddin (Kadı) ve Seydi el-Kayyim Mehmed Paşa’nın da yedişer kitabı bulunmaktadır. Bunların dışında 2 kişinin 4 kitabı, 1 kişinin 3 kitabı ve 90 adet Kur’an cüzü, 4 kişinin 2 kitabı ve 10 kişinin de 1’er kitabı bulunmaktadır.

10 kişinin terekesinde sadece 1 kitap mevcutken, bu rakamı geçen tereke sayısı 15’tir. Kitap sahibi olduğu tespit edilen 25 kişi ile kitap sayısının birbirine oranına baktığımızda bir yüz yıl içerisinde, kişi başına 5-6 kitap düştüğü görülmektedir. Tacire ait kitapları bu ortalamaya dahil etmezsek, kişi başına 4 kitap düşmektedir.

Tacir olduğu zikredilen Mahmut Şah b. Abdullah’ı dışarıda bırakacak olursak, isimlerinden yahut koleksiyonlarından ilmiye sınıfına dâhil olduğunu düşündüğümüz kişilerin bile kitap sayılarının 10’lu rakamları geçmediği ve kitaplarının toplam değeri bakımından 40 ilâ 700 akçe aralığında olduğu görülmektedir.

Aynı yüzyıl içerisinde Bursa’daki terekeler üzerinden yapılan bir çalışmaya baktığımızda ise kişi ve kitap sayısı bakımından Üsküdar ile arasında ciddi farklar olduğunu görüyoruz. XVI. yüzyılda Bursa terekelerinde 400 farklı türde 2098 adet kitap kaydı tespit edilmişken (Karataş, 1995, s. 16), Üsküdar’da 52 farklı türde 140 kitap kaydına rastlanmaktadır. Kişi başına düşen kitap sayısı bakımından Bursa ile Üsküdar arasında önemli farklar olmadığını söyleyebiliriz zira tereke kayıtlarına göre Bursa’da kişi başına ortalama kitap sayısı 5 iken bu sayı Üsküdar’da 4 civarındadır.

Tablo 4. XVI. Yüzyıl Terekelerinde Kitap Sayıları Bakımından Yüksek Olan Terekeler

Şahıs Adı	Tarih (M.)	Kitap Sayısı
Mahmud Şah b. Abdullah (Tacir)	1590	39
(...) ³	1521	14
Suhte	1522	14
Merkepzade Muslihiddin Halife	1550	12
Yusuf Fakih	1528	8
Abdi b. Ömer	1519	7
Mustafa Çelebi b. İsa Kadı	1530	7
Seydî el-Kayyım Mehmed Paşa	1564	7
Sinan b. Abdullah (Silahtar)	1522	4
el-Hac Veliyüddin b. Şaban	1576	4

Kitapların Fiyatları, Servet İçindeki Yeri ve Servete Oranları

Osmanlı kitap tarihi konusunda incelenmesi gereken fakat bugüne kadar üzerinde fazla durulmamış olan hususların başında kitap fiyatları gelmektedir. Kitap fiyatları için elimizde mukayeseli çalışmalar yapacak bu alanla ilgili endeksler olmadığı gibi kitap fiyatlarına dair veriler de bulunmamaktadır. Dolayısıyla kitapların piyasa fiyatları ile terekelerde kaydedildiği değerleri üzerinden bir yorum geliştirme imkanı da mevcut değildir.

Üsküdar sicillerinde yer alan terekelerdeki kitap fiyatlarının değerlendirilmesini ve kitap fiyatlarının zaman içerisindeki değişimini görmeyi zorlaştıran bazı hususlar bulunmaktadır. Bunlardan biri terekeyi kaydeden kâtibin kitabın adını tam yazmaması, *kitab*, *türki kitap*, *farisi kitap* gibi genel isimlerle kaydetmesi yahut “alayı” diyerek birkaç kitabı birlikte fiyatlandırmasıdır. Bu tür kayıtlar kitapların hem kendi içinde hem de birbirleri arasında fiyat bakımından karşılaştırma yapılmasını zorlaştırmaktadır.

Üsküdar sicillerinde yer alan kitapları fiyatları bağlamında değerlendirmeyi güçleştiren ikinci husus kitapların yazma eserler olmasıdır. Yazma eserlerde, basma eserlerdeki standart durum söz konusu olmadığından; yazısının güzelliği, telif veya istinsâh tarihi, cilt ve tezhip özellikleri dolayısıyla nüshalar arasında

3 Defterin fiziki şartları sebebiyle tereke sahibinin ismi okunamamıştır.

büyük fiyat farkları ortaya çıkmaktadır.⁴ Bu yüzyılda da bunun örneklerini görmekteyiz. Örneğin *En'am-ı Şerif*'in iki nüshası arasındaki fiyat farkı 10 kata ulaşmaktadır. Yine *Kitab-ı Kafiye*'nin bir nüshası 1522 yılında 77 akçe iken bundan tam 40 yıl sonra 5 akçe ile kayıtlarda yer almıştır. *Cönk*, *Hamayil*, *Hüsâm-ı Kâtî*, *Kur'an-ı Kerim*, *Kudûrî* ve *Muhammediye* bu değişken fiyat aralıklarına örnek kitaplardandır.

XVI. yüzyıl Üsküdar terekeleri içerisinde en pahalı eserlerin başında Mushaflar gelmektedir. Mushafların terekelerdeki diğer bütün kitaplardan çok daha yüksek değerlerde olduğu ve bu bağlamda Üsküdar'daki kitap terekeleri içerisinde fiyat aralıkları bakımından önemli eserlerin başında geldiği görülmektedir. 81 ila 422 akçe aralığında görülen Kur'an-ı Kerim'lerin fiyat bakımından en yüksek seviyede görüldüğü tereke sahipleri, Silahtar Sinan b. Abdullah, Merkepzeade Muslihiddin Halife, Mehmed b. Yusuf ve Süleyman b. Hızır'dır.

Türkçe bir kitap olan *Muhammediye* de fiyat bakımından kayıtlarda dikkat çeken kitapların başında gelir. Terekelerde 120, 300 ve 800 akçe değer biçilen ve halkın rağbet ettiği en önemli eserler arasında yer alan *Muhammediye*, XVI. yüzyılda 3 terekede görülmüştür. Bu eserin, ciddi anlamda yüksek değerlerde olduğu ve bazı nüshalarına da Mushaflardan bile yüksek fiyat takdir edildiği anlaşılmaktadır.

En'âm sûresinin Yâsîn ve Mülk sûreleriyle beraber bir mecmua halinde yazıldığı *En'am-ı Şerif* kitabı, bu yüzyılda iki ayrı terekede yer almıştır. Terekelerde bu eserlerden biri 50 akçe fiyat ile kaydedilmişken diğeri 500 akçe fiyata sahiptir. Gizli ilimler sınıfına dahil edebileceğimiz *Hamayil* (Demirci, 2020, s. 265-267) ise, terekelerde iki kayıta ve 30 ile 100 akçe aralığında yer almaktadır.

Terekelerde en çok rastladığımız kitap türü fiyatları bakımından en ucuz olan medrese kitaplarıdır. Medrese kitaplarının genelde 2 ile 77 akçe aralığındaki fiyatlarla kaydedildiğini görüyoruz. Tek bir *Muhammediye*'nin yahut *Kur'an-ı Kerim*'in bile Üsküdar sicillerinde kayıtlı bulunan tüm medrese kitaplarından daha pahalı olduğunu söyleyebiliriz. *Kafiye* kitabı 77 akçe ile, *Vaz'* kitabı 54 akçe ile biraz daha yüksek fiyatlı olmaları bakımından medrese kitapları içinde öne çıkmaktadırlar. *Sarf* kitapları 30, *Akaid* kitabı 22, *Arabi Lügat* 10, *Metn-i Şem-*

⁴ Bugüne kadar kitap fiyatlarını sistematik olarak inceleyen yegane çalışma için bkz.: (Erünsal, Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar, 2013, s. 171); (Erünsal, Osmanlılarda Kitap Ticareti: Sahaflar ve Kitapçılar, 2021).

siye 10-15 akçe, *Dibace Şerhi*'nin 5 akçe, *Avamil 2,5*, *Ahkam* ve *Feraiz* 3 akçe gibi fiyatlarla terekelerde kaydedilmiştir. Bu bağlamda medrese kitaplarının fiyat aralıklarının düşük olduğunu ve ticari bakımdan da çok önemli bir değere sahip olmadığını söyleyebiliriz.

Mushaf ve medrese kitaplarının dışında Üsküdar'da edebî nitelikte eserler arasında sayabileceğimiz Cönklerin 5, 19, 40 akçe, 1522 tarihinde ilk kez sicillere kaydedilmiş olan *Gülistan* nüshasının ise 17 akçe gibi düşük fiyatlara sahip olması, bu yüzyılda dolaşımda olan edebî eserlerin de medrese kitapları gibi düşük fiyatlara sahip olduğunu göstermektedir.

Terekelerde fiyatları belirtilen ve belirtilmeyen kitapların toplam sayısı 140'ı bulmakta olup, bunlardan fiyatları belirtilmeyenlerin sayısı 86'dır. XVI. yüzyıl Üsküdar terekelerinde yer alan kitapların fiyat aralığı 2 akçe ile 800 akçe aralığında değişmektedir. Bunların büyük bir kısmı 2 ila 100 akçe aralığında fiyatlara sahiptir. 100 akçe üzerinde olan 12 kitap bulunurken 100 akçe altında 74 kitap bulunmaktadır. 1-50 akçe aralığında 67 kitap, 50-100 akçe aralığında 7 kitap, 100-150 akçe aralığında 3 kitap, 150-200 akçe aralığında 2 kitap, 300 akçelik 4 kitap, 400 akçelik 1 kitap ve 400 üzeri 3 kitap terekelerde yer almıştır.

Tablo 5. XVI. Yüzyıl Üsküdar Terekelerinde Kitap Fiyatları

Kitap Adı	Fiyatı		
Kitab-ı Muhammediye	800	Kelam-ı Kadim	82
En'am-ı Şerif	500	Kelamullah	81
Kelamullah hediyesi	422	Kuduri	79
Mushaf-ı Şerif cild 2	400	Mütevassıt maa Kafiye	77
Hediye Kelamullah	300	Mutavassıt ve gayruhu bir cildde	69
Muhammediye cild 1	300	Vaz'	54
Kelam-ı Şerif? hediyesi	300	En'am hediyesi	50
Mushaf-ı Şerif	300	Feraiz ma'a şerh	40
Hediye-i Kelam-ı Kadim	200	Farisi Risale ve Mecmua ve	40
Kelam-ı Kadim	200	Fal-i Kuran	
Hatime-i Kelam-ı Kadim	150	Cönk	40
Kitab-ı Muhammediye	120	Eczalar	32
Hamayil	100	İsfahani cüzleri	30

Kitablar	30
Kitab-1 Sarf	30
Hamayil	30
İki kitab	30
Küçük Haşiye	28
Vikaye	27
Tabirname ve Fal	24
Akaid	22
Muhtar	22
Kitab	21
Kitab-1 Kuduri	20
Kitab-1 Kuduri	20
Muhtasar Sarf ma'a Şerh	20
İftitah	20
Evrak-1 muhtelif e ezası	20
Cönk	19
Evrak	19
Hasan Paşa	17
Gülistan	17
Hasan Paşa kıymet	16
Hüsâm-1 Kati	15
Haşiye	15
Kitab-1 Sarf	15
Metn-i Şemsiye ve Hüsâm-1	15
Kati ve Gayruhu	
Misbah 2	12
Kitab-1 Mukaddime	10
Kitab-1 Kuduri	10
Metn-i Şemsiye	10
Sarf Kitabı, Maksut, İzzi,	10
Merah	
Arabî Lügat	10
Misbah	8
Mecmua	7
Mazbut Maksud	6

Kitab 2	6
Mazbut	5
Risale-i Tecvid	5
İzzi	5
Dibace serhi	5
Kitab-1 Kafiye	5
Avamil maa Misbah	5
Cönkler	5
Muhammesat	3
Cetvel-i Feraiz Köhne	3
Ahkam ve Evrak	3
Hüsâm-1 Kati	2
Avamil	2
Def'a evrak	2

Üsküdar'da kitap fiyatlarının dağılımına topluca baktığımızda fiyatları bilinen 86 kitabın %86'sının 100 akçenin altında olduğu görölmektedir. Üsküdar halkının XVI. yüzyılda sahip olduğu kitapların fiyatlarının çok kayda değer olmadığını söyleyebiliriz. Bu dönemde tespit edilen terekelerde yer alan toplam kitap sayısının, toplam kitap fiyatına bölünmesi ile ortalama bir kitabın 40 akçe civarında bir değere sahip olduğunu görüyoruz. Bu durum, Üsküdar halkının ekonomik refah seviyesinin henüz İstanbul ile kıyaslanmayacak kadar düşük olduğuna işaret etmektedir.

Tablo 6. XVI. Yüzyılda Terekelerde Kitapların Fiyat Aralıkları

Akçe	Kitap Sayısı
2-10 aralığında	18 kitap
10-50 aralığında	36 kitap
50-100 aralığında	8 kitap
100-500 aralığında	11 kitap
800 ve üzeri	1 kitap

XVI. yüzyıl Üsküdar terekelerini terekelerde yer alan kitapların toplam fiyatı üzerinden değerlendirdiğimiz zaman üç terekenin öne çıktığı görölmektedir. Bu terekelerdeki kitapların toplam değeri 600 ila 800 akçe aralığında değişmektedir. Bunlardan ilki Ahmed b. Abdullah'ın 1592 tarihli terekesidir. Bu şahsın sadece bir kitabı vardır. Bu eser 800 akçelik değeriyle XVI. yüzyılda Üsküdar'da yer alan en pahalı eser olan *Muhammediye'dir*. Türkçe olan bu eserin değeri toplum nezdinde taşıdığı önemi de göstermektedir. *Muhammediyye*, Yazıcıoğlu Mehmed'in (ö. 855/1451) Osmanlı dinî-tasavvufi kültürünün oluşmasına katkıda bulunan manzum eseridir. (Uzun, 2020, s. 583-584) Toplam serveti 2.009 akçe olan Ahmed'in mensup olduğu sınıfı bilemesek bile en azından ekonomik bakımdan 800 akçelik bir kitabı alma gücüne sahip olduğunu ve nitelik bakımından kitaba önem verdiğini söyleyebiliriz.

Kitap fiyatı bakımından yüksek değerde koleksiyonu bulunan bir diğer tereke sahibi ise 1576 yılında vefat eden el-Hac Veliyüddin b. Şaban'dır. Toplam değeri 700 akçe olan 3 kitabı vardır. Bu kitaplardan ikisi 400 akçe değerinde *Mushaf-ı Şerif* diğer ise 300 akçe değerindeki *Muhammediyye'dir*. Kitap sahibi olanlar içerisinde, 153.480 akçelik serveti ile Üsküdar'ın en varlıklı kişilerinden olduğu görölen el-Hac Veliyüddin b. Şaban'ın terekesi bize mesleği ya da mensup olduğu sınıf hak-

kında bilgi vermemektedir fakat dini ilimlere olan ilgisine, sahip olduğu kitaplara ve geride bıraktığı yüklü servete baktığımızda ticaretle uğraşan fakat kitaba sahip olma derecesinde önem veren, yahut kitabı bir yatırım aracı olarak gören dindar biri olabileceğini söyleyebiliriz. Onun 700 akçe değerinde 4 kitabı bulunmaktaydı.

Değerli kitaplara sahip olan bir diğer kişi ise Yusuf b. Budak'tır. 1593 yılında vefat ettiği kayıtlara geçen Yusuf b. Budak'ın toplam değeri 600 akçeyi bulan iki adet kitabı bulunmaktadır. Bunlardan ilki 500 akçelik bir *En'am-ı Şerif*, diğeri ise 100 akçelik bir *Hamayil*'dir. En'am-ı Şerif'e bu değerın biçilmesinde tezyinatlı olmasının etkisi olduğu söylenebilir. Kitap fiyatlarına yakından baktığımız bu üç kişi hakkında her ne kadar tahminden öteye detaylı bir bilgi sahibi olamasak da ekonomik bakımdan yüksek değerde kitaplara sahip olacak maddi güçte olduklarını söyleyebiliriz.

Terekelerdeki kitaplarının toplam değeri bakımından 200 akçenin üzerinde kitabı olan 7 kişinin bulunduğu görülmektedir. Kitaplarının toplam değerlerine bakıldığı zaman Merkezade Muslihiddin'in 490, Sinan b. Abdullah'ın 462, Mehmed Paşa Vakfı Kayyımı Seydî'nin 365, suhtenin 364, Mehmed b. Yusuf'un 330, Süleyman b. Hızır'ın 300 ve Abdi b. Ömer'in 202 akçe değerinde kitaplara sahip olduğu görülmektedir.

Tablo 7. XVI. Yüzyılda Sahip Olunan Koleksiyonların Toplam Değeri ve Servetleri

Şahis Adı	Tarih (M)	Kitap Sayısı	Kitapların Toplam Değeri	Serveti
Ahmed b.	1592	1	800	2.009
el-Hac Veliyüddin b. Şaban	1576	4	700	153.480
Yusuf b. Budak	1593	2	600	35.915
Merkezade Muslihiddin Halife	1550	12	490	2.206
Sinan b. Abdullah (Silahdar)	1522	4	462	8.189
Seydî el-Kayyım Mehmed Paşa	1564	7	365	5.428
Suhte	1522	14	364	718
Mehmed b. Yusuf?	1585/1586	2	330	8.576
Süleyman b. Hızır	1589	1	300	13.298
Abdi b. Ömer	1519	7	202	12.814

Terekelerde yer alan kitapların toplam değerinin servete oranına baktığımızda %66'lık bir oranla Şeyhi b. Osman'ın terekesi öne çıkmaktadır. Tek bir kitabı olmasına rağmen kitap değerinin 200 akçe ve servetinin ise 331 akçe olması dolayısıyla servete oranı bakımından ilk sırada yer almaktadır. Kitaplarının değeri servete oranı bakımından ikinci sırada bir medrese talebesi olan ve terekesinde ismi zikredilmeyen bir suhte gelmektedir. 14 kitaplık koleksiyonu olan bu suhtenin terekesi, toplam serveti düşük olması dolayısıyla (718 akçe) oran bakımından %50,6 gibi yüksek bir rakamla öne çıkmaktadır. Daha sonra lakabından ilmiye sınıfına mensup olduğuna anladığımız ve yine serveti düşük olması sebebiyle kitaplarının değerinin servete oranı %40 gibi yüksek bir rakam olan Yusuf Fakih'in terekesi gelmektedir. Kitapları toplamının servete oranı yüksek olan diğer tereke sahipleri, %39,8 ile Ahmed, %22 ile Merkezpade Muslihiddin Halife ve %10,8 ile Mustafa Çelebi b. İsa Kadı'dır.

Tablo 8. XVI. Yüzyılda Kitapların Servete Oranı En Yüksek Olanlar

Şahis Adı	Tarih (M)	Kitap Sayısı	Serveti	Kitapların Toplam Fiyatı	Kitapların Servete Oranı
Şeyhi b. Osman	1516	1	331	200	%66.6
Suhte	1522	14	718	364	%50,6
Yusuf Fakih	1528	8	100	40	%40
Ahmed b.	1592	1	2.009	800	%39.8
Merkezpade Muslihiddin Halife	1550	12	2.206	490	%22.2
Mustafa Çelebi b. İsa Kadı	1530	7	1.357	147	%10.8
Seydi el-Kayyim Mehmed Paşa	1564	7	5.428	365	%6.7
Sinan b. Abdullah	1522	4	8.189	462	%5.6
Katip Hasan	1535	1	943	51	%5.4
Süleyman b. Hızır	1589	1	13.298	300	%2.2

Konuları Bakımından Kitapların Dağılımı

Bu yüzyılda 25 tereke içerisinde tespit edilen 140 kitabın konularına göre dağılımına baktığımızda 52 farklı türden kitabın yer aldığını görüyoruz. Bazı terekelerde kitapların ismi kaydedilmemiş ve bunlar sadece *Kitap*, *Türki Kitap*, *Farisi Kitap* gibi nitelendirmelerle terekelerde yer almış olup bunlar konuları ba-

kımından değerlendirilememiştir. Elde edilen 25 terekenin on üçünde *Kelamullah*, *Kelam-ı Kadim*, *Mushaf-ı Şerif* gibi farklı şekillerde ifade edilmiş Kuran-ı Kerim bulunurken diğer on iki kayıta bulunmamaktadır. XVI. yüzyıla ait 13 terekede 28 ayrı yerde kaydedilmiş olan Mushaflar, İslam dünyasında ve Osmanlı İmparatorluğu'nda en yaygın olarak okunan kitapların başında gelmektedir. 25 terekenin 13'ünde yer alması da Mushaf'a olan rağbeti göstermektedir.

En'âm sûresinin Yâsîn ve Mülk sûreleriyle beraber bir mecmua halinde yazıldığı *En'am-ı Şerif* kitabı, bu yüzyıldaki terekelerde iki kere yer almıştır. Bilhassa Osmanlı sanatkârları en'âm-ı şeriflerin yazılması, tezhip edilmesi ve ciltlenmesi hususunda ince zevk ve hünerlerini göstermişler, bu alanda İslâm sanatlarının en güzel örneklerini vermişlerdir. (Işık, 1995, s. 169-170). Bu nedenle olsa gerek, terekelerde bu eserlerden biri 50 akçe değere sahipken diğeri 500 akçe gibi oldukça yüksek bir değerde kaydedilmiştir.

Tablo 9. Tereke Kayıtlarında Geçen Mushaf ve İlgili Eserler⁵

Eserin Adı	Terekelerdeki Sayısı	Geçtiği Tarih
Eczâ-i Şerife	2	1522, 1584
En'âm-ı Şerif	2	1530, 1593
Fâl-i Kur'an	1	1522
Kasım Şirazî Hattıyla Gubâr		1590
Kasım Şirazî Hattıyla Nesih	7	1590
Kasım Şirazî Hattıyla Sülüs		1590
Kelâm-ı Kadim	5	1516, 1519, 1564, 1571, 1596
Kelâm-ı Şerif	1	1585/86
Kelâmullah	3	1522, 1550(2)
Risâle-i Tecvid	1	1521
Mushaf-ı Şerif	10	1576 (2), 1584, 1589, 1590
Mushaf-ı Şerif Sağır Müzehheb nesih hattıyla	1	1590
Mushaf-ı Şerif Kebir Müzehheb Kasım Ali eş-Şirazî Hattıyla	1	1590

5 Kitaplar konularına göre sınıflandırılırken; (Tak & Aydın, XVII. Yüzyılda İstanbul Medreselerinde Okutulan Kitaplar (Tereke Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme), 2019) makalesinden faydalanılmıştır.

İncelediğimiz terekeler arasında en yaygın eserlerin medrese kitapları olduğu görölmektedir. Bu yüzyılda 22 eser ile gramer kitaplarında bir yoğunlaşma olduğunu, bunu 11 eser ile fıkıh konusundaki kitapların takip ettiğini görüyoruz. Osmanlı medreselerinde ders kitabı olarak okutulan Hanefî fıkıh kitapları aynı zamanda, kadıların şerî meselelerde verdikleri hükümlerin başlıca kaynağı idiler. (Tak & Aydın, XVII. Yüzyılda İstanbul Medreselerinde Okutulan Kitaplar (Tereke Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme), 2019) s.201) Az miktarda olmakla beraber mantık, akaid, ferâiz, belagat ve lügat gibi çeşitli konularda medrese kitaplarının da konu çeşitliliği içerisinde yer aldığını söyleyebiliriz.

Osmanlı medrese sisteminde okutulan ve bundan dolayı da toplumun çeşitli kesimlerine ve özellikle de ilmiye sınıfına ait kitaplar arasında sıklıkla geçen eserler yine Üsküdar kitap terekelerinde de en çok karşılaştığımız eserler arasında bulunmaktadır. Bu açıdan elimizdeki verilere baktığımız zaman Üsküdar'ın 1510'lu yıllardan başlayan tereke kayıtları aslında medrese kitaplarının XVI. yüzyıldaki coğrafi yaygınlığını görmemize de imkân vermektedir. Bu özelliğiyle de Üsküdar Bursa'dan sonra en düzenli tereke kayıtlarına sahip olan şehir olarak düzenli veriler elde edebileceğimiz bir özelliğe sahiptir. Bu özelliği dolayısıyla Üsküdar tereke kayıtlarındaki kitaplara baktığımız zaman özellikle *Misbah* ve *Sarf* kitaplarının (4'er adet) en çok kayda geçmiş kitaplar olarak öne çıktığını görmekteyiz. Bundan sonra sayı olarak 3 adet *Kudürî* bulunmaktadır. *Hasan Paşa* ve *İftitah*'ın aynı eserler olduğunu kabul edersek bunların da 3 adet olduğunu söyleyebiliriz. (Yazıcı H. , 1997, s. 338-339) *Hüsam-ı Kâti*, *İzzî*, *Kafiyeye*, *Maksud*, *Metn-i Şemsiye* ve *Avamil* ikişer adet olarak terekelerde karşımıza çıkmıştır. XVI. yüzyılda Üsküdar terekelerinde yer alan medrese kitaplarından ilki olarak karşımıza çıkan *Kudürî*, 1519'dan itibaren kayıtlarda yer almaktadır. 1521'den itibaren *Ferâiz maa Şerh*, *Hüsam-ı Kâti*, *İftitah*, *İzzi* ve *Maksud* gibi eserler terekelerde görölmeye başlanmaktadır.

1519-1522 yılları arasında kayda geçmiş olan 4 terekenin de neredeyse tamamı medrese kitaplarıdır. XVI. yüzyıl başlarında 1521 yılından itibaren bütün Osmanlı coğrafyasında okutulan medrese kitaplarının ekserisinin Üsküdar terekelerinde de yer aldığını ve bu bağlamda da medrese kitaplarının Üsküdar özelinde de çok yaygın olarak dolaşımında olduğunu söyleyebiliriz.

Tablo 10. Tereke Kayıtlarında Yer Alan Medrese Kitapları

Eserin Adı	Terekelerdeki Sayısı	Geçtiği Tarih
Ahkam	1	1550
Akaid	1	1522
Arabî Lügat	1	1530
Avâmil	2	1528, 1564
Cetvel-i Ferâiz	1	1550
Dibâce Şerhi	1	1521
Ferâiz ma'a Şerh	1	1521
Hasan Paşa	2	1522, 1528
Hüsâm-ı Kâtî	2	1521, 1522
İftitah	1	1521
İzzî	2	1521
Kitâb-ı Kafiye	2	1522, 1564
Kudûri	3	1519, 1521, 1550
Maksud	2	1521, 1528
Mazbut	1	1521
Merâh	1	1528
Metn-i Şemsiyye	2	1521, 1550
Misbah	4	1522, 1528, 1564
Muhammesât	1	1521
Muhtar	1	1522
Muhtasar Sarf maa Şerh	1	1521
Mukaddime	1	1519
Mutavassıt maa Kafiye	1	1522
Mutavassıt ve Gayruhu bir ciltte	1	1550
Sarf	4	1521, 1528, 1530, 1564
Vaz'	1	1522
Vikaye	1	1522

Bu yüzyıl terekelerinde 3 ayrı nüshası görülen *Muhammediye*, konusu bakımından Osmanlı İmparatorluğu'nda en çok okunan halk kitaplarının başında gelmektedir. Üsküdar terekelerinde XVI. yüzyılın sonuna kadar tespit edilen kitaplar içerisinde Mushaflardan sonra en yaygın olarak *Muhammediye*'ye (3 kitap) rastlanmaktadır. Fiyat bakımından da pek çok kitabın üzerinde bir değere

sahip olması, *Muhammediye*'ye halk arasında verilen önemi göstermektedir. Üsküdar terekelerinde *Muhammediye*'ye ilk olarak Mehmed Paşa Vakfı kayımlarından Seydi'nin 1564 tarihli terekesinde rastlanmaktadır. Bu tereke Üsküdar'da *Muhammediye*'nin topluma intikal edişinin ilk kayıtlı örneği olması bakımından önemlidir. Bu eser 120 akçe değerindedir. Bundan sonra El-Hac Veliüddin b. şaban'ın 1576'da kaydedilmiş terekesindeki 300 akçe değerindeki *Muhammediye* ve 1592'de kayda geçmiş olan Ahmed adlı şahsın sahip olduğu 800 akçe değerindeki *Muhammediye* tespit edilmektedir. Bu nüsha dönemin en pahalı kitabı olması açısından önemlidir. *Muhammediye* ile ilgili rastladığımız bu kayıtlar, eserin yaygınlığı, fiyatlarının yüksekliği ve halk arasındaki bu esere olan rağbetin en dikkat çekici göstergelerindedir.

XVI. yüzyılda edebî eserler arasında değerlendirilen ve çeşitli dualar, sihirle ilgili notlar, ilâç tarifleri, sahibini ilgilendiren doğum ve ölüm tarihleri, alacak verecek hesapları, anonim türkü, mâni ve ilâhiler, halk hikâyeleri gibi daha birçok konu ile ilgili bilgileri içeren Cönkler (Gökyay, 1993, s. 73-75) gelmektedir. Âşık edebiyatı, dinî-tasavvufi edebiyat ve birçok folklor örneklerinin yazılı kaynaklarının başında gelen Cönkler bu yüzyılda 3 adet terekede görölmektedir.

Edebi türdeki eserlerin içerisine dahil edebileğimiz Gülistan'a ise sadece bir terekede rastlanmaktadır. Sadî-i şîrâzî'nin (ö. 691/1292) bu ünlü Farsça eseri münâcât, na't ve yazılış sebebini anlatan bir önsözden sonra padişahların hal ve hareketlerini, dervişlerin ahlâkını, kanaatin faziletini, susmanın faydalarını, aşk ve gençliği, güçsüzlük ve ihtiyarlığı, terbiyenin etkisini ve sohbet âdâbını konu alan sekiz bölümden oluşmaktadır. (Yazıcı, 1996, s. 240-241) 1522 yılında bir medrese talebesinin terekesinde rastlanan eser en azından bazı medrese talebelerinin Farsça bildiğine işaret etmektedir.

Fal, tabirname, hamayil gibi toplumda rağbet gören gizli ilimlere ait diyebileğimiz eserlere de 3 farklı terekede rastlanmaktadır. 1586 yılında kayda geçmiş olan Mehmed b. Yusuf ile 1593 yılında kayda geçmiş olan Yusuf b. Budak'ın terekelerinde *Hamayil*, 1582 yılında terekesi kayda geçmiş olan Besim b. Abdullah'ın terekesinde ise *Tabirname* ve *Fal* kitapları bulunmaktadır.

Tablo 11. Tereke Kayıtlarında Yer Alan Halk İçin Yazılmış Kitaplar

Eserin Adı	Terekelerdeki Sayısı	Geçtiği Tarih
Cönk	3	1530, 1550, 1564
Fal	1	1582
Gülistan	1	1522
Hamayil	2	1585/1586
Muhammediye	3	1564, 1576, 1592
Tabirname	1	1582

Bilginin Toplumsallaşması Bağlamında Üsküdar Kitap Terekelerinin Değerlendirilmesi

Osmanlı toplumunda bilginin toplumsallaşması bağlamında kitabın rolü neydi? Yazma kültürünün hâkim olduğu bir çağda ve coğrafyada yazma eserler bilginin topluma intikalinde ne derece etkili oluyor ve nasıl bir rol üstleniyordu? XVI. yüzyılda elimizde sınırlı sayıdaki belgenin ve bunlardan çıkardığımız verilerin genel tabloyu ne derece yansıttığını bilemesek de bizlere ilginç veriler sunduğu açıktır.

Üsküdar kadı sicilleri XVI. yüzyıl Osmanlı toplumunda dolaşımda olan eserlere dair bilgi verirken, kitap sahiplerinin de bu dolaşım ağı noktasında önemli bir role sahip olduğunu ispatlıyor. Genellikle üç ayrı sınıfın kitap sahibi olduğunu gördüğümüz bu yüzyılda Üsküdar'da hem kitap sayısı hem de çeşitliliği bakımından öne çıkan İlimiye sınıfı ilk ve önemli grubu oluşturmaktadır.

XVI. yüzyılda Üsküdar'da bilginin üretilmesi ve yaygınlaştırılması noktasında en temel grubu oluşturan ilmiye sınıfı, medresede tahsil etmiş olduğu dersleri çeşitli araçlarla toplumsallaştırmaktadır. Zira medrese, Osmanlı İmparatorluğunda bilginin yegâne üreticisi ve dağıtıcısı olan kurumsal bir yapıdır. İncelediğimiz tereke sahiplerinden %16'sının medrese kökenli ve ilmiye sınıfına mensup olduğunu görmekteyiz. Bu kişilerin terekelerinde yer alan kitaplar, Osmanlı ulemasının medresede okuduğu veya yararlandığı kaynak eserler olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradan hareketle, Osmanlı toplumsal kültürünü oluşturan temel bilgi alanında medrese kökenli bilginin esas olduğunu söyleyebiliriz.

Terekelerinde mesleklerine dair bilgiler zikredilmese de lakaplarından ve sahip oldukları kitapların konu çeşitliliğinden anladığımız kadarıyla, Yusuf Fakih,

Mustafa elebi b. İsa Kadı, Mehmed Paşa Camii Kayyumu Seydi'yi ve medrese talebesi olan bir suhteyi bu sınıfa mensup sayabiliriz. İlimiye sınıfına mensup kişiler ile ilgili yzdelik bilgi verilirken kişilerin unvanlarından yola çıkararak %16 oranına ulaşılmakla beraber terekelerdeki kitapları konuları bakımından incelediğimizde, sahip oldukları medrese kitapları üzerinden bazı tereke sahiplerini de ilmiye sınıfına dahil edebiliriz. Bu bağlamda terekenin kayıtlı olduğu sayfanın üst kısımlarının yıpranmış olması dolayısıyla kimliği tespit edilemeyen ve terekesindeki 14 kitaplık koleksiyonun neredeyse tamamının medrese kitaplarından olduğu kimliği belirsiz bu kişiyi de yine ilmiye sınıfına dâhil edebiliriz. Bu kişinin de ilavesiyle ve yalnızca Üsküdar'da sakin olan 19 tereke sahibi içerisinde ilmiye sınıfına mensup olanların sayısı 5'e yükselmekte ve toplam terekelerin %26'sını temsil etmektedir.

Üsküdar terekelerindeki kitapların büyük bir ekseriyetini Osmanlı medrese kültürünün yansıması olan ders kitapları ile dini ilimlere ait kitaplar oluşturmaktadır. Örneğin Arapça gramer kitapları olarak karşımıza çıkan *Avamil*, *İzzî*, *Kaftiye*, *Sarf* gibi kitapların Osmanlı Üsküdar'ında medrese kökenli ulemanın veyahut ilmiye sınıfına mensup olduğunu düşündüğümüz çeşitli grupların ellerindeki kitaplar olduğunu görüyoruz.

İkinci önemli grup *Kalemiye* sınıfıdır. Osmanlı kalemiye sınıfı büyük oranda saray merkezli bir sınıf teşkil eder. Bu sınıf surii İstanbul'unda Topkapı Sarayı ve çevresinde yaşamını sürdüren bir çoğunluğa sahiptir. Dolayısıyla bürokrasinin henüz gelişmekte olduğu bir dönemi temsil eden XVI. yzyıl Üsküdar'ında, bu sınıfın İstanbul merkezinden farklı olarak temsilinin hemen hemen yok denecek kadar az olduğunu söyleyebiliriz. Yine unvanlarından anlayacağımız üzere Kâtip Hasan ve Merkezpâde Muslihiddin Halife'yi bu sınıfa dahil edebiliriz. Bu iki kişi dışında terekelerdeki bilgilerden hareketle *kalemiye* sınıfına dahil edebileceğimiz başka kimse bulunmamaktadır. Fakat Katip Hasan ile Merkezpâde Muslihiddin Halife'nin kitaplarının, kalemiye mensuplarının sahip olabileceği türlerden daha çok medreseye mensup kişilerin sahip olduğu türden kitaplar olduğunu söyleyebiliriz. Bu örneklerden hareketle, medrese kökenli bilginin ikincil dolaşım alanı olarak da kalemiyeye mensup kişilerden bahsedebiliriz.

Kalemiye sınıfı gibi sayısal bakımdan dikkate alınacak derecede bir kitap varlığı olmadığını gördüğümüz *seyfiyye* sınıfı, üçüncü grubu oluşturmaktadır. Bu

açıdan terekelere baktığımızda sadece 4 kitaptan oluşan bir koleksiyona sahip Silahtar Sinan b. Abdullah dışında herhangi bir seyfiye mensubuna rastlanmamış olması şaşırtıcı değildir. Üsküdar’da bir yüzyıl boyunca, 25 tereke içerisinde tek bir askeri sınıftan kimsenin kaydının olması birkaç şekilde izah edilebilir. Bu yüzyılda Üsküdar henüz az bir nüfusa sahip ve merkeze nispeten küçük bir yerleşim yeridir. Bu açıdan da burada askeri sınıftan kimselerin ikamet edebileceği bir ortam henüz oluşmamış olduğundan 100 yıl boyunca tek bir askeri sınıfa mensup kişinin kaydının olması bu şartların doğal bir sonucudur. Netice itibarıyla Üsküdar, XVI. yüzyılda *kalemiye* ve *seyfiye* sınıflarının çokça varlığından söz edemeyeceğimiz bir şehir?/yerleşim merkezi? hüviyetindedir.

Koleksiyonunda yalnızca Kur’an-ı Kerim bulunan Şeyhî b. Osman’ı taşımış olduğu unvana bakarak ilk bakışta mutasavvıf olarak tanımlayabilir ve mensup olduğu ailenin veya topluluğun tarikatla ilgisi olduğunu düşünebiliriz. Fakat sahip olduğu kitap tek bir Kuran-ı Kerim’den ibaret olduğu için her ne kadar Şeyhî gibi bir isim taşısa da onu bir mutasavvıf olarak nitelendirmek ve kitaplarla ilişkisini tasavvuf açısından değerlendirmek bu verilerden hareketle mümkün olmayacaktır.

Son olarak terekesinde “tacir” olarak tanımlanan Mahmud Şah b. Abdullah’ı da tüccar veya esnaf sınıfına dâhil edebiliriz. Maalesef diğer tereke sahiplerinin ne unvanlarından ne de kitaplarından yola çıkarak hangi sınıfa mensup olduklarını tahmin etmek mümkün olmamaktadır.

Elde ettiğimiz verilerden hareketle Üsküdar’da XVI. yüzyılda bilginin toplumsallaşması bağlamında çok net ve yeterli bir yorum yapacak verinin olmadığını söyleyebiliriz. 25 adet terekenin kitap ihtiva ettiği bir ortamda yüzyıllık bir süre için genel değerlendirmeler yapmak fazla iddialı olacaktır fakat eldeki verilerin analizi bize mikro ölçekte de olsa bir tablo ortaya çıkarmaktadır. Birden fazla kitap sahibi olanların %26’sının ilmiye sınıfına mensup olduğu, diğer %33’lük kısmın da terekelerinden kim olduklarını anlayamadığımız için “diğer” başlığı altında değerlendirdiğimiz bir ortamda, şüphesiz %26’lık bir oran epey anlamlıdır. Yine kitap bazında baktığımızda yüzyıl boyunca tespit edilen 140 adet kitaptan 42’si medrese kitaplarından oluşmaktadır. Bu kitaplara Mushaf ve ilgili eserleri de eklediğimizde bu sayı 76’ya çıkmaktadır. Medrese kitapları dışında 4 adet edebiyat kitabı, 4 adet gizli ilimler diyebileceğimiz konulara ait kitaplar bulunmaktadır. 51 kitabın ise ismi ve konusu tespit edilememiştir.

Sonuç

Osmanlı Üsküdar'ında XVI. yüzyılda elimizde bulunan sınırlı sayıdaki belge aracılığıyla ulaştığımız verilerin, genel tabloyu tam olarak yansıtmaya da dönemle ilgili bazı sonuçlar sunduğu bir gerçektir. Üsküdar kadı sicilleri XVI. yüzyıl Osmanlı toplumunun yazılı kültürüne dair önemli bilgiler verirken aynı zamanda bu kitapların kimlerin elinde dolaştığı ile ilgili de fikir verebilir. Farklı sınıfların kitap sahibi olduğunu gördüğümüz bu yüzyılda *ilmiye*, *kalemiye*, *seyfiye*, *tasavvuf ehli* ve *tüccar* sınıfına mensup kimselerin kitap sahibi grupları temsil ettiğini ifade edebiliriz.

XVI. yüzyılda kitap sahibi olarak temel grubu oluşturan ilmiye sınıfı, medresede tahsil etmiş olduğu dersleri çeşitli araçlarla toplumsallaştırmaktadır. İncelenen terekelerin %26'sının ilmiye sınıfına mensup olduğunu görmekteyiz. Bir diğer grup olan *Kalemiye* sınıfı büyük oranda saray merkezli bir sınıfı teşkil eder. *Kalemiye*ye ait 2 kişinin terekesine rastlanmış ve kitaplarının *kalemiye* mensuplarından ziyade medreseye mensup kişilerin sahip olabileceği türden kitaplar olduğunu söyleyebiliriz. Bu örnek, medrese kökenli bilginin ikincil dolaşım alanı olarak *kalemiye* mensuplarını öne çıkarmaktadır. *Seyfiye* sınıfına ait ise yalnızca bir silahtarın terekese kaydedilmiştir. Mutasavvıf ve tacir sayılabilecek de birer kişinin terekesinde kitap bulunmaktadır. Bu açıdan XVI. yüzyıl Üsküdar'ında terekelerden ulaşabildiğimiz ölçüce kitap sahibi olarak *kalemiye*, *seyfiye*, *tasavvuf ehli* ve *tüccar* sınıflarının varlığından pek fazla söz edemiyoruz.

25 adet terekenin kitap ihtiva ettiği bir ortamda bir asır için genel değerlendirmeler yapmak güçtür fakat yine de sınırlı bilgi sahibi olunan bir dönem için ortaya çıkan veriler olduğuça değerlidir. Tespit edilen kitaplardan çok büyük bir kısmı medrese kitaplarından oluşmaktadır. Bunların dışında az miktarda edebiyat ve gizli ilimler diyebileceğimiz konulara ait kitaplar bulunmaktadır. Bu tablodan görebildiğimiz kadarıyla, XVI. yüzyılda terekeler aracılığıyla dolaşımda olduğunu anladığımız kitapların pek de çeşitli konularda olmadığı, ağırlığın ise medrese kitapları ve Mushaflar üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu bakımdan erken dönem Osmanlı kitap kültürünün genellikle medrese kökenli olduğu, Üsküdar özelinde de ortaya çıkan bir olgu olarak karşımızda durmaktadır.

KAYNAKÇA

Kadı Sicilleri

Üsküdar Şeriyeye Sicili (ÜŞŞ.): No.1, 2, 3, 6, 9, 15, 26, 32, 34, 37, 61, 69, 78, 94

Yayın ve Tezler

Bacque-Grammont, J. L.

2012. “16. Ve 17. Yüzyılların Üsküdar’ına Bakış”, *Bir Allame-i Cihan Stefanos Yerasimos 1942-2005*, Ed. Edhem Eldem vd., Çev: Menekçe Tokyay, Kitap Yayınevi, İstanbul, 141-160.

Baltacı, C.

1976. *XV-XVI. Asırlarda Osmanlı Medreseleri: Teşkilat, Tarih*, İrfan Matbaası, İstanbul, 341-343.

Baltacı, C.

2008. “XV.-XVI. Asırlarda Üsküdar Medreseleri” *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu V.*, ed. Coşkun Yılmaz, İstanbul, 98.

Bostan, M. H.

2012. Üsküdar, *DİA*, 42, İstanbul: TDV, 363-368.

Boynukara, H.

2004. “15. Ve 16. Yüzyıl Yabancı Seyahatnamelerde Üsküdar”, *Üsküdar Sempozyumu II 12-13 Mart 2004*, Cilt I, 29-34.

Demirci, K.

2020. Muska, *DİA*, 31, İstanbul: TDV, 265-267.

Erünsal İ. E.

2013. “Tereke Kayıtlarına Göre Bursa’da Sahaflık”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, yay. Cemal Kafadar, Gönül A. Tekin, Defteroloji Heath Lowry Armağanı, Cilt 39, 187-204.

_____. 2013. *Osmanlılarda Sahaflık ve Sahaflar*, Timaş Yayınları, İstanbul.

_____. 2021. *Osmanlılarda Kitap Ticareti: Sahaflar ve Kitapçılar*, Timaş Yayınları, İstanbul.

Gökyay, O. Ş.

1993. “Cönk”, *DİA*, 8, İstanbul: TDV, 73-75.

Gradeva, R.

2021. “Osmanlı Taşra Toplumunda “Zengin” Portresi: 1670’lerde Sofya”, *Osmanlı İmparatorluğunda Taşra Elitleri*, Ed.: Antonis Anastasopoulos, Çev.: H. Ebru Aksoy, Küre Yayınları, İstanbul, 225-292.

Haskan, M. M.

2001. *Yüzyıllar Boyunca Üsküdar III*, İstanbul, 1242.

Işık, E.

1995. En'am Suresi, *DİA*, 11, İstanbul: TDV, 69-170.

İnalcık, H.

2001. İstanbul, *DİA*, 23, İstanbul: TDV, 220-239.

Karataş, A. İ.

1995. *16. Yüzyılda Bursa'da Yaygın Olan Kitaplar*, [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşlam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Bursa.

Konyalı, İ. H.

1977. Âbideleri ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları, İstanbul, C.II, 291.

Musalı, N.

2009. "Farsça Kaynaklara Göre Üsküdar'ın Tarihi ve CoğraFYası", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI 6-9 Kasım 2008*, Cilt II, 37-42.

Seng, Y. J.

1991. *The Üsküdar Estates (Tereke) As Records of Everyday Life in an Ottoman Town 1521-1524*, The University of Chicago, Doctor of Philosophy, Chicago.

Tak, E.

2007. "Üsküdar Şer'iyeye Sicillerindeki Fermanlara Göre XVI. Yüzyılda Üsküdar", *Üsküdar Sempozyumu IV 3-5 Kasım 2006*, İstanbul, Cilt II, 121-130.

Tak, E. v.d.

2019. "XVII. Yüzyılda İstanbul Medreselerinde Okutulan Kitaplar (Tereke Kayıtları Üzerine Bir Değerlendirme)", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)* 19, 183-236.

Uzun, M. İ.

2020. Muhammediyye, *DİA*, 30, İstanbul: TDV, 583-584.

Uzunçarşılı İ. H.

1988. *Osmanlı Devletinin İlimye Teşkilatı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

Yazıcı, T.

1996. Gülistan, *DİA*, 14, İstanbul: TDV, 240-241.

Ek 1. *16. Yüzyılda Üsküdar'da Kayıtlara Geçmiş İlk Öğrenci Terekesinin Sureti*

Rumeli Kaybının Namık Kemal'in Şiir ve Piyeslerine Yansımaları

Murat TAN*

Öz

Rumeli toprakları, Osmanlı Devleti'nin varlığını sürdürmesi açısından hayati derecede öneme sahiptir. Rumeli'nin kaybı Osmanlı'nın da yıkılacağıın işareti olarak algılanmaktaydı. Nitekim Rumeli'de toprak kayıplarının artması bu yöndeki kaygıları artırmakta ve insanları özellikle aydınları çözüm arayışına itmekteydi. Namık Kemal, bir Osmanlı şairi, yazarı ve aydını olarak vatan konusundaki hassasiyetini yüksek sesle dile getirmiş ve görüşleri ona "vatan ve hürriyet şairi" unvanını verdirmiştir. Bu çalışmanın amacı Rumeli kaybının Namık Kemal'in şiir ve piyeslerine nasıl aksettığını ortaya koymak ve değerlendirmektir. Bu bağlamda Namık Kemal'in yazdığı şiir ve piyeslerden konuyla doğrudan ilgili olan "Lazımsa", "Murabba", "Vaveyla", "Vatan Mersiyesi", "Bir Muhacir Kızın İstimdadı" manzumeleri ve *Vatan yahut Silistre* piyesi inceleme konusu yapılmıştır. İncelemede Rumeli kaybının beslediği vatan fikrine yer verilmiş ve bu fikir zemininde eserler tek tek ele alınmıştır. Vatanın hazin hâli incelenen bütün eserlerin ortak hususiyeti olması yanında her eserin farklılık arz eden tarafları da bulunmaktadır. Namık Kemal, "Lazımsa" gazelinde vatanın daha fazla toprak kaybetmemesi için fedakârlık gösterecek ve vatani duyguları sahiplenecek yeni vatansever insan tipinin çerçevesini çizer. "Murabba"da, zor durumda kalan vatanın sesini duyurmaya çalışır. "Vaveyla"da halk üzerinde derin tesir uyandırabilecek duygusal durumlara yer verir. "Vatan Mersiyesi"nde insanları, yüz yıldır devam eden toprak kaybının sebepleri üzerinde düşünmeye ve harekete geçirmeye çağırır. "Bir Muhacir Kızın İstimdadı" başlıklı şiirde vatanın düşman işgaline uğramasının elim bir neticesini gözler önüne serer. Şiirlerde ifade edilen vatani görüşler Vatan yahut Silistre piyesinde, Silistre'de gerçekleşen vatan savunması üzerinden daha geniş halk kitlelerine ulaştırılır. Rumeli'de toprak kayıplarıyla sonuçlanan olayların Namık Kemal'e yazdırdığı bu eserler vatan uğrunda çok yönlü bir mücadeleye duyulan ihtiyacı ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Namık Kemal, Rumeli kaybı, Vatan, Namık Kemal'in şiirleri, Vatan yahut Silistre.

* Dr., Marmara Üniversitesi, Türk Dili Bölüm Başkanlığı, İstanbul, Türkiye.
Elmek: murataan@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0158-7010>.

Geliş Tarihi / Received Date: 02.07.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 20.09.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1171614

The Reflections of the Loss of Rumeli on Namık Kemal's Poetry and Play

Abstract

Rumelian lands are of vital importance for the survival of the Ottoman Empire. The loss of Rumelia was perceived as a sign of the collapse of the Ottoman Empire. As a matter of fact, the continuation of land losses in Rumeli increased the concerns in this direction and pushed people, especially intellectuals, to seek solutions. Namık Kemal; As an Ottoman poet, writer and intellectual, he loudly expressed his sensitivity to the homeland and his views earned him the title of "poet of homeland and freedom". The aim of this study is to reveal and evaluate how the loss of Rumelia is reflected in Namık Kemal's poetry and plays. In this context, poems and plays written by Namık Kemal, "Lazımsa", "Murabba", "Vaveyla", "Vatan Mersiyesi", "Bir Muhacir Kızın İstimdâdı" and the play *Vatan yahut Silistre*, which are directly related to the subject, were examined. In the study, the idea of homeland, which was nourished by the loss of Rumelia, was included and the works were discussed one by one on the basis of this idea. While the terrible situation of the homeland is the common feature of all the works examined, there are also different aspects of each work. Namık Kemal, in his poem "Necessary", draws the framework of a new type of patriotic person who will make sacrifices and embrace patriotic feelings so that the homeland does not lose more land. In "Murabba", he tries to make the voice of the homeland heard. In "Vaveyla", he includes sensitive situations that can have a deep impact on the public. In his "Vatan Mersiyesi", he invites people to think and act on the reasons for the loss of land that has been going on for a century. In the poem titled "Bir Muhacir Kızın İstimdadı", he reveals the sad result of the enemy occupation of the homeland. The patriotic views expressed in the poems are conveyed to wider masses of people through the defense of the homeland in Silistre in *Vatan yahut Silistre*. These works, which were written by Namık Kemal after the wars that resulted in the loss of territory in Rumeli, reveal the need for a multi-faceted struggle for the sake of the homeland.

Keywords: Namık Kemal, Rumelian Loss, homeland idea, Namık Kemal's Poems, *Vatan yahut Silistre*.

Extended Summary

Rumelian lands are of vital importance for the survival of the Ottoman Empire. The loss of Rumelia was perceived as a sign that the Ottoman Empire would also collapse. As a matter of fact, the increase in land losses in Rumeli increased the concerns in this direction and pushed people, especially intellectuals, to seek solutions. The aim of this study is to reveal and evaluate how the loss of Rumelia is reflected in Namık Kemal's poetry and plays. Namık Kemal is an artist who is sensitive about the homeland, known for his views on this subject, and given the title of "poet of homeland and freedom" because of his views. It is aimed to reveal how the gradual loss of Rumelia, which is a part of the homeland, over the centuries had an effect on his works and what he tried to do about the loss of land through them. The questions to be answered within the scope of this study are as follows: Where is Rumelia and what is its importance? What are the current reasons for Namık Kemal's idea of homeland? Is there a relationship between the loss of Rumelia and the idea of homeland? What are the poems and plays that reflect the loss of Rumelia? For what actual reasons were these works written? Does Namık Kemal offer any solutions, precautions and advice regarding the loss of Rumelia in his works? On the basis of these questions, the subject has been tried to be discussed and the answers to the questions have been tried to be given. It has been determined which of Namık Kemal's poems and plays reflect the loss of Rumelia. It has been researched whether the works have been dealt with before in this subject. No study has been identified for all of Namık Kemal's works on the loss of Rumelia. In Mehmet Güneş's "Rumeli'nin Kaybının Türk Şiirindeki Akisleri" article, it has been determined that the poem "Bir Muhacir Kızın İstimdadı" is handled in this context. Bahanur Garan's *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Balkanlar* and Nurcan Uçar's *1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nin Türk Edebiyatındaki Akisleri* named studies are indirectly related to the subject. Ahmet Hamdi Tanpınar's *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Mehmet Kaplan's *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri* and Şiir Tahlilleri, İnci Enginün's *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* named books, which have works on both the patriotic views and poems and plays of Namık Kemal, were scanned. The loss of Rumelia is also within the scope of the study of history. Therefore, in order to better understand the issues mentioned in the works, historical sources were also consulted where deemed necessary. In particular, the relevant articles of the *TDV İslam Ansiklopedisi*, resources related to Rumelia in Ottoman History, and resources related to

the developments after the wars that led to the loss of Rumeli were consulted. The text analysis method was used in the study. After the works of Namık Kemal to be examined were determined, the text prints in Latin letters were reached and the examination was made according to these texts. Each work was handled separately and in this way, it was aimed to preserve the difference in approach between the works. Within the framework of the research questions, the relevant historical sources were reached, and the historical ground behind the loss of Rumeli, which was reflected in Namık Kemal's poems and plays, was tried to be clarified with the information obtained from the sources. It has been learned that the lands that are meant by Rumelia are the lands in the European continent of the Ottoman Empire and that Rumeli is an administrative word used for these lands. After the introductory information about Rumelia, the effect of the loss of Rumeli on the formation of Namık Kemal's idea of homeland and the reflection of the idea of homeland on the author's poetry and plays are included. In addition, the following issues are included as the actual reasons for the idea of homeland: Namık Kemal's family had a Rumelian background, Greece's recent independence, revolts in Crete in September 1866, and unrest among minorities in the Balkans. In the analysis section, the poems "Lazımsa", "Murabba", "Vaveyla", "Vatan Mersiyesi", "Bir Muhacir Kızın İstimdadı" and the play *Vatan yahut Silistre*, which are directly related to the loss of Rumelia by Namık Kemal, have been examined. Almost all of the poems examined were written after the terrible developments that took place after the 93 War. The play *Vatan yahut Silistre* was written in 1973 under the influence of the unrest in Rumelia for a while. In each of his works examined, Namık Kemal puts forward the idea that people should work with great devotion so that the country in a difficult situation does not get worse. He even puts forward the idea of giving his life when necessary as a solution without hesitation, as his grandfathers did in the past. In addition to this, other important points in the works examined are as follows: In her poem "Lazımsa", he draws the framework of the new patriotic type of people who will make sacrifices and embrace the patriotic feelings so that the homeland does not lose more land. In "Murabba", he tries to make the voice of the homeland heard. In "Vaveyla", he includes sensitive situations that can have a deep impact on the public. In "Vatan Mersiyesi", he invites people to think and act on the causes of the loss of land that has been going on for a century. In the poem titled "Bir Muhacir Kızın İstimdadı", he reveals the terrible result of the enemy occupation of the homeland. The patriotic views expressed in the poems are conveyed to wider masses of people through the defense of the homeland in *Silistre* in *Vatan yahut Silistre*. These works, which were written by Namık Kemal after the wars that resulted in the loss of territory in Rumeli, reveal the need for a multi-faceted struggle for the sake of the homeland.

Giriş

Rumeli kelimesinin kökeni, Bizanslıların kendilerini ifade etmek amacıyla kullandıkları Romaioi ve Romania kelimelerine dayanır. (İnalçık, 2008: 232) Osmanlı Devleti'nde Rumeli (Rum ili), Avrupa kıtasında yer alan ülke toprakları için kullanılan idarî bir kelimedir. (İpşirli 2007: 504) Osmanlının idarî teşkilatlanmasında Rumeli bölgesi, beylerbeylik olarak yer almıştır. (Göyünc, 1999: 82-83) Vilâyat-ı Umimiye Nizamnameleriyle kurulan eyaletlerin ismi olarak tercih edilen Rumeli'nin sınırları tarih içinde sık sık değişiklik göstermiştir. 1864 yılında yapılan son değişiklikle eyalet ismi olarak kullanımına sona verilmiştir. (Gençoğlu, 2011: 35) Ancak Rumeli ifadesi halk arasında yüzyılların getirdiği bir alışkanlıkla Osmanlı Devleti'nin yıkılmasından sonra da Avrupa kıtasında kalan topraklar için kullanılmaya devam etmiştir.

Osmanlının Batı karşısında yüzyıllar içinde zayıf düşmesi Rumeli'de toprak kayıplarını beraberinde getirmiştir. İlk büyük toprak kaybı 1699 yılında, Kutsal İttifak'a (Avusturya, Venedik, Lehistan ve Rusya) karşı başarısız olduktan sonra imzalanan Karlofça Antlaşmasıyla yaşanmıştır. (Uzunçarşılı, 2003: 585-595) Bu durum büyük bir sarsıntıya yol açmıştır. Avusturya-Venedik ile yapılan savaşlarda başarısızlık devam edince 1718'de Pasarofça Antlaşması imzalanır. (Özcan, 2007: 177) Bu antlaşmayla toprak kayıplarının çok daha büyük olması durumun vahametinin anlaşılmasına ve ciddi önlemler alınmasına vesile olur. Osmanlı Devleti'nde ıslahatlar olarak bilinen değişim ve dönüşüm girişimleri bu tarihî zeminde başlar. Ancak ıslahat girişimleri yeterince planlanıp sistemleştirilmediği için devletin zayıflamasını ve toprak kayıplarını durduramaz. 18. ve 19. yüzyılda Rumeli'de, savaşların ve isyanların baş gösterdiği, istikrarsızlığın hâkim olduğu ve nüfus hareketlerinin yaşandığı yüz yıllar olur. Bu sürecin devamında 20. yüzyılın birinci çeyreğinde Osmanlı topraklarında Trablusgarp Savaşı, Balkan Savaşları, Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında Anadol'unun işgaliyle başlayan savaşlar döneminde pek çok toprak kaybedilmiştir. Bu toprak kaybı sürecinde Rumeli'nin bugün Türkiye sınırları içinde kalan kısmı dışında tamamı kaybedilmiştir.

Görüldüğü gibi Rumeli'nin Osmanlı Devleti'nde kaybedilmesi süreci bir anda gerçekleşmemiş, gövdeden parça parça koparılan et gibi yüzyıllar içinde hem acı çektirmiş hem de bir travmaya dönüşmüştür. Bu travmanın sarsıntıları 1980'lerde Rumeli bölgesinden Türkiye'ye göç hareketine kadar devam etmiştir.¹

Bahsedilen travma gazeteci, sanatçı ve yazarların dikkatinden kaçmamış ve çok farklı cepheleriyle onu yazı, sanat ve eserlerinin bir parçası hâline getirmişlerdir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gazete başta olmak üzere basın-yayın alanındaki ilerlemeler, savaşların yaşandığı cephelerdeki ve isyan bölgelerindeki son gelişmelerin kısa sürede halk tarafından bilinmesine yardımcı oldu. Gazetelerin sayfalarını birer araç olarak kullanan dönemin birçok şair ve yazarı, eserleriyle halkı bilgilendirmeye ve yönlendirmeye çalışmıştır. Bu bilgilendirme ve bilinçlendirme faaliyeti sadece gazete üzerinden yürütülmemiş aynı zamanda yayınevlerinin yayımladığı kitap broşür, ilan vb. aracı aracılığıyla ve tiyatro faaliyetleriyle de gerçekleştirilmiştir. Osmanlı'nın Rumeli'de toprak kaybetme sürecinde yaşanan hadiseler edebî eserlerin ve pek çok bilimsel çalışmanın da konusu olmuştur. Bu bağlamda Türk Edebiyatı alanında konuyla ilgili pek çok şiir, hikâye, roman ve piyesin yanında birçok tez çalışması, bilimsel makale ve kitap hazırlanmıştır.

Rumeli'de daha önce kaybedilmiş topraklar ve azınlıklar arasında başlayan huzursuzluklar ve bunun ileride sebep olacağı muhtemel yeni kayıplar, Namık Kemal'in eserlerine yoğun bir şekilde yansımış bu konudur. *Vatan yahut Silistre* piyesinin yanı sıra birçok manzumede bu konu farklı yönleriyle işlenmiştir. Rumeli'nin kaybı Namık Kemal'de vatan fikri ile yakından ilişkilidir. Rumeli kaybının Namık Kemal'de vatan fikrini beslediği ve vatan fikrinin ise Rumeli kaybının eserlerde dile getirilmesine etki ettiğini söylemek gerekir.

1. Namık Kemal'de vatan fikri ve Rumeli

21 Aralık 1840'ta Tekirdağ'da doğan Namık Kemal, 1888'de Midilli'de vefat etmiş ve bir Rumeli toprağı olan Bolayır'da defnedilmiştir. (Bolayır, 1930: 78-80) O, Rumeli toraklarında doğmuş, idarecilik yapmış ve ölmüştür. Bu açıdan Rumeli, onun vatan dediği toprakların bir nevi merkezidir.²

1 Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Maral, Fevziye, (2010), Bulgaristan'dan Türkiye'ye 1989 Göçü, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü: (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).

2 Namık Kemal'in oğlu Ali Ekrem Bolayır, Ebüzziya Tevfik'ten aktardığına göre Namık Kemal, Gelibolu yakınlarında bulunan Bolayır ilçesinde medfun bulunan ve Rumeli Fatihî olarak bilinen Süleyman Paşa türbesinin yanına gömülmek istemiştir. Bu vasiyeti II. Abdülhamit tarafından kabul görmüştür. Daha sonraları Tevfik Fikret tarafından planı çizilen kabri yeniden yaptırılmıştır. (Bolayır, 1930: 78-80)

Namık Kemal'in eserlerinde Rumeli kaybına bakışta vatan fikrinin etkisi vardır. Aynı zamanda vatan fikrinin oluşmasında da Rumeli'nin kaybedilmesinin tesiri olmuştur. Dolayısıyla konu bağlamında onda vatan fikrini doğuran sebeplerin ve bu fikrin ne olduğunun bilinmesi önem arz etmektedir. Vatan fikri onda bir anda ortaya çıkmamış biręok sebebin bir araya gelmesinin neticesinde oluşmuştur.

Bütün Osmanlıda özellikle Müslüman tebaada geğmişten gelen bir vatan sevgisi vardı. Dolayısıyla Türklerde bu fikrin geğmişi eskilere dayanmakta ve gerek idarecilerde gerekse halkta Osmanlıdan evveline hatta İslam'ın kabulü öncesine kadar giden toprak merkezli bir yurt/vatan fikrinin varlığı bilinmektedir. Ancak bu fikir, Fransız İhtilali sonrası Batı'da ortaya çıkan "belli bir ulusun, ortak bir egemen otoritenin yetki alanıyla belirlenmiş ortak bir toprak sahipliği" (Büyükarman, 2008: 128) anlamında değildir. Batı'da gelişen bu düşüncenin en önemli hususu anavatan fikridir. Ancak "Cihangir bir devlet olarak tarih sahnesine çıkmış olan Osmanlı Devleti'nde diğer imparatorluklarda gördüğümüz gibi bir anavatan fikri yoktur. Bundan dolaydır ki aldıkları toprakları vatan toprakları olarak görmüşler ve idareleri altında bulunan her yere eşit, hatta yeni aldıkları yerlere biraz daha fazla itina göstermişlerdir." (Enginün, 1991: 20) Anavatan fikrinin henüz oluşmadığı bir dönemde Namık Kemal, vatan fikrinin içeriğini Batılı anlama yaklaştırmış ve öncesine göre daha coşkun ve hissî seviyeye yükseltmiştir. Bu yeni durumun tespiti mahiyetinde Ömer Faruk Akün, daha önce bazı vatanî şiir örnekleri olsa da "vatan, millet, hürriyet kavramlarını bir heyecan konusu hâline getirip en tesirli şekilde topluma mal eden ilk şair" in (Akün, 2006: 371) Namık olduğunu söyler. Namık Kemal'i bu konuma yükselten pek çok sebep bulunmaktadır. Bu sebeplere bakıldığında son iki yüz yılda Osmanlı'nın toprak kaybının önlenememesi, ailesinin Rumeli toprağı olan Mora geğmişinin olması, Yunanistan'ın yakın zamanda bağımsızlığını ilân etmesi, 1866 Eylül'ünde Girit'te isyanların baş göstermesi, Balkanlarda azınlıklarda huzursuzluklar görölmesi ve görev gereği biręok şehirde idarecilik yapan büyükbabası Abdülatif Paşa'yla birlikte gitmesinin kendisine vatanın içinde bulunduğu durumunu göstermesi ön plana çıkar.

Biręok vesileyle vatan konusunda görüşler ileri süren Namık Kemal, konuyu en kapsamlı şekilde *İbret* gazetesinde yayımlanan "Vatan" başlıklı makalesinde (Namık Kemal, 22 Muharrem 1290/23 Mart 1873) ele alır. Namık Kemal'e "vatan ve hürriyet şairi" dedirtecek görüşlerin esası bu yazıda yer almaktadır. Namık Kemal bu makalede vatan kavramına öncesinde örneği görölmeyen geniş bir yo-

rum getirmiş ve gelecek nesillere üzerinde yürüyecekleri bir zemin hazırlamıştır. Makalede vatan fikri farklı açılardan ele alınsa da amaç olarak vatanın varlığını ve birliğini sağlamak düşüncesi vardır. Bunun gerçekleşmesi, devleti oluşturan birçok farklı unsur arasında düşüncede birliğin sağlanmasına ve vatandaşlar arasında ilişkilerin güçlendirilmesine bağlanır. “Zira temin-i istikbâlin mevkûfû'n-aleyhi olan teşyîd-i revâbıt ve ittiâd-ı efkâr mücerred maarif sayesinde vücûda gelebilir.” (Kocakaplan, 2009: 132)

Namık Kemal, makalede vatani soyut bir kavram olarak anlatmak yerine onu herkesin kendi hayatında izler bulabileceği somut gerçekliklere dayandırır. “... vatan öyle bir galibin şemşiri veya bir kâtibin kalemiyle çizilen mevhum hatlardan ibaret değil, millet, hürriyet, menfaat, uhuvvet, tasarruf, hakimiyet, ecdada hürmet, aileye muhabbet, yâd-ı şebabet gibi birçok hissiyât-ı ulviyyenin içtima'ından hâsıl olmuş bir fikr-i mukaddestir.” (Kocakaplan, 2009: 127) Vatan sevgisinin tüm dünya milletleri arasında diğer faziletlere göre daha üstün bir fazilet olduğunu söyler: “... her dinde, her millette, her terbiyede, her medeniyette hubb-ı vatan en büyük faziletlerden, en mukaddes vazifelerdendir.” (Kocakaplan, 2009: 127)

Namık Kemal, aynı yazıda, vatan sevgisinin öneminden bahseder ve bu sevgiden mahrum olan milletlerin, kısa zaman içinde vatanını başka milletlerin istilası altında gördüğünü ifade ederek uyarıda bulunur: “Bir millet vatan muhabbetinden tecrid-i nefis eder ise çok zaman geçmez, elbette vatanını o muhabbetle me'lûf olanların râyet-i istilâsı altında görür.” (Kocakaplan, 2009: 128)

Hâlihazırda vatan olarak üzerinde yaşadıkları toprakların kolay bir şekilde elde edilmediğini hatırlatan Kemal, geçmişte bu toprakları elde etmek ve elde tutmak için insanların en değerli varlık olan canını verdiğini söyler: “Biz, oturduğumuz yerlerin her taşı için bir cevher-i can (kıymetli can) verdik. Her avuç toprağı, nazarımızda o yola fedâ olmuş bir kahramanın yadigâr-ı vücududur (vücudunun hediyesidir).” (Kocakaplan, 2009: 128) Vatan için yapılan fedakârlığın büyüklüğünü bu şekilde ortaya koyan Namık Kemal, günümüzde de bunun aynen devam ettiğini/etmesi gerektiğini şöyle dile getirir: “Vatan bize kılıcımızın ekmeğidir. Daima kendimize mahsus, kendimize münhasır biliriz. Daima nefsimizden ziyade sever, nefsimizi uğruna feda ederiz.” (Kocakaplan, 2009: 128)

Namık Kemal, yazının devamında başka devletlerin beka için karşı karşıya bulunduğu tehlikeleri ifade ettikten sonra Osmanlı Devleti için farklı din ve un-

surlardan oluşan yapının devamlılık açısından bir korku kaynağı olduğunu belirtir: “Biz ise ebnâ-yı vatan arasında mevcûd olan cins ve mezhep ihtilâfının ileride vatanca bir inhilâl-i külliyyi mücib olabilmesi vâhimesinde bulunuruz.” (Kocakaplan, 2009: 129) Devletin yıkılmasına yol açma riskini taşıyan bu iki sebep aynı zamanda doğru yönlendirildiğinde ilerlemeyi de sağlayacak potansiyele sahiptir. Bahsedilen farklılıklardan bir kısmının daha önce sıkıntıya sebep olduğunu şark meselesi ve Girit isyanıyla örneklendirir. Farklılıkların kalkınmada itici güç olarak kullanılabilme potansiyelini kapsamlı bir şekilde ortaya koyan Namık Kemal, bu yöndeki ümidinin kuvvetli olduğunu ifade eder.

2. Namık Kemal’in şiir ve tiyatrolarında Rumeli kaybı

Osmanlı Devleti’nin Rumeli’deki toprak kayıpları, Namık Kemal zamanında başlamış yeni bir hadise değildir. Namık Kemal, dünyaya gelmeden yaklaşık bir asır önce başlayan bir süreçtir. Toprak kayıplarının bir kısmını tarihten öğrenen Namık Kemal bir kısmına da hayatında şahitlik etmiştir. Kırım Savaşı ve özellikle Doksanüç Harbi sonrası yaşanan kayıplara çok üzülür. Onun eserlerinde Doksanüç Harbi’ne kadar olan toprak kayıplarının ve halkın yaşadığı dramın büyük tesiri vardır. “Namık Kemâl yakından takip ettiği 93 Harbi yıkımı karşısında hissiyatını kaleme aldığı manzumelerle dile getiririr.” (Uçak, 1997: 483) “Türk-Rus savaşının talihsiz seyri ve meř’um neticeleri Nâmık Kemal için Midilli’de hayatının büyük ıstıraplarından biri oldu. Doksanüç Harbi’nin felâketleri ona “Vâveylâ”, “Murabba”, “Bir Muhacir Kızının İstimdadı”nın yanı sıra “Lâzımsa” redifli gazeli gibi en meşhur vatanî şiirlerini yazdırdı.” (Akün, 2006: 370) Bunların yanı sıra Midilli’yken yazdığı “Vatan Mersiyesi” şiirinde Rumeli’nin kaybına dair görüşlerini en yüksek perdede ifade etmiştir. Namık Kemal’ “Hürriyet Kasidesi” şiiri başta olmak üzere “Hilâl-i Osmanî” ve “Vatan şarkısı” gibi daha birçok şiirinde vatan ile ilgili görüşlere yer verir. Bunlar yukarıda isimleri anılan şiirlerle benzerlikler göstermektedir. Namık Kemal’in manzumelerinin yanı sıra *Vatan yahut Silistre*, *Gülñihal*, *Akif Bey*, *Zavallı Çocuk*, *Kara Bela*, *Celâleddin Harzemřah* piyesleri de bulunmaktadır. Bunlar içinde Rumeli’nin kaybıyla ilgili tek piyesi *Vatan yahut Silistre*’dir.

2.1. Lazımsa: Namık Kemal, Doksanüç Harbi’nin kendisine yazdırdığı “Lazımsa” redifli gazelde savaş ve savaşın yaşandığı Rumeli’ye doğrudan yer vermez.

Şiirde; aksiyoner kişilik, gayret, çalışkanlık, hamiyet gibi kahramanlık özellikleri üzerinde yoğun bir şekilde durur. Bunlarla, göğsünü davasına siper eden ve vatani duyguları sahiplenen yeni vatansaver insan tipinin çerçevesini çizer:

“Ne minnet intizâr-ı berke ey âhen-ger-i gayret
Benim gönlümden al gel tîğ için pûlâd lâzımsa” (Kocakaplan, 2009: 76)

Bu insan, sembolik bir savaş aleti olan tîğ (kılıç) üretimi için polat kadar güçlü göğsünü (hammadde olarak) ortaya koyar. Bu, tam da Namık Kemal'in vatansaver insandan beklediği tavırdır. Bu insan savaşta vatan uğrunda canını seve seve verir. Aynı şiirde yer alan “Tefevvuk-yâb-ı irfân eylemek ahfâdı lâzımdır” dizesinde bu insandan beklenen başka bir savaş da medeniyet yarışında üstün gelme savaşdır.

Görüldüğü gibi “Lazımsa” redifli gazel, yıkılışa doğru giden vatanın, varlığını devam ettirmesi için gayret gösterecek “insan” a dikkati çeken bir şiirdir. Bu şiir, kanun ve hikmetin yanı sıra kendisi üzerinde düşünmesi ve sahip olduğu yeteneklerin farkına varması için insana bir çağrıdır. Aşağıdaki iki beyitte şair, çağdaşlarına bu manada hatırlatma ve uyarıda bulunur:

“Sana senden gelir bir işde ancak dâd lâzımsa
Ümidin kes zaferden gayrdan imdâd lâzımsa

...

Emîn ol haşre sürmez hasret-i erbâb-ı isti'dâd

Biraz sabr eyle dehr-i dündan almak dâd lâzımsa” (Kocakaplan, 2009: 74-76)

Namık Kemal bu şiirde gayret, çalışkanlık ve hamiyet gibi hususlar üzerinde durarak kendisi gibi aksiyoner kişiliğe sahip, bağımsız hareket edebilen ve bir birey olarak kendi kararını verebilen bir insan tipinin inşası yolunda bir girişimde bulunmuştur. “Lazımsa” şiirinde özellikleri ifade edilen bu yeni insan aynı zamanda yaşadığı çağın gereklerinin farkında olan kişidir. Tanzimat Dönemi'nde başlayan yeni insan tipi arayışı ilk önce İbrahim Şinasi'nin şiirlerinde görülür. Şinasi'nin fikir, eser ve faaliyetleriyle yeni bir çehreye bürünmeye başlayan Türk edebiyatında yeni devrin yeni sorunlarıyla başa çıkabilecek insan tipi hakkında Namık Kemal, selefine göre daha kararlı bir duruşla fikirlerini ortaya koyar. Onun kararlılığını ve ne yapmaya çalıştığını Ahmet Hamdi Tanpınar, “ilk defa olarak bütün şarkta esir ordularına hükümlerlik etmenin ve esir sürüsü yetiştirmenin bir

meziyet olmadığını hakiki faziletin mütakabil mesuliyetlerle birbirine bağlanmış fertlerden müteşekkil bir cemiyet uğrunda yaşamak olduğunu söyledi.” (Tanpınar, 2001, 427) şeklinde ifade eder.

Namık Kemal “Lazımsa” şiiriyle hem Rumeli’de başlayan toprak kayıplarına dikkatleri yönlendirmekte hem de yılgınlığa düşen ve yüzyılların yorgunluğunu yaşayan halka potansiyelini hatırlatarak onları tekrar harekete geçirmek istemektedir.

2.2. Murabba: Namık Kemal, dört birimden oluşan “Murabba”da, düşman tarafından işgal edildiği için zor durumda kalan vatanın sesini duyurmaya çalışır. Birinci dörtlükte vatan, eleminden inlemekte ve “Gelin imdâda” diyerek yardım istemektedir. Ancak vatanın sesi yeterince duyulmaz. Namık Kemal, imdat isteyen bu sesin duyulmamasının sebebi olarak beşerî zaafırlara işaret eder. Vatan yolunda gayrete engel olan zaafırların üstesinden gelmek için ten kafesini kırmayı teklif eder. Çünkü insana vatan yolunda yakışan husus gayrettir:

“Sıdk ile terk edelim her emeli, her hevesi.

Kıralım hâil ise azmimize ten kafesi.

İnledikçe eleminden vatanın her nefesi,

Gelin imdâda diyor, bak budur Allah sesi.” (Kocakaplan, 2009: 66)

İkinci dörtlükte vatanın inleyen sesinin ne ifade ettiğini açıklayan Namık Kemal’e göre geleceği inşa edecek şey ne fakirlerin ne de büyük kralların işleridir. Gelecekte anılacak ve yaşayacak en önemli husus ancak vatan yolunda sergilenen gayrettir:

“Bize gayret yakışır, merhamet Allah’ındır.

Hükm-i âti ne fakirin ne şehin-şâhındır.

Dinle feryâdını kim terceme-i âhındır;” (Kocakaplan, 2009: 66)

Üçüncü dörtlükte Kemal, hürriyetin önemini ortaya koyar. Bir bülbülün bile hürriyet için kendini mahvetmesi gösteriyor ki insan için hürriyetsiz yaşamak çekilecek dert değildir. Bu yüzden din, devlet ve millet için hiçbir engel tanımadan harekete geçmek gerekir:

“Mahv eder kendini bülbül bile hürriyet için.

Çekilir mi bu belâ âlem-i pür mihnet için?

Din için devlet için cân çekişen millet için

Azme hâ’il mi olurmuş bu çürük ten kafesi!..” (Kocakaplan, 2009: 66)

Dördüncü birimde ise şair, vatan savunmasında zafiyet meydana getiren ve toprak kaybına sebep olan bir husus olarak birlik ruhunun eksik oluşu üzerinde durur. Şiirde geçen “Memleket bitti, yine bitmedi hâlâ sen, ben.” ifadesinde insanlar arasındaki çatışmanın, vatanın bekası önünde ciddi bir engel olduğuna dikkati çeker. “Murabba” şiirinde Namık Kemal, hiç olmazsa Doksanüç Harbi’nde Rumeli topraklarının işgal edildiği sırada, heva ve hevesin bırakılmasını ve vatan için çaba gösterilmesini ister. “Murabba”nın hemen tamamı, beşerî arzuların ve kişisel menfaatlerin din, devlet ve millet için terk edilmesi gerektiği fikrini ortaya koymaktadır.

2.3. Vaveyla: Namık Kemal’in Doksanüç Harbi sonrasında dikkatleri canlı tutmak ve vatan üzerinde yoğunlaştırmak amacıyla yazdığı şiirlerden biri de “Vaveyla”dır. Bu şiir, kanlı kefen giymiş bir sevgili suretinde hayal edilen vatanın çılgılığı/vaveylasıdır:

“Gül değil arkasında kanlı kefen
Sen misin? Sen misin?! Garib vatan!” (Kocakaplan, 2009: 78)

Şiirin ikinci biriminde vatan, kucağında evladı olan ve derisinin her gözenğinde yara bulunan bir anne olarak tasvir edilmektedir. Bu yaralı hâlde bile vatan, evlatlarını korumaya çalışır. Şiirde, vatan evlatları, anne vatanın bu fedakârlığını karşılıksız bırakmaz ve onun için kendilerini feda eder:

“Cisminin her mesâmı yâre iken
Tuttun evlâdını kucağında.
Sen gidersen bizi kalır sanma
Şühedân oldu mevt ile handân
Sağ kalanlar durur mu hiç giryân
Tende yaştan ziyadedir al kan” (Kocakaplan, 2009: 78)

Namık Kemal, zor duruma düşmüş vatanda Müslümanlar için kutsal olan mekânlara yer vererek şiirin tesirini artırmak istemiştir. Bu amaçla vatani siyaha büründürerek Kabe’ye gönderir. Yas giysileri içindeki vatanın, bir kolunu Ravza-i Nebiye diğerini de Kerbela’da Meşhed’e uzatmasını ve göğsünde yatan şehitleri ortaya saçmasını ister:

“Git vatan! Kâ’be’de siyâha bürün
Bir kolun Ravza-i Nebî’ye uzat

Birini Kerbelâ'da Meşhed'e at

Kâ'inâta o hey'etinle görün!

O temâşâyâ Hakk da âşık olur" (Kocakaplan, 2009: 82)

Sonrasında vatandan, hazin hâlini Allah'a (biraz sitemli biraz da dua ile karışık şekilde) iletmesini ister. "Vaveyla" şiirinin tamamında Namık Kemal'in halk üzerinde derin tesir uyandıracak hassas noktalara yer vermekten kaçınmadığı görülür. Anne, şehit, Kâbe, peygamber gibi duygusal ve dinî açıdan tesiri yüksek argümanları bu kapsamda kullandığını söyleyebiliriz.

2.4. Vatan Mersiyesi: Namık Kemal'in Rumeli ile ilgili yazdığı "manzumeler içerisinde en önemlilerinden biri kendine harp hakkında malumat veren Deli Hikmetle müşterek yazdığı Vatan Mersiyesi'dir." (Uçak, 1997: 483) Düşman işgaline uğrayan Rumeli özelinde vatan için yakılmış olan bu ağıtta her birimin sonunda tekrar eden şu beyit vatanın içinde bulunduğu durumu ifade eder:

"Vatanın bağına düşman dayadı hançerini

Yoğmuş kurtaracak bahtı kara maderini" (Kocakaplan, 2009: 86)

Rumeli topraklarının işgal edilmesi, Namık Kemal'de yerde çan çekişen vatan manzarasını düşündürür. Şair, bir yandan vatanın hazin hâlini gözler önüne sererken bir yandan da onun daha önceki şaşaalı ve güzel zamanlarını hatırlar. Ardından onun kötü hâle düşme sebepleri üzerinde durur. Hemen her fırsatta şiirde, vatanın tekrar eski güzel günlerine dönmesi için yapılması gereken hususlara dikkat çekilir. Şiirde geçen;

"Serilip hâk-ı hakarete vatan can veriyor/ Yetişin son nefesimdir gelin imdada diyor" ve "Gidiyor âhirete âh ederek şanlı vatan" dizeleri vatanın can çekişen hâlini anlatır.

"Bir zaman âlem-i ikbâlde sultan olduk", "Düşünün devr-i zuhûrundaki şanlı demini" ve "İşte can verdi vatan dinine hürriyetine" dizeleri vatanın daha önceki şanlı günlerini ifade eder.

"Ah yaktık şu mübarek vatanın her yerini/ Saçtık eflâke kadar dûdunu âteşlerini", "Vatanın bağına vurduk vatanın taşlarını", "Eyledik kisemize vatanı hep sermaye" ve "Ümmetin cümlesi zâlimlere pâdâş mıdır" ifadelerinde vatanın harap hâle düşmesinin nedenlerine yer verilir. Bunlar genellikle insanların; vatanına zarar veren davranışları, bireysel menfaatlerini ön plana çıkarmaları ve vatan

fikrinden ve sevgisinden yoksun olmalarıdır.

“Kimler iclâlini tekbirini âyin edecek
Kabirde dininin adâsı ne telkin edecek
Şu mübarek vatani kalmadı tekfin edecek” (Kocakaplan, 2009: 92)

...

“Bulunaydı seni bizler gibi üç tane seven
Yüzüne bakmaya da kast edemezdi düşman” (Kocakaplan, 2009: 94)

diyelerinde ise vatana yardım eli uzatacak kimsenin olmaması üzerinde durulur. Bu fikir aynı zamanda şiirde en çok üzerinde durulan düşüncedir. Bu ısrar, gösteriyor ki Namık Kemal, vatan uğrunda fedakârlık gösterecek gayretli ve cesur insan arayışındadır ve henüz vatan fikrine sahip olmayan insanlarda duyarlılık meydana getirmeye çalışmaktadır.

“Vatan Mersiyesi”nde diğer manzumelerden farklı olarak düşman kavramıyla kastedilenin kimler olduğu belirginlik kazanır. Düşman olarak, şiirde Karadağlılar ve “Moskof” isimleri zikredilir. Doksanüç Harbi sırasında Müslüman halka türlü türlü zulümler yapan ve onları göçe zorlayan Karadağ’dan gelen haberler gazeteler ve yakın dostları aracılığıyla sürgünde yaşayan Namık Kemal’e de ulaşmıştır.³ Yaşanan hadiselerden derin üzüntü duyan Kemal, Rus kelimesi yerine tarihsel çağrışımlara da işaret eden “Moskof” kelimesini kullanır. Doksanüç Harbi sırasında Rusların desteğini alan ve Sırbistan ile birlikte hareket eden Karadağ, Osmanlı Devleti’ne karşı isyan eder. Doksanüç Harbi sonunda 1878 yılında toplanan Berlin Kongresi’nde Karadağ’ın bağımsızlığı kabul edilir. (Moacanin, 2001: 385)

Namık Kemal “Vatan Mersiyesi”nde, vatanın içinde bulunduğu durumun bir göstergesi olarak savaş sırasında masum halka yapılan zulüm ve işkencelere yer vermiştir. Karadağlıların, insanları elleri bağlı vaziyetteyken öldürmesi, Rusların hasta ve yaralılara acımasız davranarak “yüz binlerce Müslümanı katletmesi” (Topsakal, 2016 :44) şiirde şu şekilde ifade edilmiştir:

“Hançer-i zulm vurulur mu hiç eli bağlılara
Tepelettin bizi yâ Rab bu Karadağlılara” (Kocakaplan, 2009: 92)

³ Karadağ’da yapılan zulümler sonrasında Müslümanların göç etmek zorunda kalmaları hakkında bkz.: Kolaşinli, Hayri, (2004), “Karadağdan Müslüman Göçleri” Muhacirlerin İzinde, Ankara: Lotus Yayınları.

Namık Kemal’in sürgünde olduğu sırada, kendisine Kolordu Kâtibi ve Encümen-i Şuara şairi Deli Hikmet tarafından savaş hakkında bilgi verilmiştir. (Uçak, 1997: 483)

“Vatan evladına Moskof gibi rahm etmediler

Hastaya bakmadılar, yâreliye gitmediler” (Kocakaplan, 2009: 94)

Namık Kemal, vatanın ve halkın perişan hâlini ortaya koyduktan sonra mersiyenin sonunda “Ya Muhammet! O mübarek yüreğin taş mıdır” diyerek İslam peygamberine sitemde bulunulur. Bu sitem vasıtasıyla toprak kaybının iki yüz yıldır devam etmesinin sebepleri üzerinde insanları düşünmeye ve yaşadıkları vatana karşı fedakârlıkta bulunmaya çağırılmaktadır.

2.5. Bir Muhacir Kızın İstimdadı: Bu şiirde Namık Kemal, vatanın düşman işgale uğramasının elim bir neticesini gözler önüne sermektedir. Şiirde, düşman tarafından namusuna el uzatılan muhacir bir kızın mağdur edilmesi dramatik bir şekilde ifade edilmiştir. Namık Kemal, bu durumu vatan ile ilişkili bir şekilde şiirleştirmiş ve bu yolla vatan işgali sırasında halkın yaşadıklarını göz önüne sermeye çalışmıştır.

Şiirde, eteği/namusu düşman tarafından kirletildiği için büyük acılar çeken mazlum kız yaşamak istemez ve etrafındakilerden kendisini öldürmelerini ister:

“İşte şu mazlumun teni.

Bak lekelenmiş dâmeni

İnsan mı sandın düşmeni?

Allah için öldür beni” (Kocakaplan, 2009: 104)

“93 Harbi esnasında harap edilen Rumeli toprakları da genç kızın eteği gibidir.” (Güneş, 2011: 188) Şair, muhacir kızın yaşadığı hadise ile vatanın işgale uğramasının birbirinden farklı şeyler olmadığını ifade etmektedir. Şaire göre her toprak işgali vatanın eteğine sürülmüş kara bir lekedir.

Diğer şiirlerde de vatan ile ilgili hassasiyet oluşturmaya çalışan Namık Kemal’in “Bir Muhacir Kızın İstimdadı”nda düşman ayağının dolaştığı yerlerde yaşanan bir hadiseyi anlatarak durumun geldiği boyutları dramatik bir şekilde ortaya koymaya çalışır. Şairin genç kızın ağzından ifade ettiği;

“Artık çalışma çâreme!
 Düşmenle gel gir âreme
 Bir kurşun at da yâreme,” (Kocakaplan, 2009: 104)

dizeleri Doksanüç Harbi'nde yaşanan dramın tahammül sınırlarını çoktan aştığını ifade eder.

2.6. Vatan yahut Silistre: Namık Kemal'in konusu Rumeli'nin kaybıyla ilgili tek piyesi *Vatan yahut Silistre*'dir. Kırım Savaşı sırasında Rumeli topraklarının müdafaasını anlatan *Vatan yahut Silistre*, manzumelerin aksine daha Doksanüç Harbi yaşanmadan önce yazılmıştır. Piyeste vatan toprağının sembolü olan Silistre, 1388 yılında Çandarlı Ali Paşa tarafından Osmanlı topraklarına katıldıktan bir yıl sonra sancak olarak Rumeli Beylerbeyliğine bağlanmış bir yerdir. (Uzunçarşılı, 1983: 252) Doksanüç Harbi'nden sonra değişen idari düzenlemeyle sancak olmaktan çıkarılmıştır. (Kocakaplan, 2007: 31) Silistre, bugün Bulgaristan'ın Romanya sınırının Dobruca bölgesindeki Tuna kıyısında bulunan bir yerleşim birimidir. Kırım Savaşı sırasında büyük bir Rus kuvveti tarafından kuşatılan Silistre Kalesi, Musa Hulusi Paşa tarafından savunulmuştur. Paşa şehit olmasına rağmen kaleyi teslim alamayan Rusların ağır kayıplar verdiği bu savunma, tarihî kaynaklarda “Silistre Müdafaası” olarak anılır. (Namık Kemal, 2004, 18)

Sahnelendikten sonra büyük heyecan uyandıran *Vatan yahut Silistre*, bir tartışmayı da başlatmış ve piyesin, Victorien Sardou'ya ait *Patrie* isimli eserden alındığına dair görüşler ortaya atılmıştır. Bizzat bu iddialara cevap mahiyetinde yazılar yazan Namık Kemal, *Mecmua-i Ebüzziya*'da yayımlanan bir yazıda şu bilgilere yer verir: “Silistre'nin mevzuu müellifin hayâlatı değildir. Benim yaptığım şey Rumeli'ce Cennetmekan Sultan Mahmud Han zamanındaki Şumnu muhâsarasında naklonulan bir hikâyeyi bir dereceye kadar tevsi için gördüğüm mecburiyet üzerine Kırım muharebesi sırasında vuku bulan Silistre muharebesine nakletmekten ibarettir.” (Kaplan, 1948: 159) Bu ifadeler piyesin dayandığı tarihi zemine ve Rumeli topraklarının işgali dolayısıyla yazıldığına işaret etmesi bakımından önemlidir.

Namık Kemal'e göre halka ulaşma açısından tiyatro diğer edebî türlere göre daha elverişlidir. Bu konudaki görüşlerini en kapsamlı şekilde “Tiyatro” ve “Tiyatrodan Bahseden Arkadaşlara” isimli makalelerinde izah eder. Ona göre tiyatro “Eğlencelerin en edebîsi, binaenaleyh en faydalısı”dır. Daha önce “Vatan”

isimli makalesinde ifade ettiği vatanî görüşlerini tiyatro vasıtasıyla daha geniş kitlelere duyurmak amacındadır. Bu amaçla yazdığı *Vatan yahut Silistre* ilk kez 1 Nisan 1873'te, Gedikpaşa'daki Güllü Agop Tiyatrosu'nda sahnelenir. (Çılgın, 2005: 143)

Piyesin asıl kişileri İslam Bey, Zekiye, Ahmed Sıdkı Bey ve Abdullah Çavuş'tur. Bu kişilerin tamamı iyi, vatansever, fedakâr ve cesur kişilerdir. Üçüncü perdenin ikinci meclisinde, düşman karşısında korkan ve ümitsizliğe kapılan bir kaymakam olsa da bütün kişilerin nefretinin hedefi olur. Hemen nezarete atılır.

Namık Kemal'in manzumelerinde anlattığı, vatan için gösterilmesi gereken gayret ve fedakârlık gibi hususiyetleri piyeste şahsında toplayan kişi İslam Bey'dir. Piyesin diğer şahısları olan Zekiye, Sıdkı Bey ve Abdullah Çavuş da vatan yolunda gözünü kırpmadan hayatlarını feda etmeye her an hazırdır. Namık Kemal, şiirlerinde bahsettiği fikirlerini bu piyesteki kişiler üzerinden canlandırır. Bahsi geçen bu kişilerin tamamı onun vatansever insan tipine örnektir. Namık Kemal'in bu kişilerin arasına Zekiye'yi de dahil etmiş olması vatan yolunda kadın-erkek ayırımı yapmaksızın herkesten fedakârlık beklediğinin göstergesidir.

Vatanın tehlikede olduğunu gören İslam Bey, âşık olduğu Zekiye'ye "Ecdadımdan kırk iki şehit adı bilirim. Rahat döşeğinde ölmüş bir adam iştmedim." (Namık Kemal, 2019, 9) diyerek vatan yolunda hayatlarını vermiş ecdadı gibi cepheye gitmek ve ölmek ister. İslam Bey'in, Zekiye ile vedalaşmadan önce söylediği şu sözler, Namık Kemal'in şiirlerindeki görüşlerle neredeyse aynıdır:

"Vatan ki herkesin hakkını, hayatını muhafaza ederken onun muhafazası lazım gelince evlad-ı vatani serhadde kırbaçla sürüyorlar. Vatan ki, herkesin hakiki validesi iken birçok adamlar sağlığında sütünden, hastalığında ilacından geçinmeye çalışıyor! Vatan ki her karış toprağı ecdadımızdan birinin kanıyla yoğrulmuş iken kimse üzerine iki damla gözyaşı dökmek istemiyor! Vatan ki, kırk milyon can besliyor, hâlâ uğruna isteyerek can verecek kırk kişiye malik olmamış! Vatan ki bir zaman kılıcının sayesinde birkaç devlet yaşarken şimdi birkaç devletin yardımıyla kendini muhafaza edebiliyor! Vatan ki hâlâ erkeklerimiz manasını bilmiyor, kadınlarımız adını iştmemiş; işte, kibir say, gurur say, delilik say. Her ne sayarsan say! Ben o vatani sana bana muhtaç görüyorum." (Namık Kemal, 2019, 12)

Ardında Zekiye'yi bırakarak Rumeli topraklarını savunmaya giden İslam Bey, piyesin ikinci perdesinde yaralıdır ve başında, asker kıyafetiyle Zekiye beklemektedir. Erkek kıyafeti giyen Zekiye, âşık olduğu İslam Bey'in bulunduğu Silistre'ye gelmiştir. Düşmanın kuşatması altında zor durumda kalan az sayıdaki asker ve komutan Sıdkı Bey hem büyük kahramanlıklar göstermekte hem de düşmanın kuşatmasını zayıflatmak için kurtuluş çaresi aramaktadır. Sıdkı Bey, düşündüğü çareyi İslam Bey ile paylaşır. En iyi çare düşman içine girip cephaneliği patlatmaktır. Sıdkı Bey göreve talip olan İslam Bey'e, yaralı olduğu gerekçesiyle görev vermek istemez. Bunun üzerine İslam Bey: "Ben vatanım için hasta iken de ölürüm. Sağken de ölürüm. Bir kere ölsem yine ölürüm." (Namık Kemal, 2019, 44) sözleriyle vatan uğrunda tereddütsüz can vermeye hazır olduğunu ifade eder.

Düşman içine İslam Bey, Zekiye ve Abdullah Çavuş görevli olarak girer ve İslam Bey'in büyük kahramanlığı sayesinde üstlendikleri görevi başarıyla yerine getirirler. Kaleye döndüklerinde düşman da kuşatmayı kaldırıp geri çekilmiştir.

Vatan yahut Silistre piyesi vatan müdafaası söz konusu olduğunda öne atılan ve canını feda etmekten çekinmeyen vatansever insan tipinin halka gösterilmesi için yazılmıştır. Piyeste yer alan bütün kişiler örneklik teşkil edilmek üzere kurgulanmıştır.

Piyenin hemen başında arkadaşlarına hitap eden İslam Bey'in şu ifadesi dikkati çekicidir: "Allah, vatana muhabbeti emrediyor. Bizim vatanımız, Tuna demektir. Çünkü Tuna elden gidince, vatan kalmıyor. Arkadaşlar! Tuna boyuna gideceğiz... Tuna bizim için ab-ı hayattır. Tuna aradan kalkarsa, vatan yaşamaz. Vatan yaşamazsa, vatanda hiçbir insan yaşamaz" (Namık Kemal, 2019, 17) İslam Bey'in söylediği bu ifadeler Namık Kemal için nerelerin vatan olarak algılandığını gösterir. Bu ifade gösteriyor ki Namık Kemal'in nazarında Rumeli toprakları diğer kısımlara göre vatan savunması açısından daha önceliklidir. Rumeli toprakları vatanın ta kendisidir. Çünkü Rumeli kaybedilmeden diğer yerler kaybedilmeyecektir.

3. Sonuç

Rumeli'deki toprak kayıpları ve diğer aktüel sebepler Namık Kemal'de kapsamı genişlemiş bir vatan fikrini netice verir. Bu düşünce sayesinde ki Namık Kemal'den sonra bütün ulusu ilgilendiren zor durumlarda (savaş, isyan, işgal-

ler vb.) insanlarda mücadele azmini harekete geçirmek için bir dayanak arayanlar pek zorluk çekmemiştir. Şair, yazar, devlet adamları ve halk Namık Kemal'in takviye ve tesviye ettiği bu zemini yanı başlarında hazır bulmuştur.

Namık Kemal, Rumeli'de başlayan toprak kayıplarının bir türlü durdurulamaması karşısında hemen her fırsatta sesini yükselterek insanları gayret ve fedakârlık göstermeye davet eder. Namık Kemal'in gerek "Lazımsa", "Murabba", "Vaveyla", "Vatan Mersiyesi", "Bir Muhacir Kızın İstimdadı" şiirlerinde gerekse *Vatan yahut Silistre* piyesinde insanları vazife başına çağırın sesi işitilir. Bu vazife çöküşe giden devleti kurtarma vazifesidir. Bu vazifeyi gerçekleştirecek insanlar Namık Kemal'in bahsi geçen eserlerde özelliklerini ortaya koyduğu yeni vatan-sever insan tipidir.

İncelenen eserlerde, vatan olarak kastedilen yer özelde Rumeli'dir. Çünkü Osmanlı Devleti'nde kaybedilen toprakların neredeyse tamamı Rumeli topraklarıdır. *Vatan yahut Silistre*'de İslam Bey'in savunmaya gittiği vatan, Silistre'dir. Piyeste İslam Bey'in vatan olarak Tuna'yı göstermesi bu yüzdendir.

İncelenen eserlerde toprak kayıplarına ve vatanın sıkıntılar yaşamasına neden olan düşman/lara dair genellikle somut bir işaret yoktur. Ancak "Vatan Mersiyesi" şiirinde düşmana açıkça yer verilmiştir. Bu düşman son yüz yılda Osmanlı Devleti'ne hemen her fırsatta savaş açan Rusya'dır. 19. yüzyılda Rusya gerek kendisi dışarıdan gerekse kışkırttığı Rumeli kavimleri içeriden Osmanlı Devleti'ne her fırsatta rahatsızlık vermiştir. Doksanüç Harbi'nde Rusya'nın etkisiyle Sırbistan ve Karadağ vatandan koparılmıştır.

Namık Kemal'in, insanlar üzerinde vatanî duygular uyandırmak için manzumelerinde sitemli bir dil kullandığı ve dinî açıdan önemli mekân ve kişilere yer verdiği görülür.

Namık Kemal'e göre genelde vatana sahip çıkacak, özelde Rumeli topraklarını geri alacak ruh, yepyeni bir mana ile içi dolmuş yeni fertlerin meydana getireceği toplumda var olabilir. O ruhun başlatacağı büyük mücadele sayesinde kötü gidiş tersine çevrilebilecektir.

Kaynakça

- Akün, Ömer Faruk, (2006), “Namık Kemal”, TDV İslam Ansiklopedisi, C 32, s. 361-378.
- Bolayır, Ali Ekrem, (1930), Namık Kemal, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Büyükarman, Didem Ardalı, (2008), “Vatan Kavramının Türk Tiyatro Edebiyatındaki Seyri Üzerine Bir İnceleme”, Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, S 37, s. 127-145.
- Çılgın, Alev Sınar, (2005), “Vatan yahut Silistre’de Vatan Kavramı”, U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S 9, s. 135-145.
- Enginün, İnci, (1991), “Namık Kemal”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. bs.
- Garan, Bahanur, (2013), Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk Şiirinde Balkanlar, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).
- Gençoğlu, Mustafa, (2011), “Vilâyet Nizamnamelerine Göre Osmanlı Taşra İdaresinde Yeniden Yapılanma 1864 ve 1871”, Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 2, S 1, s. 29-50.
- Göyünç, Nejat, (1999) “Osmanlı Devleti’nde Taşra Teşkilâtı (Tanzimat’a Kadar)”, Osmanlı Ansiklopedisi, C. 6, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 82-83.
- Güneş, Mehmet, (2011),” Rumeli’nin Kaybının Türk Şiirindeki Akisleri”, Türkbilig, S 21, s. 183-206.
- İnalçık, Halil, (2008), “Rumeli”, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 35, İstanbul: s. 232-235
- İpşirli, Mehmet, (2007), “Osmanlılar”, TDV İslam Ansiklopedisi, C 33, İstanbul: s. 502-504.
- Kaplan, Mehmet, (1948), Namık Kemal Hayatı ve Eserleri, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Kocakaplan, İsa, (2009), Namık Kemal, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı yayınları, 2. bs.
- Kocakaplan, Saim Çağrı, (2007), Temettüât Defterleri Çerçevesinde Silistre Kazası’nın İktisadî ve Sosyal Yapısı, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).
- Kolaşinli, Hayri, (2004), “Karadağdan Müslüman Göçleri” Muhacirlerin İzinde, Ankara: Lotus Yayınları.
- Maral, Fevziye, (2010), Bulgaristan’dan Türkiye’ye 1989 Göçü, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü: (yayınlanmamış yüksek lisans tezi).
- Moacanin, Nenad, (2001), “Karadağ”, TDV İslam Ansiklopedisi, C 24, s. 384-385.
- Namık Kemal, (2004), Vatan yahut Silistre, Haz: Kemal Bek, İstanbul: Bordo Siyah yayınları.

-
- Namık Kemal, (2019) Vatan yahut Silistre, Haz: Ezgi Aslan-Gönül Yüksel, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Namık Kemal, (22 Muharrem 1290 / 23 Mart 1873). İbret, nr. 121.
- Özcan, Abdulkadir, (2007), “Pasarofça Antlaşması”, TDV İslam Ansiklopedisi, C 34, İstanbul: s. 177-181.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1995), Edebiyat Üzerine Makaleler, İstanbul: Dergâh Yayınları, 4. bs.
- Topsakal, İlyas, (2016), “Tarihi Süreçte Rusya-Türkiye İlişkileri”, Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi, C 3. S 2.
- Uçak, Nurcan, (1997), 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi`nin Türk Edebiyatındaki Akisleri, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (2003), Osmanlı Tarihi, C 3, Kısım 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu yayınları, 6. bs.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, (1983), Büyük Osmanlı Tarihi, C 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu yayınları.

Çeviri / Translation **Hollanda’da Ben-Anlatıları: 1500-1814** **Rudolf M. Dekker**

Yazan: Rudolf M. Dekker

Çeviren: Şaban BIYIKLI*

Hollandalılar birbirleriyle pek ilgilenmezler. Hollanda’da biyografik yazıların az olmasını başka türlü izah edemiyorum. Daha kötü olan Hollandalıların kendileriyle daha ilgisiz bir görüntü sergilemesidir; bu da Hollanda’da otobiyografik yazıların azlığını açıklıyor. Bahse konu türdeki yazıların az oluşu bazı noksanlıkları ortaya çıkarmıştır; bunların ilki, biyografi türünde metinler yazılması sağlanarak kolayca doldurulabilir, nitekim birkaç yıldır Hollandalı tarihçilerin bu sahada daha fazla yayınlar yaptığına şahit oluyoruz. Asıl mesele olan noksanlıkların ikincisidir. Çünkü Prens Maurice, Johannes Vermeer’den veya Johan Derk van der Capellen’den otobiyografilerini yazma talebinde bulunamayacağımız gibi bir Hollandalı Cellini, bir Pepys veya Menetra’dan da tekrar dirilmelerini isteye-meyiz.

Bununla birlikte Hollanda’da biyografiyle birlikte otobiyografi yazımına da artan bir ilgi vardır. Otuz küsur yıl kadar önce Hollandalı tarihçi Jacob Presser, Felemenkçeyi bu tür metinlere tahsis ettiği bir kelimeyle zenginleştirdi: “Ben-anlatısı”. Bu terimle, yazarın bize kişisel hayatı ve duyguları hakkında bir şeyler anlattığı metinleri kastediyordu. Otobiyografiler, hatıratlar, günlükler, seyahatnameler, hususi mektuplar gibi geniş bir kayıtlar yelpazesini kapsayan bu yeni kelimenin faydalı olduğu ortaya çıkmıştır. Ben-anlatısı terimi, İngilizce ‘şahsi belge’ ifadesi ile karşılaştırılabilir. Ancak ikincisinin kapsamı çok daha geniştir ve söz

* Dr., Marmara Üniversitesi, Türkiyat Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.
Elmek: sabanbiyikli@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5408-1908>.

Geliş Tarihi / Received Date: 12.02.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 23.06.2022

DOI: 10.30767/diledcara.1190457

gelişi ev idaresi defterlerini ve kayıt sahibi hakkında ancak dolaylı olarak bir şeyler ifşa eden başka kayıtları da kapsayabilir. “Ben anlatısı” ibaresinin Felemenkçede kabul görmesi bir ihtiyacı karşıladığını göstermektedir. Terim İngilizcede (ve diğer dillerde ç.) de faydalı olabilir.

Prens Maurice, Johannes Vermeer veya Van der Cappellen’in ben anlatıları kaleme almadıklarından emin miyiz? Peki ya Hollandalı Cellini’nin? Biz değiliz. Hollanda arşivleri, bilhassa da kütüphane ve müzelerin el yazması koleksiyonları bu belgelerle doludur fakat maalesef bu altın madenleri kapalıdır. Ayrıca ben-anlatılarının mahiyetlerinin çoğu, o da kaydedildiyse, okunaksız dizin kartlarında gizlidir. Aslında bu belgeler kendi mahiyetlerine uygun olarak kataloglanmazlar da. Bu durumu değiştirmek için birkaç yıl önce Erasmus Üniversitesinde, ben-anlatılarını keşfetmek üzere Hollanda arşivlerinin tamamı, kütüphaneleri ve müzeleri taramayı amaçlayan bir araştırma projesi tasarlandı. Araştırmanın bazı sonuçlarını daha ayrıntılı olarak ele almadan ben-anlatıları ile tarih ve edebiyat arasındaki ilişkiye dair birkaç düşüncemi belirtmek istiyorum.

Ben anlatıları çeşitli disiplinlerde kullanılmaktadır, bunların en önemlileri tarih ve edebiyat tarihidir. Bu iki alanda ben anlatılarına olan ilgi tamamen zıt yönlerde gelişmiştir. Ben anlatıları 19. asrın ortalarına kadar tarihçiler için en önemli birincil kaynaklardı. Tarihsel gerçekliğe en yakın olanların tarihsel aktörler oldukları, bundan dolayı da bu şahsiyetlerin günlük ve hatıratlarının en güvenilir kaynaklar olduğu fikri genel bir kabul görmüştü. Bilahare tarihçiler daha şüpheci oldular. Birçok hatıratın sahte olduğu konusunda ilk uyarıda bulunan Ranke oldu -başka kim olabilir?- Almanların gözünde, bilhassa Fransızlar bu tarz bir sahteciliğe yatkındı. Freud sonrası çağımızda tarihçiler ben anlatılarının sahte olmasalar bile nadiren yalın gerçeği içerdiğinin farkına vardılar. Bastırma gibi psikolojik mekanizmalar, yazar farkında olmadan da metnin içeriğini etkilemeyi sürdürür. Bu sebeple tarihçiler ben anlatıları kullanma konusunda giderek daha çekingen davrandılar ve bu metinler tarihsel kaynaklar olarak büyük ölçüde değer kaybına uğradı.

Tarihçilerin aksine edebiyat tarihçileri ve eleştirmenleri başlangıçta ben anlatılarını pek önemsemediler. On dokuzuncu yüzyılda ben anlatılarının gerçekliği tasvir ettiği konusunda tarihçilerle müşterek kanaatleri paylaşıyor, bu sebeple de bunları edebî metin bir yana, kurgu olarak bile göremiyorlardı. 1900’lerden

sonra tarihçiler gibi edebiyat eleştirmenleri de ben-anlatılarının kısmen de olsa hayali olabileceğini fark ettiler. Bunun yanı sıra 20. yüzyılın ilk yarısında otobiyografiyi veya günlüğü edebî bir araç olarak kullanan veya doğrudan otobiyografik romanlar kaleme alan yazarlar artmaya başladı. Başka bir deyişle, edebiyat ile ben-anlatısı arasındaki sınır bulanıklaştı. Yüzyılın ikinci yarısından sonra edebiyat eleştirmenleri, “edebiyatın karanlık kıtası” dedikleri bu sahaya coşkuyla girdiler. Özellikle Fransız yapısalcılığın etkilenen eleştirmenler şu anda çok üretkenler. Yapısalcılığın kurgu ile gerçekliğı ayırt etmenin imkansızlığını vurguladığı göz önüne alınırsa bu şaşırtıcı değıl.

Kısacası ben anlatıları süreç içerisinde tarihçilerin gözünde değer kaybederken edebiyat eleştirmenleri için cazip metinlere dönüşmüştür. Ayrıca bu iki disiplinin ben anlatılarına bakış açıları da oldukça farklıdır. Neyse ki bu, hepten kapatılmaz bir boşluk teşkil etmez. Tarihçiler, bu tarz kaynaklara yeniden ilgi duymaya başladılar. Ben-anlatıları ‘histoire des mentalites’ [zihniyetler tarihi] ve sosyal tarihin kaynakları olarak tekrar cazip hâle geldi. Yazarları daima doğruyu söylemeseler de bu kaynaklar, mesela, dönemin toplumsal âdetleri hakkında bilgi verebilirler. Bunun bir örneğı, son zamanlarda çok dikkat çeken Fransız Louis Menetra’nın otobiyografisidir; bu metnin kısmen Menetra’nın hayal gücünün ürünü olması ihtimal dahilinde bulunsa da bize eski rejimin emekçi sınıflarının dünyası hakkında eşsiz bir bakış açısı sunmaktadır.

Jacob Presser ben-anlatısı terimini icat etme başarısını bu sahadaki tarihsel araştırmaları teşvikte gösterememiştir. Hollanda’da ben-anlatılarına ilgi, İngiltere’ye kıyasla örneğın, hâlâ yetersizdir. Birkaç metin edisyonu var. Fakat sosyal tarihçilerin neşredilmiş birçok metni, mesela Constantijn Huygens’in günlüğünü, kullanmadığını görmek şaşırtıcıdır. Bugüne kadar arşiv ve kütüphanelerde ne kadar el yazmasının bulunduğu belli değıldi. Ben-anlatıları projesi, megalomanca fakat iyimser bir halet-i ruhiyeyle planlandı. Hollanda’daki tüm arşiv ve kütüphanelerin ziyaret edilmesi, bütün el yazması koleksiyonlarının ve aile arşivlerinin taranması amaçlandı. Projeyi tarihçiler Ruud Lindemans, Yvonne Scherf ve ben yürüttük. Otobiyografileri, hatıratları, günlükleri ve seyahatnameleri aradık. Sadece şahsi mektupları araştırmaya dahil etmedik. Proje, 1814’ten önceki dönemle sınırlıydı. Yani 1814 öncesine tarihlenen günlük veya otobiyografiler, 19. yüzyıla kadar uzansalar da proje kapsamındaydı. Taranan koleksiyonlarda

bulunan ben-anlatılarının tamamı, yazar ile metnin amacı ve içeriği hakkında bir dizi sabit soruya göre tanımlandı. Hollanda turu geçen yıl tamamlandı ve neticede yaklaşık 1200 belge gün ışığına çıktı. Ayrıca yayınlanmış kaynakça ile ben anlatıları literatürünün bibliyografyasını da hazırlanmış oldu; bu ikinci çalışma yaklaşık 400 maddeden meydana gelmektedir. Açıklamalı liste süreç içinde yayınlanacaktır. En ilginç bulgulardan bir kısmı, yayıncı Verloren tarafından geçen yıl başlatılan yeni bir metin edisyonları dizisinde ortaya çıkacaktır. İlk metin, on sekizinci yüzyılın ortalarında yıllarca asker olarak yaşayan Maria van Antwerpen'in otobiyografisidir.

Projedeki tanımlamaların nihai listesi halen derlenmeyi beklese de bu aşamada bazı sonuçların, en azından türe dair birkaç noktada bazı izlenimlerin aktarılması mümkün görünmektedir.

Ben-Anlatılarının Gelişimi

Ben-anlatılarının zamanla artması şaşırtıcı değildir. Bu artış kademeli bazen de çok ani olmuştur. Siyasi krizler ve savaşlar esnasında normal zamanlardan çok daha fazla ben-anlatısı üretilmiştir. Bu tür hadiselerin, günlük tutmaya başlamada önemli bir güdü olduğu çok açıktır. Bazı günlükler, yazarın halihazırdaki hayat tecrübelerinin çocukları yahut genel olarak gelecek nesilleri için kaydedilmesi gerekli tarihî bir hadise olacağını izah ettiği bir girişle başlamaktadır. Bazen yazar, siyasi meselelerin çok karmaşık olduğunu bunları anlamak veya söylentiye gerçeklerden ayırt etmek için günlüğünün veya kroniğinin gerekli olduğunu ekler. Her büyük buhranda, özellikle 1672, 1747 sıralarında, 1784-1787 Vatanseverlik Devriminde, 1795'te Batavya Cumhuriyeti'nin kurulmasını izleyen senelerde ve nihayet birçok yazara, özellikle de Napolyon ordularında askerlik yapmaya zorlananlara ilham kaynağı olan 1813 ve 1814 yıllarında daha fazla günlük bulmak mümkündür. Bu ani artış dönemleri, sürekli büyümenin arka planında meydana gelir. 18. yüzyılın son çeyreğinde bu 'normal' büyüme hızlandı. Bu dönemde ben-anlatıları yazmak moda hâline geldi ve bu metinler daha fazla romantizmin izlerini yansıtmaya başladı. Belki de tüm ben anlatılarının üçte biri 1780-1814 yılları arasında yazılmıştır. Bu bir sapma da olabilir çünkü bu belgelerin hayatta kalma şansı kesinlikle daha yüksekti; fakat ne olursa olsun sayıları etkileyicidir.

Coğrafi Dağılım

Hollanda Cumhuriyeti, her biri kendine has özelliklere sahip yedi eyaletten oluşuyordu. Bu bölünme, ben-anlatılarının yazılmasına da yansır. Çoğu belge Hollanda, Zelanda ve Frizya'nın kıyı illerinde yazılmıştır. Frizya'nın kendine has bir okuryazarlık kültürü varmış gibi görünmektedir. Wiebe Bergsma'nın Abel Eppens hakkındaki yakın tarihli çalışmasında tespit ettiği gibi okuryazarlık 16. yüzyılda çiftçiler arasında bile yaygındı. Frizyalı asilzade Jancko Douwama'nın 16. asrın başlarından kalma otobiyografisi en eski Hollanda otobiyografileri arasında sayılabilir, çiftçi Dirck Jans'ın günlüğü de ilk günlükler arasındadır. Ülkenin diğer bölgelerinde, doğusunda ve güneyinde çok az ben-anlatısı gün ışığına çıktı. Bulduklarımız da yerel soylu aileler tarafından yazılan münferit metinlerdi. Güney Brabant ve Limburg'da bu tür belgelere az rastlanması, kısmen genel eğitim eksikliği ve kısmen de bu bölgelerin siyasi durumu ile açıklanmalıdır. Genel devletler tarafından yönetilen bölgelerin kendilerine ait siyasi seçkinleri yoktu. Ayrıca yazarların çoğu şehirlerde yaşıyordu. Birkaç çiftçi yazar vardı ama bunlar istisnadır. Kırsal çevredeki çoğu yazar şatolarda veya kır evlerinde yaşayan soylularla naipler (regenten), bazı durumlarda da vaizler (predikanten) veya tarım dışı başka mesleklerden kişilerdi.

Şekil ve Tür

Ben-anlatıları edebiyat tarihçilerine zorluk çıkarırlar. İyi tanımlanmış bir formları yoktur, hiçbir kurala da uymaz görünürler. Gerçekten bu belgeler hem maddi hem de içerik olarak her tür şekle sahiptir. Bazıları çok kısadır bundan dolayı biz üç sayfadan uzun olanlarını proje kapsamına aldık. Moravyalılar tarafından yazılan çok kısa otobiyografilerden oluşan muazzam bir koleksiyon var; bunlar, vukuu yakın bir ölüm hadisesinin hemen öncesinde Moravyalıların dinsel geleneklerine göre yazılmıştır. Bazı belgelerse çok uzundur. Rijklof Michael van Goens'in günlükleri yaklaşık 5000 sayfadır, Lieuwe van Aitzema'nın günlükleri ise daha da uzundur.

Bazı el yazmaları açık seçik ve hatta güzel kaleme alınmıştır, bazılarının basılmak üzere tasarlandıkları anlaşılmaktadır. Bir kısım belgeler taslaklarıyla birlikte muhafaza edilmektedir. Bazıları ise kağıt parçalarına yazılmıştır. Bazen kâğıt o kadar kıt oluyordu ki, aynı sayfa önce soldan sağa, sonra yukarıdan aşağıya

iki kez kullanılıyordu, tabii bu işlem kâğıdın her iki yüzüne uygulanıyordu. Bazı belgelerin sadece kopyası günümüze ulaşmıştır. Bazı belgelerin çeşitli arşivlerde ve kütüphanelerde birkaç kopyasını bulduk. Bunlar kısmen, Xerox makinesinin icadından önce yazan tarihçilerin ilgilendiği belgelerdi. Ayrıca on sekizinci yüzyılda dindar çevrelerde bazı dinî ben anlatıları kopyalanmıştır; bunların sayıları geriye kalan kopyaların akla getirdiğinden fazla da olabilir.

Ben-anlatılarını tasnif etmek veya türlere ayırmak riskli bir girişimdir. Mesela, mektup biçiminde günlükler vardır (bunların bazıları da hiç gönderilmemiştir). Bu tür sorunların ayrıntıları bir yana bazı ana hatlar şimdiden belirginleşmiştir. Söz gelimi bulduğumuz belgelerin çoğu seyahat günlükleridir. Bazıları Avrupa'nın geniş kesimlerinde en az bir yıl süren büyük turlara ait günlüklerdir. Sayıları 18. yüzyılda artmaya başlayan diğer belgeler Spa veya Cleves gibi yerlere iki üç haftalık tatil seyahatleri hakkında kısa metinlerdir. Alman şehri Cleves, 18. yüzyılda Hollandalı turistler için gözde bir kentti. Turizm tarihi kolaylıkla bu seyahat günlüklerinden yeniden oluşturulabilir. Günlük ve otobiyografiler ayrı ayrı toplam metin sayısının yüzde yirmi ila otuzunu geçmez. Metinler üslup açısından inanılmaz çeşitliliktedir. Bazı otobiyografiler manzum olarak kaleme alınmıştır. 17. yüzyılda manzum otobiyografiler, Jacob Cats'in basılmış otobiyografi örneğiyle birlikte seçkinler tarafından yazılmaya başlandı. 18. yüzyılda, Amsterdam Burgerweeshuis'in (şehirin yetimhanesi) öğretmeni gibi yalnızca orta sınıftan yazarlar hayatlarını manzum olarak anlatırlardı. Bilhassa otobiyografi ve seyahatname yazarları, güzel ve akıcı yazmakta zorluk çekiyorlardı. Günlüklerde kayıtlar ekseriyetle o kadar kısadır ki okur anlatılanı güçlkle kavrar. Mesela Constantijn Huygens günlüğünde, daima temel sözdizim kurallarını ihmal eder, bu sebeple çoğu zaman kime, kim tarafından ne söylendiğini veya yapıldığını anlamayız.

Yazarlar

Ben anlatılarının yazarları çoğunlukla üst sınıflara mensuptur. Üst sınıftan yazarlar fazla temsil ediliyor olsa da bu, şaşırtıcı değildir. Bu yazarların metinleri daha iyi korunmuş olabilir. Çünkü bu yazılar yüzlerce yıl aile arşivlerinde muhafaza edilmiş, kamu arşivlerine aktarılmaya kadar kalelerde mahfuz kalmıştır. Daha mütevazı yazarların ürünleri, bir yerden bir yere taşınan torunlarca kaldırılıp atılmış olabilir. Yazarların en iyi temsil edildiği grup kesinlikle asalet

ve ‘regentenpatriciaat’tır. Bir diğer yüksek temsil grubu, din adamları, avukatlar, üniversite profesörlerinden, kısacası kalem, kağıt ve mürekkebe daimi erişim hâlinde olan, yazıya aşına kişilerden oluşmaktadır. Daha az sayıdaki bir grup yazar ise orta ve alt orta sınıflara mensuptur. Bunların arasında çiftçiler, öğretmenler, kitapçılar ve bir gemi inşaatçısı var. Yazarlar arasında az da olsa tahsil görmüş tüm toplumsal zümreler, çok eşit olmamakla birlikte temsil edilmektedir.

Yazma Sâikler

Kriz zamanlarında yazmaya başlayan yazarlar, genellikle, hayatlarında olup bitenlerin kendi hafızaları veya gelecek kuşaklar için kaydetmeye değer olduğunu belirterek günlüklerine başlamaktadırlar. Seyahatnamelerin çoğu şahsi sebeplerle ve esas olarak memlekete döndükten sonra tekrar yolculuk keyfini yaşamak için yazılmıştır. 1788’de Almanya’ya seyahat eden ressam Gerard van Nijmegen, günlüğünü, yaşlandığında, karısıyla birlikte şöminenin başında koltuklarına kurulup ‘romatizma ve öksürük nöbetleri arasında’ tekrar okumak istediğini ifade ederek açar. Bu garip görünebilir ama bu hususi seyahat günlüğü, ressam arkadaşlara yapılan ziyaretlerden dolayı bilhassa da sanat tarihçileri için ilgi çekicidir.

Din de önemli bir yazma güdüsüdür. Bazı aile tarihleri otobiyografik bir bölüm içermektedir; bunlar çocukları atalarının inancına bağlı kalmaları gerektiğine ikna için yazılmıştır. Bu tarz kayıtlar esasen Yahudiler, Remonstrantlar ve Huguenotlar gibi azınlık zümreleri arasında bulunmaktadır. Katoliklerden de birkaç örnek vardır. Reformcu Protestanlar arasında dini günlük veya otobiyografi, ancak 18. yüzyılda ve 19. yüzyılın başlarında dindarlığın bir ifadesi olarak önem kazanmıştır. Hollanda’da ben-anlatılarının yazımı ile dindarlık arasındaki bağlantı şu anda Fred van Lieburg tarafından etraflıca araştırılmaktadır. Bununla birlikte, esas olarak veya tamamen dinî ben-anlatısı denebilecek metinlerin sayısı şaşırtıcı derecede azdır. Elbette, dinin birincil yazma güdüsü olmadığı pek çok başka ben-anlatısı da yazarlarının dinî zihniyetine işaret ederler. Bazı otobiyografiler, politik veya başka türden müdafaa beyanlarıdır. Bu hususta en eski hatıratlardan biri, 1500 civarında Frizya iç savaşına katılan ve V. Charles’ın esiri olarak ölen Frizyalı asil Jancko Douwama’nın anıları bir örnek teşkil edebilir. 18. yüzyılın sonlarındaki çatışmalara katılan bazı Orangistler ile Vatanseverlerin hatıratları da böyledir.

Nihayet otobiyografi yazımında en önemli güdü kesinlikle ailevidir: Yazar şahsi ve ailevi bilgilerini torunlarına aktarmak ister. Ben anlatılarının yazılması genellikle aile içi bir gelenektir. Bunun iyi bir örneği Huygens ailesidir. Fakat benzer örnekler çok fazladır. Mesela Alman göçmen E.H. Krelage, oğlu Heinrich için Almanca bir otobiyografi yazmıştır 'dass derselbe wissen soli, wo seins Vaters Stammhaus und sein Stamm, herkommen...'. Bu, yaklaşık 200 sayfalık kapsamlı bir ben-anlatısıdır. 1798'de Orangist politikacı Ocker Repelaer çok daha kısa bir otobiyografi yazmıştı. Çünkü pek zamanı yoktu. Batavia'da Cumhuriyet döneminde tutsaktı, ölüme mahkûm edildi ve ailesine bir veda mektubu olarak otobiyografisini yazdı. Bu, belki de aynı zaman diliminde devrimci Fransa'da yazılan birçok son mektupla karşılaştırılabilecek döneme ait tek ben-anlatısıdır. Hikâyenin sonunda otobiyografisi ve hapishane günlüğü gibi Repelaer da hayatta kalmıştır.

İç Gözlem

Repelaer bizi bir yazma güdüsü olarak iç gözlem sorununa getiriyor. O, otobiyografisinde günahlarını da itiraf etmişti. Belli ki son bir kez kendisine bakmak istiyordu. Bu tür iç gözlem genellikle ben-anlatıları yazımının arkasındaki birincil güç olarak karşımıza çıkar. Ancak Hollanda belgeleri umumiyetle bu hipotezi doğrulamamaktadır. Çoğu ben-anlatısı daha çok hadiselerle ilgilidir. Özellikle seyahatnamelerde yazarlar ancak ara sıra kendi fikir ve duygularını ifşa ederler. Otobiyografiler ve günlükler bile genellikle sıkıcı kayıt tutma biçiminden başka bir şey değildir. Bunun, Uriel da Costa'nın Latince otobiyografisi gibi istisnaları da vardır. Gerçekliği tartışmalı olsa da bu, en azından çok dokunaklı bir belgedir. 18. yüzyılın tek kapsamlı iç gözlem günlüğü Magdalena van Schinne adlı bir kadın tarafından yazılmıştır. Mektuplar hâlinde kaleme alınan bu günlükte, yazar sürekli olarak kendi duygularını tahlil eder. Fakat Fransızca yazmaktadır; ben de bir şekilde onun Hollanda edebî geleneğinden ziyade, Belle van Zuylen gibi daha genel, Fransız etkisindeki Avrupa kültürünün bir parçası olarak görülmesi gerektiği izlenimine sahibim.

Tamamen dinî günlükler ve otobiyografiler kendi içinde bir tür oluşturur. Bu belgelerde çok fazla iç gözlemle karşılaşırız, öyle ki bu metinlerde bazen günlük hayat neredeyse hiç yer almaz. Dinin bu belgelerdeki ağırlıklı konumun-

dan dolayı bu metinler haklı gerekçeyle, ben-anlatılarından ziyade dinî inceleme olarak görülebilirler. Hollanda ben anlatılarında iç gözlemin görece önemsizliği şaşırtıcıdır. Kendi kendini çözümlemenin burjuva çevrelerinde geliştiği ve Protestanlıkça tasvip gördüğü kabul edilir. Rembrandt'ın yüzden fazla oto-portresi, Hollanda'daki bu gelişmenin bir göstergesi olarak görölmektedir. Bu yorumun terk edilmesi gerekebilir; belki de asıl soru şudur: Hollandalılar niçin bu kadar elverişli şartlar altında otobiyografik bir gelenek geliştirmediler?

Okur Kitlesi

Ben-anlatılarının yazarları sadece kendileri için yazmıştır şeklinde bir düşünce yanlıştır; böyle bir kural yoktur. Aslında bu tür örnekler istisna teşkil eder. Çoğu anlatı, yazarın aklındaki belirli bir okur kitlesi gözetilerek yazılmıştır. Seyahatnameler ve otobiyografilerde bu çok açık görölmektedir. Büyük turdaki çocuklar ve genç seyyahlar genellikle ebeveynleri için günlük tutarları, otobiyografilerin ise genellikle yazarların kendi soyları için yazıldığını gördük. Seyahatnameler genellikle memlekette kalan aile ve tanıdıklar için kaleme alınıyordu; bu, günlükler için de geçerlidir. Özellikle dinî vurgulara sahip günlükler, yazarın dinî inançlarını paylaştığı kişilere gösteriliyordu. Bunu bazen günlüklerin kendisinden anlarız. Bazı el yazmaları daha sonraki yayınlar için sadece bir not defteri işlevi görüyordu. Bunun bir örneği Rutger Meetelerkamp'ın 1500 sayfalık seyahat günlüğüdür. Meetelerkamp, 1804'te yayınlanan 'De toestand van Nederland in vergelijking gebracht met die van enige andere Ianden' adlı kitabı için malzeme toplamak üzere Avrupa'yı dolaşmıştır. Metinlerin azlığı tamamen şahsidir. Mese-la Constantijn Huygens, sonraki günlüklerinden birinde, günlüğünün birkaç sayfasının eksik olduğunu biraz şaşkınlıkla kaydetmiştir. Huygens gizlilik gerektiren pasajlarda bazen şifre kullanırdı. Aslında bu tür yanılmacalara başvuran tek kişi Huygens de değildi. Başkaları da benzer sebeplerle arada bir Yunanca (Yunanca veya Yunan harfleriyle Felemenkçe) veya İbranice yazmıştır.

Dil

El yazmalarının yüzde 10 ila 20'si Felemenkçe dışındaki dillerde yazılmıştır. 16. ve 17. yüzyıllarda Latince, bilginler ve din adamları tarafından ve bazı durumlarda Büyük tur sırasında tutulan seyahat günlüklerinde kullanılmıştır. Sonraları Katolik din adamları ve arada bir de bir Latince öğretmeninden başka

Latince kullanılmaz. Bazı örneklerde, özellikle günlüklerde metinde kullanılan dil değişir. Mesela Utrechtli Profesör Aemout van Buchell, romantik ilişkilerini özellikle İtalyanca ve Fransızca anlatıyordu. Bazı yazarlar ise çılgınlar gibi bir dilden diğerine geçerler. Lieuwe van Aitzema günlüğünü Felemenkçe, İspanyolca, Latince, Fransızca ve İngilizce yazmıştır. Böyle şatafatlı gösteriler özellikle on yedinci yüzyılın ilk yarısında popülerdi. İlginç bir örnek de İtalya'da İtalyanca, İspanya'da İspanyolca ve başka yerlerde Fransızca yazan Baron van Overschie'dir. Eğitim unsuru genellikle yabancı seyahat günlüklerinin kullanımında belirgindir. Ünlü Balthasar Bekker, Fransa ve İngiltere'ye yaptığı yolculuk hakkında şimdiye kadar bilinmeyen Felemenkçe bir günlük yazdı. Bekker tahsilli bir adamdı ve bildiği dillerde pratik yapmasına gerek yoktu. Hatta bu dilleri, yol arkadaşları tarafından 'dil ustası' tayin edilecek kadar iyi biliyordu ki bu da grubun hangi dili konuşacağına onun karar verdiği anlamına geliyordu.

18. yüzyılda, Fransızca giderek daha fazla moda haline gelir. Gijbert Karel van Hogendorp gibi birçok Hollandalı idareci için Fransızca günlük ve otobiyografi yazmak çok tabiidir. Bu, günlük hayatta Fransızca kullanımını yansıtıyor olabilir. Bir Hollandalı ile evli olan, İngilizce yazan ve Fransızca konuşan İrlandalı bir kadının 1800'lü yıllardan kalma ilginç bir günlüğü var. Almanca ve İngilizce pek nadir kullanılmaktadır. 18. yüzyılın sonlarına ait Michael Rijklof van Goens'in otobiyografisi, İngilizce otobiyografinin tek örneğidir; mizahın ve hatta insanın kendisiyle alay etmenin bulunabileceği ilk örnek olması da tesadüf olmayabilir. Goens bir hastalıktan sonra şöyle yazar: 'Bir eczane gibi kokuyordum'.

Felemenkçe'den başka diller niçin bu kadar sık kullanılıyordu? Felemenkçe, muhtemelen şahsi kimliğin günümüzdeki kadar önemli bir parçası değildi. Ayrıca Felemenkçe metinlerde bile birçok farklılık tespit edilebilir çünkü standart bir dil değildi. Bu sebeple, bir örnek olarak mesela Zaan bölgesinden bir kadının, Aafje Gijzen günlüğü, yerel lehçenin kaynağı olarak çok faydalıdır.

Ben Anlatılarının Tarihçilere Sunduğu İmkanlar

Bu el yazmaları tarihçilerin ne işine yarar? Bana kalırsa en önemli nokta, bu metinlerin yerlerinin artık biliniyor olmasıdır. Bu tür belgeleri okumak öğreticidir ve her bir metni okumak, üzerinde bilimsel bir çalışma yapılmasa bile genellikle zevkli bir uğraştır. Bu belgeler, edebiyat tarihi ve aynı zamanda ede-

biyat alımlaması için kaynak işlevi görebilirler çünkü yazarlar bazen okudukları üzerinde düşünmektedirler. Mesela Magdalena van Schinne, kendisini hangi kurgusal kahramanlarla özdeşleştirdiğini bile yazar. Ama ben-anlatıları genel olarak zihniyetler tarihî ve toplumsal tarih için de iyi kaynaklardır. Alan Macfarlane ve Linda Pollock gibi tarihçilerin örnek incelemeler yazdığı Fransa ve İngiltere'ye kıyasla şimdiye kadar çok fazla çalışma yapılmamıştır. Hollanda'da Herman Roodenburg'un Isabella de Moerloozee'un otobiyografisi üzerine yaptığı çalışmadan bahsetmeliyim. Hollanda materyali, ebeveynler ve çocuklar arasındaki ilişki üzerine Linda Pollock'un yazdığı türden bir inceleme yazacak kadar zengindir. Hollanda ben-anlatıları, 16. yüzyılda sekiz çocuğunu da doğumlarından birkaç hafta sonra gömmek zorunda kalan Frizyalı çiftçi Dirck Jans'tan, 18. yüzyılda otobiyografisini 'bir çocukluk hastalığı sebebiyle yitirdiği zihinsel kapasitelerini tekrar kazanıp bir gün babasının yazdıklarını okuyabileceğini' umduğu oğlu için kaleme aldığı ifade eden subay J. de Bretonne'a kadar değişen birçok duygusal ilişki örneği verir.

Sonuç

Bu yazıda projemizin sonuçlarını ancak kabataslak ifade edebildim; çok somut birçok gerçeği veremediğimin farkındayım. Ayrıca Hollanda ben-anlatılarının gelişimi hakkında geniş bir perspektif sunmanın zor olduğunu da biliyorum. Fakat bir mazeret ileri süreceğim. Tarihçiler arasında çok bilinen bir söyleyiş vardır. Bir bütün, kendisini oluşturan parçalardan daha fazlasıdır, önemsiz küçük olguların bir araya getirilmesiyle geniş bir perspektif elde edilebilir, denir. Halbuki ben-anlatıları söz konusu olduğunda, bunun tam tersi doğrudur. Çünkü bu metinlerin her birisi tek başına çok etkileyicidir, bundan dolayı böyle bir genel değerlendirme yazısında, bu belgelerin gerçek değeri ve güzelliği hakkında ancak sınırlı bir izlenim verilebilirdi. Sonuçta bu beni fevkalade şaşırtan bir gerçeğe götürmektedir: Ben-anlatılarına yönelik geçmişten bugüne devam edegelen kayıtsızlık. Bu metinlerin birçoğu arşiv ve kütüphanelerde çürümektedir. Bunların arasında birçok çarpıcı örnek bulunmaktadır. Mesela, Liewe van Aitzema'nın günlüğünü ele alalım. Bu tartışmalı şahıs hakkında çok şey yazılmıştır fakat benim bildiğim kadarıyla şimdiye kadar kimse günlüğüne bakmamıştır. Bu anlaşılabilir bir durum çünkü söz konusu günlükler birkaç dilde kaleme alınmıştır, ayrıca Aitzema'nın el yazısı da başlı başına bir sorundur. Yine on sekizinci yüzyılın

ikinci yarısının en ilginç ve hakkında çok şey yazılmış şahıslarından biri olan Van Goens'in günlüğüne de kimse bakmamıştır. Fakat neyse ki, Hollanda ben-anlatılarında saklı olan zenginliğin farkına varmaya başlayan tarihçiler giderek artmaktadır.

Erasmus Üniversitesi,
Rotterdam

Notlar

- J. Presser, 'Memoires als geschiedbron': *Id., Uit her werk van J. Presser* içinde (Amsterdam 1966), 277-282 (1958).
- R.M. Dekker, R. Lindeman ve Y. Scherf, 'Verstopte bronnen: egodocumenten van Noord-Nederlanders uit de 16de to 18de eeuw', *Nederlands Archieven Blad* 86 (1982), 266-235.
- Genel bir değerlendirme için bk. Rudolf M. Dekker, 'Egodocumenten: Een literatuuroverzicht', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 101 (1988), 161189.
- F.L. Kersteman, De Bredasche Heldinne, ed. R.M. Dekker, G.J. Johannes ve L.C. van de Pol (Hilversum 1988).
- Wiebe Bergsma, De Weld volgens Abel Eppens, een Ommelander boer de zestiende eeuw (Groningen 1988).
- Jancko Douwama's geschriften* (Leeuwarden 1849); P.Gerbenzon, ed., *Het aantekeningenboek van Dirck Jans* (Grins 1960). Yeni baskısı hazırlanıyor.
- Van Goens'in günlüğü: Koninklijke Bibliotheek, Lahey, ms 130 g 3-11; Aitzema'nın diary: Algemeen Rijksarchief, Lahey.
- Örn. bk. *De hand des Heeren. Eenige bekeeringsverhalen en andere geschiedenissen opnieuw uitgegeven door de redactie van 'De vriend van ouden jong'* (Leiden s.a.).
- Anna Frank van Westriennell, De Groote Turu. *Tekingen van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1983).
- Jacob Cats, 'Twee en tachtig-jarig !even van zijn geboone af tot zijn dood toe', *AiLe de werken van den heere Jacob Cats* (2 c., Amsterdam 1726) II, 289-319.
- Gerardus de Jong, Een historisch verhaal der voomaamste lotgevallen en bijzondere ontmoetingen raakende de persoon Gerardus de Jong, Universiteitsbibliotheek Leiden, Ltk 414.
- Constantijn Huygens de Zoon, *Journalen* (2 c., Utrecht 1876-1877).
- Gerard van Nijmegen, seyahat günlüğü, Gemeente Archief, Rotterdam.
- Örn. bk. F.A. van Lieburg, *De Nadere Reformatie in Utrecht ten tijde van Voetius, Sporen in de gereformeerdekerkeraadsacta* (Rotterdam 70 1989).
- Gemeente Archief Haarlem.
- Algemeen Rijksarchief, Lahey

- Tirtsah Levy tarafından Latince orijinal metinden yeni bir Felemenkçe çeviri hazırlanmaktadır.
Anje Dik tarafından yayına hazırlanmaktadır.
Koninklijke Bibliotheek, Lahey, ms 73 f 17.
- G. Brom ve L.A. Langeraad ed., *Diarium van Aernout van Buchell* (Utrecht 1907).
Koninklijke Bibliotheek, Lahey, ms 71 h 5.
Koninklijke Bibliotheek, Lahey, ms 131 g 29.
- The diary of Elizabeth Richards. Ingrid Bruning tarafından yayına hazırlanmaktadır.
Brieven van Michael Rijklof van Goens, C. II (Utrecht 1884).
- J.W. van Sante ed., *Dagverhaal van Aafje Gijsen* (Wonnerveer 1986); Jo Daan, 'De taal van Aafje Gijsen als bron van het achttiende-eeuws', Anno 1961. *Zaans Cultureel-historisch Tijdschrift* nr. 106 (Mayıs 1988).
- Hennan W. Roodenburg, 'The autobiography of Isabella de Moerloose. Sex, Childrearing and Popular Belief in Seventeenth-Century Holland', *Journal of Social History* 18 (1985), 518-539.
- Koninklijke Bibliotheek, Lahey, ms 129 f 7. 71

Tanıtım / Reviews
İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil
Olarak Öğretimi Üzerine

İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi,
Editör: Fatih Mehmet Çiğerci, İstanbul, Pegem Akademi Yayıncılık,
2020, 240 s. ISBN 978-625-7052-97-9

İrem Damla ŞİMŞEK*

Göçmenler ve geçici koruma statüsündeki kişiler için yaşadıkları ülkenin dilini öğrenmek ve o dilde yeterliğe ulaşmak son derece önemlidir. Dilde belli bir yeterliliğe sahip olan kişiler yaşadıkları ülkeye daha kolay uyum sağlamakta, sağlık hizmetlerinden daha rahat faydalanmakta ve işgücüne daha kolay katılmaktadır. Farklı ülkelerden gelen çocuklar göç ettikleri ülkelerde ekonomi, sağlık ve eğitim alanlarında sorunlar yaşayabilmektedir. Çocukların dil becerilerinin gelişmesi onların toplumla bütünleşmelerini kolaylaştırmakta ve bu sorunların azalmasına yardımcı olmaktadır. Dil becerilerinin sınırlı ya da yetersiz olması ise çocukların okulda başarılı olmalarını olumsuz etkileyebilmektedir. Bu durum göz önünde bulundurulduğunda göçmenlere ve sığınmacı statüsündeki kişilere Türkçe öğretimi Türkiye için son derece önemli bir konudur. Yabancı uyruklu çocukların okullardaki farklı dersleri takip ederek akademik olarak başarılı olmaları ve akranlarıyla iletişim kurabilmeleri için Türkçe öğrenmeleri gerekmektedir. 2020 yılının haziran ayında Pegem Akademi Yayıncılık tarafından yayınlanan İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi isimli kitap yabancı uyruklu çocukların Türkçe öğretimindeki ihtiyaçlarına işaret ederek Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminin tarihesi, Avrupa Dilleri Ortak Öneriler Çerçevesi,

* Doktora öğrencisi, İstanbul Üniv. Sos. Bil. Enst. Yabancı Dil Olarak Türkçe Eğitimi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye.
Elmek: irem.simsek@istanbul.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0003-3925-0843>.

Geliş Tarihi / Received Date: 15.03.2022
Kabul Tarihi / Accepted Date: 15.04.2022

DOI: 10.30767/diledeara.1036939

dört temel becerinin geliştirilmesi, kelime öğretimi, internet tabanlı uygulamalar ve ölçme değerlendirme gibi farklı konu ve içeriklerde öğretmenlere rehberlik etmektedir. Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Öğretim Üyesi Doç Dr. Fatih Mehmet Çiğerci'nin editörü olduğu kitap on bölümden oluşmaktadır.

Kitabın editörü Dr. Fatih Mehmet Çiğerci ile Ar. Gör. Cengiz Kesik tarafından kaleme alınan ilk bölüm "Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminin Tarihçesi ve Günümüzdeki Durumu" adını taşımaktadır. Bu bölümde Cumhuriyet öncesi ve sonrası dönemde Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminin tarihiyle ilgili bilgilere yer verilmektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurulmaya başlayan Türkçe Öğretim Merkezleri (TÖMER), Yunus Emre Enstitüsü (YEE), Türkiye Maarif Vakfı, Yurtdışı Türkler ve Akraba Toplulukları Başkanlığı (YTB), Türkiye Diyanet Vakfı ve Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde öne çıktıkları belirtilmektedir. Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesinde günümüzdeki okullara da rehberlik eden kurumların tarihçeleri, gerçekleştirdikleri projeler, hizmet verdikleri ülkeler ve faaliyet alanları bu bölümde ayrıntılı bir biçimde ele alınmaktadır. Bu kurumların ilkökul düzeyindeki öğrencilere Türkçenin yabancı dil olarak öğretilmesinde geliştirdikleri projeler ve hedefleri de aynı bölümde incelenmektedir. Bu bakımdan kitabın giriş bölümü alandaki kurumlarla faaliyetlerinin tanıtılması ve ilkökul düzeyindeki uluslararası öğrenciler için yapılan çalışmaların sunulması konusundaki girişi son derece faydalı olmuştur.

"İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Avrupa Dilleri Ortak Öneriler Çerçevesi" adını taşıyan ikinci bölüm Doktora öğrencisi Fisun Güngör Yereyıkılmaz tarafından yazılmıştır. ADOÖÇ, Avrupa Konseyi üye devletleri arasında öğretmen eğitiminde ve yabancı dil eğitim müfredatlarının, ders kitaplarının, sınavların vb. hazırlanmasında ortak bir temel sağlamayı amaçladığını vurgulamaktadır. Yereyıkılmaz Ortak Çerçeve Metni'nin özelliklerini, düzeylerin gösterimini yaklaşım ve yöntemlerini açıklayarak Metni nasıl kullanacakları konusunda öğretmenlere tavsiyelerde bulunmaktadır. "Yabancı Uyruklu İlkokul Öğrencileri İçin Türkçe Öğretim Programı Tasarısı" isimli bir doktora çalışması da bulunan Yereyıkılmaz'ın bu konudaki hakimiyeti, kitabın bu ikinci bölümünde görülmektedir. İkinci bölüm Ortak Çerçeve Metni'nde yer alan yaklaşımlar,

yöntemler, düzeyler, dil yeterlikleri, beceriler ve ölçme ve değerlendirme sürecini etraflı bir şekilde ele alarak bu konuların ilkokul düzeyindeki öğrenciler için ne şekilde uyarlanabileceği hususunda öneriler sunmaktadır. Kitabın diğer bölümlerde de sıklıkla okuyucunun karşısına çıkan ADOÖÇ'nin, bu bölümde ayrıntılı bir şekilde sunulması kitabın akışına uygun bir yön vermekte ve bu metne neden ihtiyaç duyulduğu sorusuna cevap vermektedir. Yazar, dil öğrenen kişilerin dil becerilerinin raporlanması ve öğrencinin dil seviyesinin tüm Avrupa ülkelerinde geçerli olması konularının da üzerinde durarak sınıflardaki farklı düzeylerdeki yabancı uyruklu öğrenciler için yapılması gerekenlere yer vermektedir.

“İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil ve İkinci Dil Olarak Öğretiminde İlk Okuma Yazma Öğretimi” başlıklı üçüncü bölüm kitabın editörü Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Çiğerci tarafından kaleme alınmıştır. Çiğerci ilk okuma ve yazma öğretiminin amacı, ilkeleri ve önemini anlatarak birleşim yöntemi, çözümleme yöntemi, karma yöntem ve ses esaslı ilk okuma yazma öğretimini bölümün girişinde açıklamaktadır. Araştırmacı Türkçenin dil özelliklerinin okuma ve yazma öğretimindeki ilişkilerine de değinerek ilkokul düzeyindeki uluslararası öğrencilerin eğitiminde karşılaşılan problemleri ve çözüm önerilerini ele almıştır. Bölüm özellikle birinci sınıf düzeyinde öğrencilerden edinmeleri beklenen kazanımlara yer vermesi sebebiyle bu alanda çalışacak kişilere farkındalık sunmaktadır. İlk okuma yazma sürecini etkileyen faktörlerden birinin öğrencilerin ana dilinin Türkçe olmayışı olarak verilmesi ise nispeten yeni sayılabilecek bu faktörün de göz önünde bulundurulmasının önemli olduğunu detaylarıyla açıklamaktadır. Özellikle mülteci ve göçmen çocukların eğitiminde ilkokul düzeyindeki yaş aralığı göz önünde bulundurulduğunda duyuşsal açıdan bir ayırım bulunduğu ve öğrencilerin dile yaklaşım ve derse güdülenmelerinin farklı olabileceğinin unutulmaması gerektiğinin altı çizilmektedir. Bölüm sonunda yer alan görsel kullanılarak yeni kelime oluşturma ve dikte çalışmaları gibi etkinlik önerileri de bölümde aktarılan kuramsal bilgilerin somutlaştırılmasına iyi birer örnektir.

“İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Öğretiminde Dinleme / İzleme Becerisi” isimli dördüncü bölüm Doç. Dr. Neslihan KARAKUŞ ve Öğr. Gör. Yusuf KUMMUZ tarafından hazırlanmıştır. Araştırmacılar yabancı dil öğretiminde dinleme / izleme becerisini etkileyen faktörleri geniş bir biçimde ele almakta ve dinleme etkinliklerinin uygulanması sırasında hesaba katılması ge-

rekenlerin üzerinde durmaktadır. Bu bölümde Türkiye Maarif Vakfı tarafından geliştirilen yabancı dil öğretim programından bahsedilerek, öğrencilerin dinleme ve okuma becerilerinin geliştirilmesinin diğer becerilere de katkılar sağlayacağını üzerinde durulmuştur. Araştırmada dinlemeyi etkileyen faktörler dinleyicinin dikkat seviyesi ve dinlenen metindeki konuşmanın hızı gibi farklı boyutlarla ele alınarak öğrenci, öğretici, çevre ve kullanılan kaynakların özelliklerinin dinlemeyi etkilediği belirtilmiştir. Araştırmacılar dinlemeyi etkileyen faktörlerden yola çıkarak verimli dinleme etkinliklerinin unsurlarını öğrencilere dinleme için amaç verilmesi, bireysel farklılıkların göz önünde bulundurulması, dersi eğlenceli hâle getirecek şarkılar ve kısa filmler kullanılması ve kelime hazinesinin yeterli olması olarak sıralamışlardır. Bölümün son kısmında ilkokul düzeyindeki öğrencilerin dinleme becerilerinin geliştirilmesinde kullanılabilecek etkinliklerden örnekler yer almaktadır.

“İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Konuşma Becerisi” adını taşıyan beşinci bölüm Dr. Gülşat Bican tarafından yazılmıştır. İki dillilik ve iki dilli eğitim üzerine çalışmaları bulunan Bican bu bölümde konuşma becerisinde dilbilimsel, toplumdilbilgisel ve edimsel yeterlik konuları üzerinde durarak iletişimsel yeti kavramını açıklamaktadır. Bu başlıklardan yola çıkarak bölümün sonunda yer verdiği sözlü etkinlikler ve etkileşimsel etkinlikler için örnek çalışmalar aktarılan literatürün daha iyi anlaşılmasını sağlamış ve alanındaki eğitimcilere derslerinde uygulayabilecekleri örnekler sunmuştur. Etkinlik örneklerinde yer alan uygulama yönergelerinin ve kazanımların titizlikle hazırlandığı dikkati çekmektedir. Bican, konuşma becerisinin değerlendirilmesinde en ideal ölçme aracının sözlü yoklamalar olduğunu aktararak öğrencilerin değerlendirme aşamasına katılımının farkındalıklarını artıracaklarını belirtmiştir. Araştırmacı bölüm sonunda dereceli puanlama anahtarlı değerlendirme formlarına iki örnek sunmuştur.

“İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Okuma Becerisi” başlıklı altıncı bölüm Dr. Mehmet ÖZENÇ ve Doç. Dr. Emine GÜL ÖZENÇ tarafından kaleme alınmıştır. İlkokul öğrencilerinin Türkçe eğitimi ve okuma ve anlama becerileri üzerine çalışmaları bulunan akademisyenler ADOÖÇ metninden kaynak göstererek okuma becerisi, okumanın amaçları, modelleri ve öğretim süreçleriyle ilgili bilgiler vermişlerdir. Bir önceki bölümde olduğu gibi,

altıncı bölümde de Türkiye Maarif Vakfı tarafından hazırlanan Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretim Programı ele alınmaktadır. Programın okuma becerisini geliştirmeye dönük önerileri Türkçeyi yabancı dil olarak öğretecek kişilere yol göstermektedir. Araştırmacılar okuma becerisinin geliştirilmesinde Türkçenin dil yapısı ya da uygun metinlerin yetersiz olması gibi sebepler nedeniyle bazı aksaklıklar yaşandığını ifade ederek standart bir öğretim programının hazırlanması, kulak-dil aşinalığı sağlayan alıştırmaların yapılması ve öğrencilerin sorun yaşadıkları seslerin yer aldığı kelime ve cümlelerle ilgili alıştırmaların yapılması şeklinde öneriler sunmuştur. Bölüm sonunda yer alan iki etkinlikte de görsellerin kullanılması ve etkinliği uygularken atılacak tüm adımların yer alması dikkat çekmektedir.

Kitabın yedinci bölümü “İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Yazma Becerisi” olarak adlandırılmıştır ve Doç. Dr. Esra Nur Tiryağı tarafından yazılmıştır. Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde yazma becerisi üzerine araştırmaları bulunan Tiryağı bu bölümde ADOÖÇ metni üzerinden ağıkladığı yazma becerisini alfabe öğretimi, kelime öğretimi, cümle öğretimi ve paragraf öğretimi başlıklarıyla aşamalarını göstermektedir. Bahsedilen konu başlıklarıyla ilgili gerekli bilgiler verildikten sonra yazma becerisini geliştirecek etkinlikler sunulması öğretmenleri harflerin yazımından paragraf oluştırmaya dek kullanabilecekleri bir kılavuz niteliğindedir. Araştırmacı, yazma becerisinin geliştirilmesi konusunda dikkat edilmesi gerekenleri hedef kitlenin özelliklerini göz önünde bulundurmak, öğrenciye rehberlik etmek, kaygı düzeyini indirecek alıştırmalara yer vermek olarak sıralarken özellikle ilkokul seviyesinde dikte çalışmalarına da yeterli miktarda zaman ayırmanın önemli olduğunun altını çizmiştir.

“İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Söz Varlığının Geliştirilmesi ve Kelime Öğretimi” adını taşıyan sekizinci bölüm Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Turan Doğan tarafından hazırlanmıştır. Türkçenin söz varlığı üzerine de çalışmaları bulunan araştırmacı bu bölümde kelime öğretimi yöntemleri ve kelime öğretimi teknikleri olarak sınıflandırdığı iki alt bölümle eğitimcilerle söz varlığı öğretimini ayrıntılarıyla aktarmaktadır. Her bir yöntem ve teknikte yer verilen etkinlik örnekleri söz varlığının geliştirilmesi konusunda öğreticileri yönlendirmektedir. Bölümün son kısmının yabancılarla Türkçe kelimelerin öğretilmesi sırasında karşılaşılan hatalara yer verilmesi ve bunlara çözümler önerileri sunulması öğreticileri, öğrencilerin kelimelerin telaffuzunda, yazımında ya da

söyleminde olası yanlış kullanımlarına karşı hazırlamaktadır. Doğan, Türkçenin yapı bakımından sondan eklemeli bir dil olduğunu ve bazı kelimelerin Türkçenin ana dili konuşucuları tarafından yadırganacak bir biçimde kullanılmasının da önüne geçilmesi gerektiğini söylemekte ve söz varlığı öğretiminde bu konuya da hassasiyet gösterilmesi gerektiğini ifade etmektedir.

Dil öğretiminde teknoloji kullanımı konusunda değerlendirilebilecek “İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Web Uygulamaları Ve İnteraktif Ortamlar” başlıklı dokuzuncu bölüm Dr. Öğr. Üyesi Yakup Alan ve Doç Dr. Nurşat Biçer tarafından kaleme alınmıştır. Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi alanında çeşitli konularda çalışmaları bulunan araştırmacılar bu bölümde farklı sosyal medya araçları, internet tabanlı öğrenme ortamları ve sözlükler, mobil uygulamalar, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik araçlarının yabancı dil öğretiminde nasıl yer aldığı ile ilgili bilgiler sunmuştur. Araştırmacılar bu bölümde teknoloji kullanımının yabancı dil eğitiminin vazgeçilmez bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Bölümün sonunda yer alan web tabanlı öğretim ortamları, internet tabanlı sözlükler, mobil uygulamalara dair başlıklar geniş ölçüde bilgiler ve örnekler içermektedir. Dijital oyun, artırılmış gerçeklik ve sanal gerçeklik isimli bölümler dijital kuşak olarak da tanımlanan genç öğrencilere hitap edecek etkinliklerin nasıl verimli kullanılacağı hakkında içerikler sunmuştur. Alan ve Biçer gelişen teknolojinin hem öğrencinin bir konuyu öğrenirken aktif bir rol oynamasına hem de öğretmenlerin derslerin verimli hale getirmeleri konusunda fırsatlar sunduğunu belirtmektedir.

Kitabın son bölümü “İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretiminde Ölçme Ve Değerlendirme” başlıklıdır ve Dr. Öğr. Üyesi Halil Erdem Çocuk tarafından yazılmıştır. Akademisyen, ADOÖÇ bağlamında ölçme ve değerlendirme üzerine bilgiler aktararak yazılı sınavlardan porfolyo değerlendirmeye kadar ölçme araçları üzerine detaylı bir sınıflandırma sunmuştur. Araştırmacı son kısımda duyuşsal özelliklerin ölçülmesine de yer vererek, klasik ölçme ve değerlendirme araçlarından farklı olarak öğrencinin kişisel ilgi, yetenek ve tutumunu temele alan ölçme araçlarına da değinilmektedir. Literatürde tutum, kaygı ve algı gibi kapsamlarla ele alınan duyuşsal özelliklerin öğrencinin dil öğrenimindeki başarısını etkileyebileceği dile getirilmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde bu kitap yabancı dil olarak Türkçe öğretimini AOÖDÇ metnine göre ele alarak temel becerilerin kazandırılması, söz

varlığının geliştirilmesi, teknoloji kullanımı ve ölçme-değerlendirme araçlarının ilkokul öğrencilerinin eğitimindeki önemi ve sözü edilen konuların uygulanışını etraflıca ele alan bir çalışma olarak dikkat çekmektedir. Çalışmada yer alan konuların gerek AOÖDÇ'deki kazanımları ele alış biçimleri gerek etkinlik örnekleri olsun bölümlerin birbiriyle aynı doğrultuda ele alınması kitabın iyi planlanmış bir şekilde yayına hazırlandığını göstermektedir. Özellikle araştırmacıların farklı etkinlik örneklerini dahil ederken uygulama aşamalarını açıklamaları ve etkinliğin hedeflerini belirtmeleri bahsedilen konuların anlaşılır hâle gelmesine katkı sunmuştur. 2020 yılında ilk baskısını yapan kitap güncel konuları ele alması, kolay anlaşılır dili ve başlığındaki beklentiyi karşılaması bakımından yalnızca ilkokul öğretmenleri değil, herhangi bir yaş grubundan öğrencisi bulunan öğretmenlerin de ilgisini çekecek niteliktedir.

Kaynakça

Ciğerci, F. M. (Ed.). (2020). İlkokul Öğrencilerine Türkçenin Yabancı Dil Olarak Öğretimi. Pegem Akademi Yayıncılık.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

Yayın İlkeleri

1. Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi, dil ve edebiyat alanlarının yanı sıra tarih, felsefe, sosyoloji, psikoloji, eğitim, iktisat tarihi, siyaset bilimi, iktisat, işletme gibi beşerî ve sosyal bilimler alanında yapılan özgün bilimsel çalışmalar-yayımlandığı uluslararası hakemli, elektronik ve basılı bir dergidir.

2. Makalelerin yayımlanabilmesi için, daha önce başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılara dergide kesinlikle yer verilmemektedir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, ancak basılmamış olması halinde ve bu durumun açıkça belirtilmesi şartıyla kabul edilebilir. Bu türden yazıların etik sorumluluğu makale sahibine aittir.

3. Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisi Bahar/Mart ve Güz/Ekim olmak üzere yılda iki sayı yayımlanır.

Bahar sayısı 20 Mart ve Güz sayısı 20 Ekim tarihlerinde elektronik ve basılı olarak yayımlanır. Bahar sayısı için yazıların son gönderilme tarihi **20 Şubat**, Bahar sayısı için ise **20 Eylül** tarihleridir. Bu sayıların haricinde arada çıkarılacak özel sayılar için de özel tarihler belirlenip ilan edilir.

4. Dergi, Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içi ve dışındaki kütüphanelere, uluslararası indeks kurumlarına ve abonelere, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde gönderilir.

5. Çalışması yayımlanan yazarlara bir adet dergi gönderilir.

6. Yazımda ve kısaltmalarda TDK İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Yazıların Değerlendirilmesi

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisine gönderilen yazılar, önce Yayın Kurulu tarafından incelenir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçüttür. Kör hakemlik sistemi kullanılır. Değerlendirme için uygun bulunan yazılar, alanda uzman kabul

edilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır.

Hakemler kendilerine gönderilen yazıyı 20 gün içinde değerlendirir. Bu süre içerisinde raporunu göndermeyen hakemle irtibata geçilerek değerlendirme için hakeme bir defaya mahsus olmak üzere 10 gün ek süre verilir. Hakem bu sürede de raporunu gönderemezse değerlendirme süreci sonlandırılır.

Makale, yayımlanma aşamasına gelmiş, yukarıda açıklanan süreçlerden geçmiş, hakem raporları olumlu olsa bile, dil ve üslup sorunları, konu birliğindeki kopukluklar veya akademik etiğe uymayan talep ve davranışların fark edilmesi ve buna benzer durumlarla ilgili yazılar Yayın Kurulunun kararıyla yayın sırasından çıkarılır.

Yazarlar, katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte hakem raporlarına itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabul edilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez.

8. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği'ne devredilmiş sayılır. Yayımlanan yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

9. Yazım Dili

Dil ve Edebiyat Araştırmaları dergisinin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Filoloji bölümü mensupları için ilgili dilde yazılmış makalelere ve diğer Türk lehçeleri ile yazılmış yazılara da yer verilebilir.

10. Yazıların Gönderilmesi

Yazım ilkelerine göre hazırlanmış çalışmalarınızı hakemliDERGI@tded.org.tr mail adresine gönderebilirsiniz.

Yazım Kuralları

Makalelerin, aşağıda belirtilen şekilde sunulmasına özen gösterilmelidir:

1. Başlık: Başlık yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde 14 punto büyüklüğünde ve koyu harflerle yazılmalıdır. Başlıkta en fazla 10 kelime yer almalıdır.

2. Yazar Ad(lar)ı ve Adres(ler)i:

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı yazı başlığının sağ altında olmalı, soya-

dın tamamı büyük harflerle yazılmalı, yazarın unvanı, kurumu ve elektronik posta adresi, Orcid numarası dipnotta açıkça belirtilmelidir.

3. Özet: Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 150, en fazla 300 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Makalenin başlığı her iki özetde de belirtilmeli, özet içinde yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemelidir. Özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir.

4. Genişletilmiş Özet: Çalışmanın sorununun, amacının, metodunun ve sonuçlarının geleneksel özete göre daha ayrıntılı ele alınacağı **Genişletilmiş Özet** İngilizce dilinde yapılmalıdır. Dolayısıyla genişletilmiş özet makalelerin uluslararası okuma oranını da artıracaktır. Bu özet tercihen **600-800** kelime uzunluğunda olmalı; çalışmanın amacını, sorununu, metodunu, bulgularını ve sonuçlarını alt başlıklar halinde açık bir şekilde vermelidir. Özet içindeki alt başlıklar, çalışmanın türüne göre çeşitlilik gösterebilir.

Genişletilmiş Özette Kullanılabilecek Alt Başlıklar

Araştırma Yöntemi/Research Problem	Çalışmanın amacına ve bağlamına ilişkin açıklama (birkaç cümle).
Araştırma Soruları/Research Questions	Araştırma sorularını açıkça belirtin.
Literatür İncelemesi/Literature Review	Literatür taramasının yöntemini (hangi temel kaynaklardan yararlandı, ne tür kaynaklara ulaşıldı vs.), amacını ve ulaşılan kaynakların genel ortaya çıkarttığı görüntü, (bu konuda yapılan daha önceki araştırmaların ortak yönleri veya ayrıldığı noktalar nelerdir vs.) kısaca belirtiniz.
Metodoloji/Methodology	Çalışmanın metodu, inceleme, belge neşri, izlenilen yol, karşılaştırma, yorumlama, eleştiri, örnek olay incelemesi, deneme, anket ve benzeri olarak tanımlayın.
Sonuçlar ve Tartışmalar/Results and Discussion	Araştırma amaçlarına/sorularına ilişkin ana bulgular, temel çıkarımlar, sonuçlar ve/ya öneriler.

5. Ana Metin: A4 boyutunda kâğıtlara, Microsoft Word programında, Times New Roman veya benzeri bir yazı karakteri ile, 12 punto, 1.5 satır aralığıyla yazılmaktadır. Sayfa yapısı A4 ebadında, kenar boşlukları sağdan, soldan, üstten ve alttan 3 cm olmak üzere, 14 nk satır aralığıyla, iki yandan hizalı ve paragraf arası boşluğu, öncesi ve sonrası 14 nk olacak şekilde ayarlanmalı ve sayfalar numaralandırılmamalıdır.

Bir makalede sıra ile özet, ana metnin bölümleri, kaynakça ve (varsa) ekler bulunmalıdır. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, çalışmanın türüne ve konunun gereğine bağlıdır. Fakat makalenin bir sonuç paragrafı bulunmalıdır. “Sonuç” araştırmanın amaç ve kapsamına uygun olmalıdır. Metinde sözü edilmeyen hususlara “sonuç”ta yer verilmemelidir.

6. Bölüm Başlıkları:

Ana başlıklar:

Makalede, bütün başlıklar yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde ve koyu yazılmalıdır. Ana başlıklar (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) 14 punto ve koyu karakterde yazılmalıdır.

Ara ve Alt başlıklar:

Ara ve alt başlıklar 12 punto ve koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konularak aynı satırdan devam edilmelidir.

7. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik yazılmalı; tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli. Hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

8. Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde makaleye ek olarak gönderilmelidir. Resim adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır.

9. Kaynak Gösterme (Dipnot kullanma) ve Kaynakça:

Alıntılar tırnak içinde verilmeli; 140 kelimedenden az alıntılar satır arasında, daha uzun alıntılar ise satırın sağından ve solundan 1.5 cm içeride, blok hâlinde

ve 1,5 satır aralığıyla 1 punto küçük yazılmalıdır.

Makalede yapılacak atıflar, ilgili yerden hemen sonra, parantez içinde yazarın soyadı, eserin yayın yılı ve sayfa numarası sırasıyla verilmelidir. Eser adları eğik (italik) olmalıdır.

Örnek: (Okay 2016: 142.)

Birden fazla kaynak gösterileceği durumlarda eserler aynı parantez içinde, en eski tarihli olandan yeni olana doğru, birbirinden noktalı virgülle ayrılarak sıralanır.

Örnek: (Köprülü 1989: 125; Okay 2016: 115)

İki yazarlı kaynaklarda, araya tire işareti (-) konulur. İkiyden fazla yazarlı kaynaklarda ise ikinci yazarın soyadından sonra “vd.” kısaltması kullanılmalıdır.

Örnekler: (Andı-Akay 2010: 223). (Kaplan-Enginün vd. 1988: 217)

Yazarın adı, ilgili cümle içinde geçiyorsa, parantez içinde tarih ve sayfanın belirtilmesi yeterlidir.

Örnek: (2015: 23)

Yazarın aynı yıl yayınlanmış iki eseri varsa, yayın yılına bir harf eklenmek suretiyle gösterilir.

Örnekler: (Ahmet Midhat 2010a: 37), (Ahmet Midhatb: 72)

Soyadları aynı olan iki yazarın aynı yılda yayınlanmış olan eserleri, adların ilk harflerinin de yazılması yoluyla belirtilir.

Örnekler: (Balcı, F. 2014: 83), (Balcı, M. 2014: 112)

Ulaşılamayan bir yayına metin içinde atıf yapılırken, bu kaynakla birlikte alıntının yapıldığı eser şu şekilde gösterilmelidir:

Örnek: (Köprülü 1924: 75'ten aktaran; Demirci 1998: 25)

Dipnotlar: Dipnotlar, sadece yapılması zorunlu açıklamalar için kullanılır. Buradaki atıflar da parantez içinde yazarın soyadı, eserin yayın yılı ve sayfa numarası gelecek şekilde düzenlenmelidir. Örnek: (Çoruk 2016: 118)

Kaynakça: Makalede kullanılan bütün kaynaklar “Kaynakça”ya alınmalı, makalenin konusu ile ilgili olsa dahi, yazıda değinilmeyen belge ve eserler kaynakçaya dâhil edilmemelidir. Kaynaklar ana metnin sonunda yazar soyadlarına göre (Soyadı kanunundan öncekiler için yazar adı esas alınır.) harf sırasına göre verilmelidir. Eser adları eğik (italik) yazılmalıdır.

a. Kitap ve kitap niteliğindeki eserler

Yazarın soyadı (küçük harfle), adı (basım yılı), *kitabın adı*, basıldığı şehir: yayınevi.

Örnek: Okay, M. Orhan (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eserin hazırlayıcısı, editörü, çevireni varsa, kitap adından sonra aşağıdaki gibi verilir:

Yazarın soyadı, adı, (basım yılı), *eserin adı*, [hazırlayan] hzl., [editör] ed. veya [çeviren] çev. adı soyadı, basıldığı şehir, yayınevi.

Örnek: Ersoy, Mehmet Akif (1991), *Safahat*, hzl. M. Ertuğrul Düzdağ, İstanbul: İz Yayıncılık.

Stevick, Philip (2004), *Roman Teorisi*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yay. 2. bs.

Eserin cildi eser adından sonra, kaçınıcı baskı olduğu ise yayınevinden sonra belirtilir.

Örnek: Lekesiz, Ömer (2001), *Yeni Türk Edebiyatında Öykü 5*, İstanbul: Kaknüs Yay.

b. Süreli yayınlardaki yazılar:

Dergiler: Yazarın soyadı, adı (yıl, ay), “makalenin başlığı”, *derginin adı*, cilt no, sayısı: sayfa aralığı.

Örnek: Çetişli, İsmail (2000), “Bir Neslin veya Bir Şairin Romanı: Mâi ve Siyah”, *Türk Yurdu*, C. XX, S. 153-154, Mayıs-Haziran, s. 318-333.

Gazete yazılarında ise, yazarın soyadı, adı (yıl. ay. gün), “yazının başlığı”, *gazetenin adı*, (varsa) sayfa numarası verilir.

Mülakat ve röportajlarda yazar adı olarak bunları yapan kişiler verilir.

c. Tezler

Yazarın soyadı, adı, (tarihi), tezin başlığı, şehir: üniversite ve enstitü adı: (yayınlanmamış lisans/yüksek lisans/doktora tezi).

e. İnternette alınan bilgiler

Yazarın soyadı, adı, (son güncelleme tarihi), “internet belgesinin başlığı”, (erişim tarihi), internet adresi.

Örnek: Koçak, Ahmet (2014.01.01). “HİLMİ, Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi”

<http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=4126>

(Erişim tarihi: 2016.10.23)

Dipnot ve kaynakça yönteminde APA sistemi öncelikli olmakla beraber klasik atıf ve dipnot yöntemi de (MLA-Chicago) kullanılabilir.

Yazışma Adresi

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Feshane Cad. Nu : 3
34050 Eyüp / İSTANBUL
Tel : 90 212 581 69 12
Faks : 90 212 581 12 54
www.tded.org.tr