

Edebi Eleştiri Dergisi

Mart 2024
Yıl 8, Cilt 8, Sayı 1



YAYINCI VE BAŞEDİTÖR/PUBLISHER AND EDITOR IN CHIEF

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

EDİTÖR

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi, Siirt, TÜRKİYE)

ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Fevzi KARADEMİR

(Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ

(Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Kâzım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Hakan Behcet SAZYEK (Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye)
Prof. Dr. Maria DiBatissa (Princeton Üniversitesi, Princeton, USA)
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye)
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. Selma BAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye)
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye)
Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye)
Doç. Dr. Necati TONGA (Millî Eğitim Bakanlığı, Kırkkale, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAI (Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin GÖNEN (Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye)
Dr. Jonas ELBOUSTY (Yale University, New Haven, USA)

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)
Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Üniversitesi, Osmaniye, Türkiye)

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana, Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Gökçen KARA (Doğuş Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/eeder>

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hanife Dilek BATİSLAM (Çukurova Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Muhammet Fatih KANTER (Kilis 7 Aralık Üniversitesi)
Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)
Prof. Dr. Nilüfer İLHAN (Yozgat Bozok Üniversitesi)
Prof. Dr. İdris KADIOĞLU (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Günil Özlem AYAYDIN CEBE (Samsun Üniversitesi)
Prof. Dr. Macit BALIK (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Özgür İLDEŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Sedat BAY (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR (Düzce Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa YİĞİTOĞLU (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Osman ERCİYAS (Lefke Avrupa Üniversitesi)
Doç. Dr. Bülent AKIN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Doç. Dr. Fırat SEVİNÇ (Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe ULUSOY TUNÇEL (Afyon Kocatepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Koray ÜSTÜN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdulsamet ÖZMEN (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih ERBAY (İğdır Üniversitesi)
Doç. Dr. Burhan BARAN (Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nurcan ANKAY KARDAŞ (Muş Alparslan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sezin Seda ALTUN EVREN (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Erdem AKIN (Nevşehir Hacıbektâş Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hasan İSİ (Trabzon Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Evren KARATAŞ ÜLGER (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Esengül SAĞLAM CAN (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Dr. Nilüfer KARADAVUT (Aydın Adnan Menderes Üniversitesi)
Dr. Sena ŞAHİNİ (Ege Üniversitesi)
Dr. Okan ÖZKARA (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Serhat DEMİREL (Sakarya Üniversitesi)

EDİTÖR NOTU

Değerli Araştırmacılarımız, Sayın Hocalarımız,

Edebî Eleştirî Dergisi, 2017 yılının son günlerinde çıktığı yolculuğunda sekizinci yılına erişmiş bulunuyor. O günden bu yana normal periyodunun dışında biri eleştirî kuramları, ikisi de süreli yayınlar alanında olmak üzere üç özel sayıya imza atan Dergimiz, dil ve edebiyat alanındaki nitelikli çalışmalara yer vermekten mutluluk duymaktadır. Dergimiz, yazıların hakemlik ve diğer işlemleri için yazarlardan herhangi bir ücret talep etmemektedir.

Dergimizin bu sayısında, 10 araştırma makalesi ve 1 adet yayın değerlendirme yazısı yer almaktadır. Bu sayıda yer alan yazarlarımızı tebrik ediyor, sürece katkı sunan hakemlerimize teşekkür ediyoruz. Ekim 2024 Sayısı için çalışmalarınızı en geç 01 Ağustos 2024 tarihine kadar Dergipark üzerinden bize gönderebilirsiniz. Dergimize verdiğiniz destek için teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla.

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL
26.03.2024
Editör

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Dilek YİĞİT-Zuhal KARAKOÇ DORA

Platon'un Şair ile Husumeti Bağlamında Lord Byron Analizi
An Analysis of Lord Byron in the Context of Plato's Hostility to Poet
(1-12)

Esra ÇINAR

Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye İsimli Özyaşamöyküsü Üzerine Bir İnceleme
An Examination Of Autobiography Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye
(13-35)

Ömer ARSLAN

XIX. Yüzyılda Nazma Çekilmiş Bir Destan: Muhlis'in Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî'si
Prose Epic Translated into Verse in the XIXth Century: Muhlis' Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî
(36-67)

Batuhan ERDOĞAN

Direktör Âli Bey'in Geç Keşfedilmiş Bir El Yazması Eseri: "Küçük Bir Seyahat"
A Late-Discovered Direktör Âli Bey's Manuscript: "Küçük Bir Seyahat"
(68-85)

Mümin TOPCU

Destûr ve Düstûr Şiirleri Üzerine Bazı Tespitler
Some Determinations on Destûr and Düstûr Poems
(86-104)

Gamze SOMUNCUOĞLU ÖZOT

Oto- Sosyo-Biyografik Bir Roman Olan Seneler ile Otobiyografik Bir Roman Okul Arkadaşım'ı Karşılaştırma Denemesi
An Attempt to Compare the Auto-Socio-Biographical Novel, The Years, with the Autobiographical Novel, My School Friend
(105-112)

Murat TAN

Yozlaşma Karşısında Bireyin Çığı: Kürk Mantolu Madonna
Madonna in a Fur Coat: The Scream of the Individual Against Corruption
(113-125)

Adnan OKTAY

Dîvân Şiirinde Cinsiyet Temelli Bir İnceleme: Nedîm Dîvânı Örneği
A Gender-Based Study in Diwan Poetry: The Example of Nedim's Diwan
(126-147)

Hilal ÖZKAYA

Yeni Türk Dergisinde "Kızılbaş Şairleri"
"Qızılbaş Poets" in Yeni Türk Magazine
(148-162)

Yakup ÖZTÜRK

Cenab Şehabeddin'in Hikâyeleri Üzerine Bir Değerlendirme
An Assessment On Cenab Şehabeddin's Stories
(163-175)

(Yayın Değerlendirme/Book Review)

Berre KARAMAN

"Edebiyat Tarihçiliğine Farklı Bir Bakış Denemesi: Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü"
A Different Look at Literary Historiography Essay: Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü
(176-181)

Araştırma Makalesi

Platon'un Şair ile Husumeti Bağlamında Lord Byron Analizi

*An Analysis of Lord Byron in the Context of Plato's Hostility to Poet*Dilek YİĞİT¹ Zuhale KARAKOÇ DORA²¹ Doç. Dr., Hazine ve Maliye Uzmanı, dilek.yigit@hmb.gov.tr² Doç. Dr., TBMM Kahramanmaraş Milletvekili, zuhal.dora@yahoo.com

Öz: Edebiyat/şair ile toplum/siyaset arasında etkileşim olduğu yerleşik bir görüştür, ancak dünya genelinde siyaset bilimi alanında ilgi çekici bir araştırma alanı olmasına rağmen, Türkiye'de bu konuda akademik çalışma eksikliği dikkat çekicidir. Nitekim, edebiyat/şair ile toplum/siyaset arasındaki etkileşim üzerindeki tartışmaların Antik Yunan'a kadar geri gittiği Platon'un şairin toplum/siyaset üzerine etkisine dair düşünmüş ve yazmış olmasından anlaşılmaktadır. Yazılarına genel bir bakış, Platon'un şairin ve şiirin toplum ile politika üzerinde sahip olabileceği etkiyi kabul ettiğini göstermektedir. Ancak Platon şairin toplum ve siyaset üzerine etkisinden hiç hoşlanmamaktadır. Platon'a göre şair, insanların karakterlerini ve duygularını etkilemekte, insanları gerçeklikten uzaklaştırmakta, duyguların kanunların yerini almasına sebep olmaktadır. Bu nedenle şairin Platon'un ideal devletinde yeri yoktur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, Platon'un şair hakkındaki kanaatini yaşamı boyunca tanıdığı, bildiği şairler üzerinden oluşturduğu, dolayısıyla düşmanlığının çağdaşlarına yönelik olduğudur. Ancak Platon'un şair ile husumetinin kaynağı şairin kişiliği değil, toplum/siyaset üzerine etkisi olunca, Platon'un eleştirdiği şair her dönem karşımıza çıkabilir. Bu makale Platon'un perspektifinden Lord Byron'ı analiz edecek ve şu soruya bir açıklama ve cevap getirmeye çalışacaktır: Onlar çağdaş olsalardı, Platon Lord Byron'ı eleştirebilir miydi? Eğer öyleyse, nasıl?

Anahtar Kelimeler: Platon, Lord Byron, şiir, şair, edebiyat, siyaset

Abstract: It is an established view that there is considerable interaction between literature/poetry and society/politics but there has been a remarkable dearth of academic study on the subject in Turkey albeit it being an attractive area of research in the field of political science across the world. Indeed, as long ago as in ancient Greece the great philosopher Plato thought it an important matter for societies and he produced books in which he certainly looked into the subject quite closely. A cursory look at his writings seems to suggest that Plato does acknowledge the influence that poet and poetry would have over the society and politics. However, it is hardly possible to maintain that he ever condoned this interaction and the influence it produces. Simply put, according to him, a poet would impact people's characters as well as their emotions in uncontrollable ways and manners, and he would even keep people from facing up to the reality. Plato's criticism of poets and poetry was such that he thought that the emotions would become laws in certain circumstances. In an ideal state of his own there would be no room for a poet. The point here to be borne in mind is that Plato forms his opinion of a poet from those he had known all along in his lifetime, therefore his hostility is directed at his contemporaries. Taking into account the fact that Plato's animosity to those poets of his time did not stem from anything personal but revolved around the influence they had on the society, we could infer from what he extensively wrote about that interaction and supposed influence that we could come across the kind of poet and poetry at any time. And could we apply this method to Lord Byron who lived in the nineteenth century? This article will make a case of Lord Byron within that framework and try to come up with an explanation and answer to the question: had they been contemporaries, could Plato have criticized Lord Byron? And if so, how?

Keywords: Plato, Lord Byron, poem, poet, literature, politics



Atıf/Citation: Yiğit, D.; Dora, Z.K. (2024). "Platon'un Şair ile Husumeti Bağlamında Lord Byron Analizi". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(1): 1-12.

DOI: 10.31465/eeder.1214894

Geliş/Received: 05.12.2022

Kabul/Accepted: 03.02.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Katkı Oranı Beyanı: Yazarlar, makaleye eşit oranda katkı yapmışlardır.

Giriş: Edebiyat, Şiir ve Siyaset

Edebiyat dilsel sanat yapıtları bütünüdür; roman, öykü, masal ve şiir hemen hemen herkes tarafından edebiyat adı altında dilsel sanat yapıtları bütünüdür birer parçaları olarak kabul ediliyor olsa da, tarih, felsefe, sosyal bilimler ve doğa bilimleri çalışmaları, denemeler, seyahat kitapları, günlükler, hatıralar, biyografiler ve otobiyografiler de bu bütünü içinde değerlendirilebilir (Stecker, 1996:690). Ancak dilsel sanat yapıtları bütünüdür unsurlarını sıralamak edebiyatın tanımını vermez; nitekim doğası üzerine süren sonuçsuz tartışmalar dikkate alınrsa edebiyatın tatmin edici bir tanımını vermek de kolay değildir. Bir tanım çabası olarak edebiyat kısaca düşüncenin dilde ifadesi olarak nitelendirilebilir; edebiyatı diğer yazı türlerinden ayıran unsur ise dilin özel bir şekilde kullanılmasıdır (Stecker, 1996:683). Bir eserin edebi statüye sahip olması için hem dilsel açıdan hem de içerik açısından özel bir mükemmellik göstermesi gerektiğine dair genel bir fikir birliği mevcuttur (Hall, 1979:91). İçerik olarak edebiyat insanın deneyimini, tecrübelerini yorumlamaya yönelik yazma sanatıdır; bu bağlamda edebiyat insana, yaşama ve dünyaya dair olanla ilgilenir; edebiyat bize insan yaşamının nasıl olduğunu öğretir (Dannhauser, 1995); belki de edebiyat insana, yaşama ve dünyaya dokunan bütün kitaplardan, metinlerden ve yazılardan oluşur. Ancak edebiyat kapsamına sadece yazılı dilsel yapıtlar girmez; kelimelerin ustalıklı, sanatsal bir şekilde kullanıldığı sözlü iletişim de sözlü edebiyatı oluşturur (Murphy, 1978:113); sözlü edebiyat insanların inançlarını, düşüncelerini ve değerlerini sözlü olarak ifade etme sanatıdır.

Dilsel sanat yapıtları bütünüdür bir parçası olan şiir tanımlanabilir mi? Masters (1915) bulabildiği tüm şiir tanımlarına baktığını, düşünce ve duyguları gün ışığına çıkaran bu yaratıcı eylemin tanımlarının şiirsel bir üretimin tüm niteliklerini, nedenlerini ve etkilerini veremediğini belirtmektedir. Pierce (2003) bir şiir tanımı kriteri için “ritim”, “imgelem”, “güzellik”, “bütünlük”, “tuhaflik veya nüktedanlık” ve “anlamın tarif edilemezliği” unsurlarını ele alır; bu unsurlar şiirlerde bulunan tipik özellikler olsa da, hiçbirini bir metnin şiir sayılması için gerekli veya yeterli değildir (Ribeiro, 2007). Arbitr (1918:506) ise sanatın “tanımlanamayan” ile ilgili olduğuna atıf yaparak, genel kabul gören şiir ve sanat tanımına sahip olunamamasını şairlerin ve sanatçıların tüm tanımlara itiraz etmelerine bağlar.

Neticede edebiyatı tüm özellikleri ile aktarabilen ve genel kabul gören bir tanım yapılamadığı gibi, edebiyatın bir parçası olan şiirin de genel kabul gören bir tanım verilememektedir. Tanım yapmadaki bu zorluk, hem edebiyatın hem de bir parçası olan şiirin insan ve toplum üzerine etkisinin ve siyaset ile ilişkisinin çalışılması açısından zorluk teşkil etmektedir.

Edebiyat boşluktan değil insandan ve toplumdaki doğmasına rağmen (Todorov ve Lyons, 2007) edebiyatın toplumla ilişkisinin ve edebi olsun ya da olmasın söylenen her sözün konuşandan işitene mesaj gönderiyor olmasına rağmen (Hall, 1979:96) edebiyatın insan üzerine etkisinin, objektif çalışmanın çok zor olacağı kanısıyla, ayrıca yazarların fikirlerinin toplum üzerinde etkisini çalışmanın davranış kalıpları çok çeşitli faktörler tarafından belirlenen kitlelerle uğraşmayı gerektirmesinden dolayı (Lindberg, 1968), üzerinde akademik çalışmalar olmakla birlikte, hak ettiği kadar ilgi görmediği söylenebilir. Edebiyat-insan/toplum ilişkisine dair bu durum edebiyat-siyaset ilişkisinin değerlendirilmesi açısından da geçerlidir.

Kesin olarak kanıtlanmanın elbette bir yolu bulunmasa da (Lindberg, 1968), edebiyat ve siyaset karşılıklı etkileşim halindedir. Nietzsche’in (2018) farklı bir bağlamda dile getirdiği “Fırtınaya sebep olan sessiz kelimelerdir. Kumruların pençelerinde süzülen fikirlerdir dünyayı yöneten” sözüne benzer iddialı cümleler belki kurulamayabilir ama edebiyat-siyaset arasındaki bağlantı kesinlikle yadsınmamaktadır (O’Donnell, 2010).

Edebiyat akımlarının toplumsal ve siyasal olaylar tarafından şekillendirilmemiş, bu olaylar tarafından etkilenmemiş olduğunu ileri sürmek, mesela Klasisizmi Rönesans hareketinden, Romantizmi Fransız İhtilali'nden bağımsız değerlendirmek mümkün olmadığı gibi, Fransız İhtilali sonrası Romantizmin milliyetçi hareketler üzerindeki etkisinde olduğu gibi edebiyat akımlarının topluma yansımalarını görmezden gelmek de mümkün değildir. Lindberg (1968:163) edebiyat- siyaset ilişkisinin her iyi yönde trafiğin serbestçe aktığı çok şeritli yola benzetir; edebi eser yazarının döneminin sosyolojik ve siyasi koşullarından etkilenmesi ölçüsünde sosyolojik ve siyasi faktörlerin bir ürünü iken, diğer taraftan edebi akımlar ve edebi eserler de gelenekleri, tabuları, sosyal ön yargıları yıkmak, değiştirmek suretiyle toplum üzerinde derin etkiler bırakır. Bu karşılıklı etkileşim yazarın pozisyonu ile doğrudan bağlantılıdır; yazar amacının sadece okuyucuyu eğlendirmek olduğunu düşünebilir ama diğer taraftan sosyal ve siyasi sorunlara dikkat çekmeyi, böylelikle sorunların çözümüne katkıda bulunmayı da isteyebilir; hal böyle olunca edebi eser yazarı için bir “araca” dönüşür ve yazarın pozisyonu edebiyata siyasi bir amaç kazandırmış olur. Mesela George Orwell “neden yazıyorum?” sorusuna “bencillik”; ”estetik coşku”; “tarihsel dürtü” ve “politik amaç” yanıtını vermiştir (Marks, 2012). Yazar eserlerinde politik amaç güdüyor ise edebiyat ile bağlantılı olarak ortaya çıkan bir “fonksiyona” dönüşebilir (Nehamas, 1986: 685).

Şiir edebiyatın bir parçası olduğuna göre edebiyat-siyaset ilişkisine dair genellemeler şiir-siyaset ilişkisi için de geçerlidir; dolayısıyla şiir ve siyasetin karşılıklı etkileşim halinde bulunduğunu ileri sürmek mümkündür. Şiir eleştirmenleri, özellikle de 1930'lardan sonra, artan şekilde şiirin estetik olduğu kadar siyasi olduğunu kabul etmeye başlamıştır (Wallenstein, 1975:397). Şair içinde bulunduğu siyasi koşullara bağlı olarak siyaseti edebi bir konu haline getirmek suretiyle siyasete dair görüşlerini şiir üzerinden okuyucusuna aktarmayı tercih edebilir. Okuyucular da şairin dizelerinden siyasi olarak etkilenebilir ya da şairin görüşlerine ve ideolojisine katılmadan da şiirlerini okuyabilir. Yerleşik görüş şiirin siyasi yansımaları olduğunun ve sosyo-politik rolü bulunduğunun yadsınamayacağı yönündedir (Ghazoul, 1986:104). Hatta siyasi meselelerin ağır bastığı şiirlerin mevcudiyeti nedeniyle, bu tür şiirleri adlandırmak adına “siyasi şiir” kavramı kullanılmaktadır. “Siyasi şiir” kavramı bir tür propaganda olarak tanımlansa da ve siyasetin kamusal alan, şiirin ise özel alan faaliyeti olmasını gerekçe gösterenlerin itirazlarına uğrasa da “siyasi şiir” bir yenilik değildir, hep var olmuştur (Ghazoul, 1986:105).

1. Platon'un Şair İle Husumeti

Edebiyat-toplum/siyaset ve şiir-toplum/siyaset etkileşimi akademik çalışma alanı olarak hak ettiği kadar ilgi çekmemiş olabilir ama düşünce tarihi ve siyaset bilimi denildiğinde akla ilk gelen isimlerden Platon şairin ve şiirin etkisi üzerine düşünmüş ve yazmıştır. Hatta şairin ve şiirin Platon'un siyaset felsefesinin önemli bir bileşeni olduğu ileri sürülebilir (Bartky, 1992:589-592). Ancak Platon'un şaire yaklaşımı oldukça eleştirel ve olumsuzdur; bu yaklaşım adeta şaire ve şiire yönelik felsefi bir saldırıdır. Platon'un şaire yönelik eleştirel yaklaşımı ve kullandığı sert dil, gençliğinde şair olmak istediği ve şiir yazma denemeleri olduğu bilindiğinden, üstelik şairin ve şiirin antik Yunan kültürünün ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle, şaşkınlık vericidir. Bu şaşkınlık Platon'un eleştirel ve olumsuz ifadelerinin kendi görüşlerini açıklamaktan öte konu üzerinde tartışma başlatmaya yönelik olduğu ya da Platon'un şaire dair eleştirilerini sadece eğitim bağlamında yaptığı yönündeki görüşlere de kaynaklık etmektedir. Ancak Platon'un hem Devlet hem de Yasalar başlıklı eserlerinde şaire verdiği ağırlık filozofun konuya dair tartışma yaratmak amacı olsa bile kendi görüşlerini aktarma amacı taşıdığına işaret ettiği gibi, Devlet'te şiir ve şair

konusuna eğitim bağlamında girmesine rağmen konuya daha geniş bir perspektiften baktığını göstermektedir.

Bir şair ya da şiir tanımı verme önceliği olmayan Platon Devlet adlı eserinde şaire yönelik eleştirilerine masal ve şair arasında bağlantı kurarak girer; Devlet'in 2. Kitabında

“...ilk işimiz masalcıları kollamak olacak. Masalları güzelse, bırakacağız söylesinler. Kötüyse yasak edeceğiz. Anaları, dadıları kandırıp, çocuklara yasak ettiğimiz masalları anlatılmayacağız.

Çocukların bedenlerinden önce, güzel masallarla ruhlarını yoğurmalarını isteyeceğiz...” (377c)

der. Platon açıkça çocuklara anlatılanların onların karakterlerini etkilemekte ve şekillendirmekte olduğunu ileri sürmektedir (Rucker,1966:168). Platon “çocuk açığı, gizli kapaklıyı ayırt edemez. Bu yaşta duyduklarımız da, akıldan çıkmaz, olduğu gibi kalır” der. Platon “Hesiodos’un, Homeros’un ve daha başka şairlerin masalları. Bu şairler bir sürü masallar uydurmuş, bunları insanlara anlatmış, hala da anlatıyorlar” (377d) sözleriyle şairleri masal uydurmakla ve uydurduklarını anlatmakla eleştirir, Homeros’u da, diğer şairleri de “küçük görür” (Mutlu 2017a:137) ve devam eder “Bir ressam düşün ki, benzetmek istediği şeye hiç de benzemeyen resimler yapıyor, işte bunlar da sözle Tanrıları ve kahramanları olduklarından başka türlü gösteriyorlar.” (377e). Platon’a göre çirkin uydurmaları anlatmaktan daha büyük kötülük yoktur; şairler verilen öğütlere uygun masallar anlatmaya zorlanmalıdır. Platon şairlerin “uydurmalarına”da örnek vermektedir.

“...hiçbir şair gelip de bize ‘Tanrılar uzak illerden gelen yabancılar gibi aramıza katılır, türlü kılıklarla aramızda dolaşırlar’ demesin. Proteus’la Thetis üstüne yalanlar uydurmasın. Tragedyalarda, şiirlerde Hera’yı Argos ırmağı İnakhos’un hayat veren çocukları için dilenen bir rahibe kılığına sokmasın. Buna benzer yalanlar uydurmasın. Analar bu sözlere kanıp, Tanrılar geceleri yabancı kılığına girer, şurada burada dolaşır diye çocuklarını ürkütmesin...” (381d)

Burada Platon’un temel kaygısının masal anlatıcının ve şairin dinleyiciler üzerinde “aldatıcı” ve “kötü” etki yaratması ve bu etkinin kontrol edilememesi olduğu görülmektedir (Haskins, 2000: 8-14). Üstelik Platon’a göre şairler ve yazarlar uydurmakla kalmaz, insanlar üstüne de doğru dürüst konuşmazlar; onların masallarında eğri insanlar mutlu, doğrular mutsuzdur. “Tanrı her şeyin değil, ancak iyi olan şeylerin sebebidir. Bundan böyle yazarlar yazılarını, şairler şiirlerini buna göre düzenleyecekler”(380c) diyen Platon şair ve yazarların “dine uygun, yararlı ve ölçülü” sözler söylemesi gerektiğini ifade etmekte, hatta bunun için şairleri zorlamak gerektiğini düşünmektedir. “Şimdilik seninle ben şair değil, devlet kurucusuyuz. Biz kendimiz masal uyduracak değiliz. Kurucuya düşen şairlerin masallarının ne yolda olacağını bilmek ve bu yoldan ayrılmalarına göz yummamaktır.” (379a) sözleriyle Platon şairler üzerinde sıkı denetim uygulanmasını istemektedir.

Platon açısından “uydurduklarını anlatan”, “insanlar üstüne yalan yanlış konuşan” şairler aynı zamanda “taklitçidir” de; “Homeros da, bütün şairler de anlatmalarında taklide başvururlar” der (393c). Platon taklitçiliğe karşıdır; bir insanın birden fazla işi iyi yapamayacağını ve her şeyi birden iyi taklit edemeyeceğini, önemli iş gören birinden aynı zamanda çeşitli taklitler yapmasının beklenemeyeceğini düşünen Platon, bir insanın çeşitli taklitleri aynı anda yapacağı gibi yaptığı taklidin de gerçeğe uygun olmasının imkansız olacağını ileri sürmektedir. Bu noktada karşımıza “mimesis” kavramı çıkar ki, Platon’un “mimesisi” gerçek ve duyuşal dünya ayırımına dayanır. Bir tarafta gerçek/kusursuz dünya diğer tarafta içine düştüğümüz, hakiki dünyanın kopyası, gölgesi, taklitleri olan duyuşal dünya vardır; Mutlu’nun (2017b:18) ifadesiyle “Platon imajlar, kopyalar, gölgeler dünyası olan bu duyuşal dünyaya güvenmememiz gerektiğini, salt bu dünyanın bilgisi ile hareket etmenin yaşamlarımıza düzensizlik, hastalık getireceğini düşünür”. Kısaca Platon şairi “taklitçi” olarak nitelendirmekte, “mimesis” kavramı bağlamında şairliği adeta “güvenmememiz gereken duyuşal dünyayı” oluşturan/ bu dünyaya katılı sağlayan “gereksiz” işler olarak

görmektedir; Platon'un ideal devletinde şairlere yer yoktur (Gilbert, 1939). Platon'un bu görüşleri tarih boyunca "şairin toplum ve siyaset üzerine etkisi olmamalı mıdır?" perspektifinden tartışılmış, eleştirilerin hedefi olmuştur. Parantez açıp belirtmek gerekir ki, Platon'un şaire ve şiire yönelik yaklaşımı bizzat öğrencisi Aristoteles tarafından reddedilmiştir. İnsanı şiir yazmaya yönlendiren doğal ve zorunlu nedenlerin olduğunu düşünen ve şiiri kabiliyetli adamın işi gören Aristoteles şairi ve şiiri sahiplenirken (Mutlu, 2017a:131-137), Platon'dan farklı olarak "mimesise" olumsuz bir anlam yüklememektedir. Aristoteles dilimize "arınma" olarak çevrilebilecek "katharsis" kavramını da Platon gibi "doğru bilgiye giden bir yol olarak" zihinsel değil de "duyguları harekete geçirmek" olarak görmektedir. Can'ın (2006: 66) ifadesiyle Aristoteles "katharsis"i tragedyanın özüne yerleştirir; "katharsis" in doğrudan gerçekleşeceği yer tragedya'dır.

Devlet'in 3. Kitabında yer alan aşağıdaki bölüm ise Platon'un ülkede şairin ve şiirin yasaklanması gerektiği yönündeki görüşünü açıkça yansıtır.

"Öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyum olmaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak. Böylece başına kokular sürer, çelenkler takar, onu başka bir ülkeye yollarız ..." (398a)

Devlet'in 10. Kitabı ise doğrudan şiire değinerek başlar; "şiirde benzetmeye dayanan her şeyi atmak gerekli" (595a) diyen Platon bu çeşit eserlerin zararlı olmasının gerekçesini "seyreden ve dinleyen hazırlığı yoksa, yani benzetilen şeyin gerçekten ne olduğunu bilmiyorsa, içinin düzeni bozulur" (595c) ve "benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır" (598b) sözleriyle açıklar. Bu noktada iki husus dikkat çekmektedir. Birincisi, Platon şairi "benzetmeci" olduğundan "gerçeğin kendisine ulaşamayan", "uydurma varlıklar yapan", "gerçekten anlamayan", "yalnız görünüşü bilen" kişi olmakla eleştirmektedir. İkincisi, Platon seyreden ve dinleyen içinin düzeni bozulur sözleriyle şairin insan üzerindeki olumsuz etkisinden şikâyet etmektedir.

"...bu şairlerin yarattığı birer gölgedir olsa olsa, gerçek varlıklar değil. Bakalım sağlam bir taraf var mı bu adamların söylediğinde. İyi şairler, çoğu insanın, ne iyi söylemiş dediği şeyleri bakalım biliyorlar mı gerçekten? ... Sence insan, bir şeyin hem kendini hem benzerini yapmak gücünde olsa, benzer şeyler yapmakla uğraşır mı var gücüyle?... Benzettiği şeyleri gerçekten bilse benzetmekten çok yaratmaya çalışırdı bence onları. Birer anıt gibi güzel birçok varlıklar bırakırdı arkasından, övgüsünü değil, kendisini yapardı her şeyin." (599a-b)

diyene Platon sonrasında eleştirilerini daha da sertleştirir. Şairi ve şiiri her benzetmeci sanat gibi "bilgeliğe karşı koyan yanımızla düşüp kalkmakla ve sağlam ve gerçek hiçbir şeyin ardına düşmemekle" (603b) kınayan Platon şairi ayrıca, akıldan yana olmamakla, halka kendini beğendirmek için çoşkun, taşkın, değişken yanımızı ortaya koymakla eleştirir. Toplumu gerçeklikten uzaklaştıran şair akli dışlamaktadır; şairin rehberi duygulardır; şair akla değil duygulara hitap etmektedir (Brownson, 1897:37-38); bu nedenle Platon şaire çatmakta ve onu devlete sokmamakta haklı olduğunu düşünmektedir.

Ama Platon şiirde estetik bir yan olduğunu da açıkça olmasa bile zımnem kabul etmektedir. Aşağıdaki sözleri şairin kelimeler ve cümleleri kullanarak yarattığı ritim ve düzenin insanları sürükleyebilecek kadar önemli olduğunu Platon tarafından kabul edilmiştir.

"Şair de herhalde ele aldığı sanata, kelimeler ve cümlelerle uygun renkler veriyor, aslını bilmediği şeyin öyle bir benzerini yapıyor ki, onun gibi yalnız kelimelerden anlayan kimseler, ölçüye, ritme, düzene kapılarak, şairin kunduracılığı da, savaş sanatını da tam olduğu gibi verdiğini sanıyorlar. Sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları. Şairlerin söylediğini şiirin renklerinden sıyrıp da yalın söze çevirdin mi ne hale gelir bilirsin..." (601b).

Yukarıda şiir-toplum/siyaset arasında karşılıklı etkileşimin, kanıtlanması bilimsel anlamda zor olsa da, mevcudiyetinin yadsınamayacağı belirtilmişti; şaire ve şiire yönelik sert eleştirileri Platon'un şairin toplum/siyaset üzerindeki etkisinin varlığını kabul ettiğini açıkça gösterir, ancak varlığını kabul ettiği bu etkiden hiç hoşlanmadığı da açıktır. Şöyle yazar Platon

“En iyi kanunlara uyacak bizim devletimiz, oysa içimizdeki kötü yanı uyandırıyor, besliyor, güçlendiriyor, böylelikle akli yıpratıyor... Benzetmeci şair, her insanın içinde kötü bir düzenin kurulmasına yol açıyor, akla aykırı yanımızı gıdıklıyor, o yanımızsa üstünlüğümüzle aşağılığımızı ayırt edemez birbirinden; aynı şeyleri bir büyük görür, bir küçük. Bir sürü görüntüler, kuruntular yaratır, her zaman alabildiğine uzak kalır doğrudan. (605a-b).

“Ne kadar hoş olsa da, öteki şiirlerin perisi senin devletine girdi mi, acı tatlı duygular kanunların yerini alır, toplum her şeyde en iyiyi arayacak yerde acıya, tathya bakar... Bu başıboş sanatı devletimizden atmakta haklıydık; aklın gereğine uymak ödevimizdi.” (607a-b).”

Platon şiirin etkisiyle duyguların kanunların yerini almasından rahatsızdır; Platon'a göre şair yasa koyucu değildir, olmamalıdır (Partee, 1970:210).

Diğer taraftan şair ve şiirin Antik Yunan kültürünün önemli bir parçası olması dolayısıyla, Platon'un şaire yönelik eleştirilerinin aslında kendi kültürüne yönelik zımnî eleştirileri olduğu varsayılabilir (Thomas, 2003:348-349). Yasalar'da “herkesin her şeyi bildiği duygusu yerleşti”, “kuralsızlık aldı yürüdü” diyerek adeta isyan eden Platon demokrasiyi bile “doğru kuralları bilmeyen”, “sanattan uzak”, “kuralsızca hareket eden” şairlere bağlar.

Bir diğer ilginç husus da Platon'un şairin filozof ile kavgası olduğunu iddia etmesidir; Platon Devlet'in 10. Kitabında şöyle der:

“...şiirle felsefenin bozuşması yeni bir şey değildir. Bakın işte bir şair filozof için neler söylüyor: Efendisine havlayan bu kancık köpek, budalaca gevezelik etmede herkesten üstün kişi. Zeus'a kafa tutan bu bilgin kafalılar sürüsü, züğürtlüklerinden düşünceleri bölük pörçük eden bu düşünce adamları' Daha nice şairler bu eski düşmanlığı ortaya koyar açıkça.” (607b-c)

Platon'un filozof ile şair arasına düşmanlık yerleştirdiği açıktır. Platon filozofun ve şairin rollerinin farklı olduğuna işaret eder (Rucker, 1966:167-170; Partee, 1970:210); siyaset filozofun işidir; kimse diğerinin rolünü üstlenmeye kalkışmamalıdır; duyguların kanunların yerini almaması gerektiği gibi şair de filozofun yerini almamalıdır. Şöyle der Devlet'te Platon; “Filozoflar devleti ele geçirmedikçe, ne devletin ne de yurttaşların dertleri biter ve bizim tasarladığımız devlet hiçbir zaman gerçekleşmez, dersek, bu söz ürkütür mü onları” (501e). Platon'un tasarladığı devlette şairin yeri yoktur; Platon şairi sürgün etmiştir, ama bir istisna yapar, kendini haklı gösterebilen şiir devlete girmeye hak kazanır; bu şiir de Tanrıları ve iyi insanları öven şiirlerdir. Platon'un istisna tanıyan bu tavrı sanatı hor görmediği, bilakis sanata dair umutlar beslediği gerekçesiyle, bazı çevrelerce onun şiir de dahil sanatta reform yapma amacının göstergesi olarak da okunmaktadır (Gould, 1964:74). Platon Yasalar'da şairlerin kentin iyi, güzel ve adil konusunda belirlediği şeylerden başka bir şey söylememeleri ve şiirlerini bu konuda sorumlu olan hakimler, yasa koyucular gibi kimselere gösterip onay almadan diğer insanlarla paylaşmamaları gerektiğini belirtir. Yani Platon'a göre şair hem genel kabul görmüş değerlerden uzaklaşmamalı hem de sanatını denetim altında icra etmelidir. Bu durum Platon'un şiir-toplum/siyaset etkileşimin diğer yönüne, yani toplum ve siyasetin şiir üzerine etkisine zımnî değinmesidir ama burada karşımıza belirgin bir tezatlık çıkmaktadır; şairin ve şiirin toplum/siyaset üzerine etkisinden oldukça rahatsız olan filozof, iyi, güzel ve adil konusunda belirlenenler üzerinden toplum ve siyasetin şair ve şiir üzerinde etkili olmasını beklemekte ve istemektedir. Yukarıda belirtildiği gibi Platon'un tüm şiir ve şairleri yasaklamaması, istisna tanınması onun sanatta reform isteğinin göstergesi olarak yorumlanır ise, Platon'un bu reformun

toplum ve siyasetin sanat üzerinde kontrolü ile sağlanabileceğini düşündüğü sonucuna varılır. Özetle, iddia edilebilir ki Platon'un şair ile husumeti bulunmaktadır; ama bu husumetinin kaynağı şairin kişiliği değil, sanatının toplum ve siyaset üzerinde kontrol edilemeyen etkileridir.

2. Lord Byron: Şair ve Siyasi Figür

Platon eleştirilerini bildiği ve tanıdığı şairlere yöneltmektedir; onun husumeti döneminin şairi iledir (Hight, 1922). Platon'un eleştirdiği şair döneminin şairidir, modern dönemin şairi değildir (Partee, 1970:210-218). Ancak Platon'un şair ile husumetinin kaynağı şairin kişiliği değil, şairin toplum ve siyaset üzerine etkisi ile şairin sosyal ve siyasal işlevi olunca Platon'un eleştirdiği şair her dönem karşımıza çıkabilir. Bu şairlerden biri Lord Byron olabilir mi?

1788-1824 yılları arasında yaşayan İngiliz şair Lord Byron İngiliz edebiyatına yön vermiş isimler arasında zikredilir. İngiliz romantizminin temsilcilerinden olan Lord Byron eserlerini Avrupa'da edebi anlamda yaşanan parlak bir dönemin mirası üzerinde ve Avrupa'nın Fransız İhtilali'nin sonuçları ile yüzleştiği koşullarda vermiştir. Edebi yönünün yanı sıra siyasete olan ilgisi onu edebi bir kişilik olduğu kadar siyasi bir figür haline getirmiştir. Lord Byron kısaca siyasi şairdir (Karam, 2014:157).

Aristokrasiye mensup Lord Byron 1809 yılında Lordlar Kamarası'nda yerini almış, aynı yıl Avrupa seyahatlerine başlamış, 1810 yılında Osmanlı topraklarını ziyaret etmiştir. 1811'de İngiltere'ye dönen Lord Byron'ın İngiltere dışında geçirdiği bu süre, farklı kültürlerle ve farklı davranış kalıpları ile tanışmış olması nedeniyle, bakış açısını geliştirmiş ve edebi yönünün gelişmesine katkı yapmıştır (Poetry Foundation, ty: e-kaynak). Osmanlı topraklarına yaptığı ziyaretler esnasında Yunan kültüründen oldukça etkilenmiş olduğu 1812 yılında ilk iki kantosu yayınlanan *Childe Harold's Pilgrimage* adlı eserinde gözlemlenen Lord Byron bu eser sayesinde Avrupa çapında ün kazanmıştır (Clair, 2008:17). Lord Byron 1816 yılının Nisan ayında ülkesinden yine ayrılmış ve bir daha da geri dönmemiş (Minta, 2003:390), 1824 yılında Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Yunan isyanına katılmak üzere gittiği Osmanlı topraklarında hayatını kaybetmiştir. "Kendi kendini sürgün eden" Lord Byron İngiltere dışında bir vatan ararken tercihini Yunanistan'dan yana kullanmıştır (Minta, 2003:391). Bu tercih Lord Byron'ın edebi çalışmalarında Yunanistan'ın ilham kaynağı olması nedeniyle şartıcı değildir; *The Giaour*, *The Bride of Abydos*, *The Siege of Corinth*, *Don Juan* hem yazarın Yunanistan'a ilgisini yansıtır hem o coğrafyadan izler taşır (McCarthy, 1934:100-101). Şair olmasını Yunanistan'ın havasına bağlayan Lord Byron için Yunanistan "şiirsel uğrak", "ulaşılmamış cennet" ve "en derin umutsuzluğunun odak noktasıdır" (Bloom, 2009:1-11; McGann, 1982:584-585). Lord Byron'ın Antik Yunan'ın ihtişamının temsil edildiği şairleri Atina kültürünün yeniden canlanmasını ve Yunanistan'ın Osmanlı İmparatorluğu'ndan ayrılmasını amaçlar, Filhelenizm eserlerinin en belirgin özelliğidir (Alber, 2013:108-112). Örnek vermek gerekirse, şöyle der *Childe Harold's Pilgrimage*'ın dizelerinde Lord Byron (Ozansoy, 2003:25)

"Tanrıların ve Yarı Tanrıların ülkesi unutulmazlığı almış
Ama sahip olduğun bu kadar güzellik mutsuz yaşlılık içinde.
Senin karlı dağ ve ovalarının yeşilliği,
Doğanın farklı güzelliğini sana haykırıyorlar
Naoslar ve sunaklar senin bağrında dinleniyorlar,
Yabancı saban demirinin ağırlığında kırılmışlar,
Senin binlerce yiğit külünle kavuşuyorlar."

Lord Byron'un son günlerini anlatan Petro Gamba Lord Byron'un hizmetkârına son arzularını söylemeye çalışırken bile Yunanistan üzerine konuştuğunu belirtir. Lord Byron "Ona zamanımı,

servetimi, sağlığımlı verdim- ve şimdi yaşamımı ona veriyorum! Başka ne yapabilirim ki?" demiştir (Ozansoy, 2003:27).

Ancak Lord Byron'ın Yunanistan'a ilgisi edebi eserlerindeki yansımalar ile sınırlı kalmamıştır; sadece bir şair olarak insanlık için çok az şey yaptığını düşünen Lord Byron bir şairin asker de olabileceğini kendi kişiliğinde kanıtlamak isteyince Yunan isyanına katılmış, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı mücadele eden isyancılara yardım etmek için kurulan Londra Yunan Komitesi'nde yer almıştır (Poetry Foundation, ty: e-kaynak). Bu komite Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde kurulan ve amacı Yunanistan'ın bağımsızlığı için propaganda yapmak ve finansal açıdan destek sağlamak olan çok sayıda komiteden biri ama en önemlisidir, zira Avrupa'daki diğer komitelerin aksine faaliyetleri isyanın gidişatı üzerine etkili olmuştur (Penn, 1938; Clair, 2008). Londra Yunan Komitesi'nin ilk başarısı Lord Byron'ı, bu ünlü ve ilginç ismi bünyesine katmak olmuştur; Lord Byron'ın ismi üyeler listesine eklendiğinde Komite'ye ilgi artmıştır (Clair, 2008:150-154). Byron'ın ünü ve eserleri Yunan isyanını kamuoyunun dikkatine sunarken, Yunanistan'ın bağımsızlığı konusunda gençler arasında duygusal yoğunluğu artırmış, adeta bu meseleye açılan bir pencereye dönüşmüştür (Joannides, 1983: 495). Birleşik Krallık vatandaşlarının yabancı savaflara katılmasını yasaklayan *Foreign Enlistment Act*'a rağmen, Byron'ın Yunanistan'a gittiğini duyanlar, hem onun eserlerinin etkisiyle hem de onun gibi davranmak arzusuyla Yunanistan'a gitmek için yola çıkmış, "romantik kahramanın" izinden gitmiştir. Clair (2008:175-176) "romantik Byronistler" olarak isimlendirdiği bu kişilerin Türklerle savaşmaktan daha çok teatral bir rol oynamakla ilgilendiğini ileri sürmektedir; ama "romantik Byronistler" teatral bir rol oynamak kadar Türklerle savaşmak da istemiş olabilir; zira Byron eserlerinde "despot", "zorba" Türk imajı yaratmıştır (Bölükmeşe ve Özdemir, 2021:92); mesela Byron *The Giaour* eserinde Hasan karakteri ile Osmanlı imajını "düşman" olarak sunmuştur.

Beyhude bekleyişte öfkeli Hasan

Leyla için arınma zamanı

Bir batılıyı andıran Leyla,

Karşılaşır efendisinin öfkesi ile

İnançsız Gâvurun karşısında

Çaresiz kaldı Müslümanın gücü ve kudreti

mısralarında görüldüğü gibi "zayıf", "güçsüz", bir "gavur" karşısında "yenik düşmüş" Türk imajı sunmuştur (Bölükmeşe ve Özdemir, 2021:87). Byron Hasan'ın Doğu'nun "despotizmini", Giaour'un Batı'yı temsil ettiği bu eserinde Batı'nın Doğu'ya üstün olduğu hiyerarşik ilişkiyi yansıtan "oryantalist" anlayışı ortaya koymaktadır; bu hiyerarşik ilişki Byron açısından Yunanistan'ın Türklerden özgür kılınmasını gerektirmektedir. Byron *The Bride of Abydos* eserinde ise Cafer Paşa karakteri ile de tanışmış olduğu Tepedelenli Ali Paşa'yı "oryantalist" bakış açısıyla yansıtmaya çalışmış, Ali Paşa'yı "vahşi" ve "zalim" olarak tasvir etmiştir (Kızıltoprak, 2019:8 ve 12; Alber, 2013:116). Byron'ın *Childe Harold's Pilgrimage* adlı eserindeki

"Kan kanı izler

Ve ölümlerin eylemleri

Kanla başladıkları zaman,

kanla son bulur."

mısraları örneğinde olduğu gibi (Doğan, 2022:421) Doğu'yu bir şiddet ortamı olarak tanımladığı izlenimi de edinilebilir.

Dolayısıyla Byron'ın eserlerinin etkisinde kalan hayranları Yunanistan'ın özgürlüğü için Türklerle savaşmak gerektiğine inanmış olmalıdır. Byron'ın vefat haberi bile "romantik Byronistlerin" Yunanistan'a gönüllü akışını durduramamıştır (Clair, 2008:150-185); üstelik Karlsson'a (2006:67) göre Lord Byron'ın Yunanistan'da vefatı Avrupa çapında Türk karşıtlığını iyice körüklemiştir.

Foreign Enlistment Act'a rağmen Byron hayranlarının Yunan isyanına katılmak üzere yollara düşmesi, Platon'un sözleriyle şiirlerin perisinin girdiği devlette acı, tatlı duyguların kanunların yerini alması olsa gerektir. Devonshire Düşesi'nin yazdığı gibi "her masanın üstünde bir *Childe Harold* varken" (Felluga 2000:151), gençler onun jestlerini, giyimini taklit edip, sözlerini tekrarlar iken (Jones, 1924:171) Lord Byron'ın yarattığı etkiye şaşmamak gerekir. Platon'un şaire yönelttiği eleştiriler kapsamında, Byron gençlerin karakterlerini ve davranışlarını etkileyen, Platon'un "sözlerini öyle süslüyor ki sürüklüyor insanları" dediği şair gibidir.

Bir şair siyasi bir meseleye ve siyasi nitelikli bir komiteye artan ilginin nedeni oluyorsa, bu o şairin toplum ve siyaset üzerine etkisini gösterir; işte bu etki Platon'un şair ile husumetinin kaynağıdır zaten. Lord Byron siyasete karışmış bir şairdir, edebiyatı siyasete alet olmuştur; bu gerçek onu başlı başına Platon'un sert dille eleştirdiği şair yapmaya yeterlidir. Zira yukarıda da belirtildiği üzere Platon açısından yasa koyucunun, filozofun ve şairin rolleri farklıdır (Rucker, 1966:167); kimse diğerrinin rolünü üstlenmeye kalkışmamalıdır. Üstelik *Don Juan*'da "ben muhalefet için doğmuşum" diyen Lord Byron (Poetry Foundation, ty:e-kaynak), kurulu düzene, yerleşik otoriteye baş kaldırmaktadır (Clair, 2008:17). Platon'un şairden beklentisi kentin üzerinde anlaşmış olduğu değerlerden ve fikirlerden farklı şeyler söylememesi ise, Cantor'un yorumuyla (1995) Platon'a göre edebiyat ve siyasetinin bulunduğu noktada, edebiyat içinde olduğu koşulları yansıtırken, şair tiranlık altında tiranlığı, demokrasi altında demokrasiyi övecek ise, Yunan isyanına verdiği destekten görüleceği üzere kurulu düzeni, statükoyu değiştirmeye yeltenen Lord Byron nasıl da Platon'un husumet içinde olduğu şaire dönüşmektedir.

Bir diğer önemli husus da Lord Byron'ın Yunan isyanına verdiği desteğin Birleşik Krallık hükümetinin resmi politikası ile de örtüşmemekte olmasıdır; zira Yunan isyanında (1821-1827) Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıflaması halinde Rusya'nın bölgede etkinliğini artırmasından kaygılanan Londra'nın resmi politikası tarafsızlık olmuştur (Clair, 2008:58; Penn, 1936:657; Heraclides ve Dialla, 2015:107-115). Dolayısıyla altında yaşadığı rejimin resmi pozisyonuna tamamen zıt bir tavır takınan, hükümetin resmen tarafsız kaldığı sorunda taraflardan birine açık destek veren Lord Byron Platon'un ideal devletinde yeri olacak bir şair görüntüsü vermemektedir. Ayrıca yukarıda da belirtildiği üzere Platon şair üzerinde sıkı denetim uygulanmasından yanadır; ancak Lord Byron Birleşik Krallık hükümetinin resmi tarafsızlık politikasına rağmen Yunan isyanına açık destek verirken, hükümet Lord Byron'a müdahale etmemiştir, desteklemese de görmezden gelmiştir (Penn, 1936:657-660). Lord Byron Platon'un nazarında denetlenmesi gerekirken denetlenmeyen şair gibidir.

Diğer taraftan Lord Byron edebiyatta rejim ve toplum konularına değinmeyen, gerçeği ve doğayı akıl yoluyla ele alan Klasisizm aksine, Fransız İhtilali'nden sonra ortaya çıkan, İhtilal'in etkisiyle hürriyet, demokrasi ve bireycilik kavramlarını merkezine alan, insan ve toplum hayatıyla ilgili her şeyin, toplumsal meselelerin edebiyata konu olabileceğini gösteren, adeta siyaset ve edebiyatı harmanlayan Romantizm akımının temsilcisidir; bu edebi akım ayrıca duygu ve hayalleri ön plana çıkarmakta, coşkun ruh hallerini yansıtmakta, sanatta aklın egemenliğine adeta son vermektedir (Kara, 2010:80); Lord Byron da "romantiklerin en büyüğü" olarak tanımlanabilmektedir (Wellek, 1949:16). Romantizmin temsilsici Lord Byron Yunan isyanını bir heyecana, duygusal bir romantizme çevirmiştir (Cunningham, 1978:160), Platon'un sözleriyle insanın coşkun, taşkın

yanını ortaya koymuştur. Penn'in (1938) ifadesiyle Avrupa'da Filhelenizmin Yunan isyanı boyunca Avrupa'da daha önce hiç olmadığı kadar yaygınlaştığı koşullarda, edebiyat Yunanistan'ın bağımsızlığı için propagandaya dönüşmüş, Batı Avrupa'da ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gazeteler ve dergilerde Yunan isyanı üzerine eserler yayınlanmış ve bu eserlerde Byron'ın eserlerinden de alıntılar yapılmıştır. Londra açısından Yunan isyanında resmi tarafsızlık politikası akılcı ise, Lord Byron'ın Yunan isyanına açık destek tavrı duygusallığı ifade ediyor olsa gerektir; bu durumda da Lord Byron Platon'un ifadesiyle acaba "akla aykırı yanı mı gıdıklamaktadır?"

Sonuç

Şiir-toplum/siyaset etkileşimi yadsınamaz bir gerçekliktir. Düşünce tarihi ve siyaset bilimi denildiğinde akla ilk gelen isimlerden Platon bu gerçeklik üzerine düşünmüş ve yazmıştır. Platon şairin ve şiirin insan, toplum ve siyaset üzerine etkisini açıkça kabul ederken, şairin insanların karakterini şekillendirdiğini, toplumu akılcılıktan ve gerçeklikten uzaklaştırdığını ve duyguların kanunların yerini almasına sebep olduğunu ileri sürmüştür. İdeal devletinde şaire yer vermeyen Platon'un şair ile husumeti vardır.

Platon'un husumeti bildiği ve tanıdığı şair ile, eleştirdiği şiir döneminin şiiridir. Ancak husumetinin kaynağı şairin kişiliği değil de insan, toplum ve siyaset üzerine etkisi olunca, Platon'un eleştirdiği şair her dönem karşımıza çıkabilir. Bu şairlerden biri Lord Byron olabilir mi?

Toplumsal ve siyasi meselelerin edebiyata konu olabileceğini gösteren, adeta siyaset ve edebiyatı harmanlayan, ayrıca duygu ve hayalleri ön plana çıkaran Romantizm akımının temsilcisi olan Lord Byron Birleşik Krallık hükümetinin resmi tarafsızlık politikasına rağmen Osmanlı İmparatorluğu'na karşı Yunan isyanını açıkça desteklemiş, *Foreign Enlistment Act*'a rağmen Yunanistan ile özdeşleştirilen eserlerinden etkilenen ve kendisine öykünen gençlerin Yunanistan isyanına ilgi duymalarına ve isyana katılmak için Yunanistan'a gitmelerine sebep olmuştur. Platon'un perspektifinden Lord Byron adeta çöşkun, taşkın ruh hallerini ortaya koyan, süslediği sözcükler ile insanları sürükleyen, duyguların kanunların yerini almasına sebebiyet veren ve denetimden çıkmış bir şairdir. Özetle şunu iddia etmek mümkündür ki, Lord Byron Platon'un dönemine ait olmayan, Platon'un tanımadığı ve bilmediği, ancak Platon'un husumeti olan şairdir.

Kaynakça

- Alber, J. (2013). "The Specific Orientalism of Lord Byron's Poetry", *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 38(2), s.107-127.
- Arbiter, P.(1918). "What Is Poetry", *The Art World*, 3(6), s.506-511.
- Bartky, E. (1992). "Plato and the Politics of Aristotle's Poetics", *The Review of Politics*, 54(4), s.589-619.
- Bloom, H. (ed.) (2009). George Gordon, Lord Byron, New York: Bloom's Classic Critical Views.
- Bölükmeşe, E.; Özdemir, H. (2021). "Lord Byron'ın Türk Hikâyesinden Bir Kesit-Gavur Adlı Eserinde Türk İmgesi", *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), s.78-93.
- Brownson, C. L. (1897). "Reasons for Plato's Hostility to the Poets", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 28, s. 5-41.
- Can, H. (2006). "Aristoteles'de Katharsis Kavramı", *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, s. 63-70.
- Cantor, P. A. (1995). "Literature and Politics: Understanding the Regime", *Political Science and Politics*, 28(2), s. 192-195.
- Clair, W. St. (2008). *That Greece Might Still Be Free*, UK: Open Book Publishers.
- Cunningham, A. (1978). "The Philhellenes, Canning and Greek Independence", *Middle Eastern Studies*, 14(2), s. 151-181.
- Dannhauser, W. J. (1995). "Poetry vs. Philosophy", *Political Science and Politics*, 28(2), s. 190-192.

- Doğan, B. (2022). “İngiliz Şairlerinden Lord Byron’un Yunan İsyanına Etkisi”. *KSÜSBD*, 19(1), s. 417-427.
- Felluga, D. (2000). “‘With a Most Voiceless Thought’: Byron and the Radicalism of Textual Culture”, *European Romantic Review*, 11(2), s. 150-167.
- Ghazoul, F. J. (1986). “The Poetics of the Political Poem”, *Arab Studies Quartely*, 8(2), s.104-119.
- Gilbert, A. H. (1939). “Did Plato Banish the Poets or the Critics?”, *Studies in Philology*, 36(1), s. 1-19.
- Gould, T. (1964). “Plato’s Hostility to Art”, *Arion Journal of Humanities and the Classics*, 3(1), s. 70-91.
- Hall, R. A. Jr. (1979). “Once More-What Is Literature”, *The Modern Language Journal*, 63(3), s. 91-98.
- Haskins, E. V. (2000). “Mimesis between Poetics and Rhetoric: Performance Culture and Civic Education in Plato, Isocrates, and Aristotle” *Rhetoric Society Quarterly*, 30(3), s 7-33.
- Heraclides, A.; Diaila, A. (2015). *Intervention in the Greek War of Independence, 1821-32*. UK: Manchester University Press.
- Hight, G. A. (1922). “Plato and Poets”, *Mind*, 31(122), s.195-199.
- Joannides, P. (1983). “Colin, Delacroix, Byron and the Greek War of Independence”, *The Burlington Magazine*, 125(965), s. 495-500.
- Jones, H. M. (1924). “The Influence of Byron”, *Texas Review*, 9(3), s. 170-196.
- Kara, Ö. T. (2010). “Toplumsal Olayların Etkisiyle Gelişen Üç Büyük Akımın Türk ve Dünya Edebiyatındaki İzleri”, *The Black Sea Journal of Social Sciences*, 2(2), s. 73-97.
- Karam, S. (2014). “The Political Dimension of Byron’s ‘An Ode to the Framers of the Frame Bill’”, *International Letters of Social and Humanistic Sciences*, 41, s. 157-164.
- Karlsson, I. (2006). “The Turk as a Threat and Europe’s ‘Other’”, *International Issues & Slovak Foreign Policy Affairs*, 15(1), s. 62-72.
- Kızıltoprak, A. A. T. (2019). “Türk Karşısı Siyasal Bir Kanaat Önderi Olarak Lord Byron” https://www.researchgate.net/publication/349867683_TURK_KARSITI_SIYASAL_BIR_KAN_AAT_ONDERI_OLARAK_LORD_BYRON. Erişim tarihi 10.04.2023
- Lindberg, J. D. (1968). “Literature and Politics”, *The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language*, 22(4), s. 163-167.
- Marks, P. (2012). “Introduction: Pushing the World in Certain Directions”, *Literature and Politics: Pushing the World in Certain Directions* içinde, Marks, P., ss 1-11, UK: Cambridge Scholar Publishing.
- Masters, E. L. (1915). “What Is Poetry” *Poetry*, 6(6), s. 306-308.
- McCarthy, Jr. W. M. H. (1934). “Byron and the Cause of Greek Independence: reflections upon an unpublished letter of Byron, recently acquired through the Library Associates”, *The Yale University Library Gazette*, 8(3), s. 100-104.
- McGann, J. J. (1982). “Romanticism and Its Ideologies”, *Studies in Romanticism*, 21(4), s. 573-599.
- Minta, S. (2003). “Review: Changing Faces: Byron’s Life and Work”, *The Cambridge Quarterly*, 32(4), s. 389-395.
- Murphy, W. P. (1978). “Oral Literature”, *Annual Review of Anthropology*, 7, s. 113-136.
- Mutlu, B. (2017a). “Aristoteles’te ‘Poetik Sanat’ın Doğası ve Rasyonel Sınırları”, *Dört Öğe*, 5(11), s.131-152.
- Mutlu, B. (2017b). “Platon’da ve Platon Öncesi Metinlerde Mimesis”, *Art-Sanat Dergisi*, 8, s. 9-34.
- Nehamas, A. (1986). “What an Author Is”, *The Journal of Philosophy*, 83(11), s. 685-691.
- Nietzsche, F. (2018). *Neden Bu Kadar Akıllıyım?*, çev. Selin Cam Cemgil, İstanbul: Zeplin.
- O’Donnell, C. (2010). “Literature and Politics in the Early Republic: Views from the Bridge”, *Journal of the Early Republic*, 30(2), s. 279-292.
- Ozansoy, E. (2003). Lord Byron Yunanistan’da: Byron’un 19. Yüzyıl Çağdaş Yunan Kültürü Etkisi”, *Litera: Dil Edebiyat Kültür Araştırmaları Dergisi*, 15, s. 21-38.

- Partee, M. H. (1970). "Plato's Banishment of Poetry", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 29(2), s. 209-222.
- Penn, V. (1936). "Philhellenism in England II", *The Slavonic and East European Review*, 14(42), s. 647-660.
- Penn, V. (1938). "Philhellenism in Europe, 1821-1828", *The Slavonic and East European Review*, 16(48), s. 638-653.
- Pierce, R. (2003). "Defining Poetry" *Philosophy and Literature*, 27, s. 151-163.
- Poetry Foundation (ty). "Lord Byron (George Gordon)" <https://www.poetryfoundation.org/poets/lord-byron>. Erişim tarihi 24.01.2022.
- Ribeiro, A. C. (2007). "Intending to Repeat: A Definition of Poetry", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(2), s. 189-201.
- Rucker, D. (1966). "Plato and Poets", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 25(2), s. 167-170.
- Stecker, R. (1996). "What Is Literature", *Revue Internationale de Philosophie*, 50(198), s. 681-694.
- Thomas, R. (2003). "Performance and Written Literature in Classical Greece: Envisaging Performance from Written Literature and Comparative Contexts", *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 66(3), s. 348-357.
- Todorov, T.;Lyons, J. (2007). "What Is Literature For?", *New Literary History*, 38(1), s. 13-32.
- Wallenstein, B. (1975). "Review: Poetry and Politics", *Contemporary Literature*, 16(3), s. 397-402.
- Wellek, R. (1949). "The Concept of 'Romanticism' in Literary History. I. The Term 'Romantic' and Its Derivatives", *Comparative Literature*, 1(1), s. 1-23.

Araştırma Makalesi

Çebiş Evi'nden Hisartep'e İsimli Özyaşamöyküsü Üzerine Bir İnceleme

*An Examination Of Autobiography Çebiş Evi'nden Hisartep'e*Esra ÇINAR¹¹ Doktorant, Hacettepe Üniversitesi, esracinar200@gmail.com 

Öz: Özyaşamöyküleri gerçek bir kişinin bugünden geçmişe bakarak hesaplaşmalarda, yüzleşmelerde, çıkarımlarda bulunduğu metinlerdir ve farklı nedenlerle kaleme alınabilir. Bu metinlerde asıl amaç, kişinin kendini görünür kılmasıdır. Kişi, kendi yaşamını kaleme alırken hafıza meselesi devreye girer ve yazma eylemi boyunca kişinin kendi hayatı da olsa yeniden üretilmiş metinler olarak kendini gösteren özyaşamöyküleri kurmaca metinler sınıfına dâhil edilir. Kişinin bireysel yaşamının aktarımın yanı sıra tanık olduğu tarihsel ve toplumsal olay/durumlar da metne eklenerek kişinin perspektifinden dönemlerin algılanması noktasında önemli metinler olarak konumlandırılabilir. Doğan Tekeli'nin özyaşamöyküsü olan Çebiş Evi'nden Hisartep'e isimli eser, yazarın bugünden geçmişine bakarak ve retrospektif bir biçimde şimdiye uzanan hayat öyküsünün izdüşümü olarak kendini göstermektedir. Artık olgunluk çağına gelmiş olan yazar, kendi yaşamını kalemine alırken özyaşamöyküsünde aranan pek çok niteliğe temas etmiş ancak bunu yaparken oldukça mesafeli bir tavır takınmıştır. Bu tavrın sonucu ise eserin meslek anılarının ağır bastığı bir başarı öyküsüne dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Ancak yalnızca meslek anılarına odaklanmadan kişinin kendi hayatına dair hangi ipuçları verdiğinin peşinden gidilerek eserin tamamen de meslek anılarından ibaret bir başarı öyküsü olmadığı tespitine ulaşılmıştır. İnceleme boyunca Doğan Tekeli'nin seksen dokuz yıllık yaşamı özyaşamöyküsel kuramlar çerçevesinde tartışılmış; yazarın hafızası, bilinci, anıları, kimliği, mekân-kişi etkileşimi ve mekânın kişiselleşmesi gibi unsurlar irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Doğan Tekeli, özyaşamöyküsü, hafıza, mekânın kişiselleşmesi.



Atıf/Citation: Çınar, E. (2024). "Çebiş Evi'nden Hisartep'e İsimli Özyaşamöyküsü Üzerine Bir İnceleme". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 13-35.

DOI: 10.31465/eeder.1273978

Geliş/Received: 30.03.2023

Kabul/Accepted: 05.12.2023

Yayın/Published: 26.03.2024



Abstract: Autobiographies are texts in which a real person makes reckonings, confrontations and inferences by looking at the past and can be written for different reasons. The main purpose of these texts is to make the person visible. While writing one's own life, the issue of memory comes into play, and autobiographical texts, which appear as reproduced texts, even if it is one's own life, are included in the class of fictional texts. In addition to the transfer of the individual's life, historical and social events/situations witnessed by the person can be added to the text and positioned as important texts in terms of perceiving the periods from the perspective of the person. Doğan Tekeli's autobiography, Çebiş Evi'nden Hisartep'e, presents itself as a projection of the author's life story, looking at his past and retrospectively. The author, who has reached the age of maturity, has touched on many qualities sought in her autobiography while penning his own life, but while doing this he has adopted a very distant attitude. The result of this attitude paved the way for the work to turn into a success story in which professional memories predominate. However, it has been determined that the work is not a success story consisting entirely of professional memories by following what clues it gives about one's own life without focusing only on professional memories. Throughout the study, Doğan Tekeli's eighty-nine-year life was discussed within the framework of autobiographical theories; elements such as the author's memory, consciousness, memories, identity, space-person interaction and the personalization of the space have been examined.

Keywords: Doğan Tekeli, autobiography, memory, personalization of space

Giriş

Özyaşamöyküleri, kabaca bir kişinin kendi yaşamöyküsünü kaleme almasıdır denebilir. Ancak buzdağının görünen yüzünün altında kişinin neden böyle bir metin kaleme alması gerektiği ve özyaşamöyküsünün aslında ne olduğu sorusunun yanıtını Lejeune (1982: 193) verir. Bu noktada özyaşamöyküleri “gerçek” bir kişi tarafından kaleme alınan, o kişinin bireysel yaşamına ve özellikle kişisel gelişimine odaklanan; geriye dönük (retrospektif) bir düzyazı anlatıdır. Retrospektiftir, çünkü kişi bugünüden geçmişine bakar ve değerlendirmelerde bulunur; düzyazı anlatıdır, çünkü kişinin kendisini en iyi ifade edebileceği tarz düzyazıdır. Diğer taraftan kişinin her açıdan (bedensel, zihinsel ve ruhsal) var oluşunu ilgilendiren metinlerdir ve bu yüzden birer “ben” anlatısı olarak okurun karşısına çıkar. Bunun yanında özyaşamöyküleri, bireysel yaşam odaklıdır. Bireyselleşme şeklinde ortaya çıkan sosyolojik dönüşüm, kişide kendiyile hesaplaşma veya yüzleşme durumunu ortaya çıkarmakla beraber yaratılan eserlerde ben merkezli anlatımın okuyucuya takdiminin otobiyografik anlatım tekniği ile mümkün kılındığı görülmektedir (Süzen ve Balık, 2020:157). Kişinin sevdiği, sevmediği, içinde kopan fırtınaları, hesaplaşması (çevresiyle, kendisiyle, ülkesiyle, fikirleriyle) gibi unsurları barındırır.

Nazan Aksoy’a göre (2009: 13-14) özyaşamöyküleri, yazarın o güne kadarki hayatını metinleştirmesi, geçmişini kalıcı kılma gayreti içinde bulunmasının somut delilidir. Ancak bu yazma sürecinin tamamlanmasıyla beraber özyaşamöykülerinin de kurmaca metinler olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Çünkü yazar, metnini kurarken anılarını yeniden inşa etme süreci içine girer. Bu süreç doğrultusunda birtakım unsurları yanlış hatırlayabilir, değiştirebilir, güncel zaman diliminden farklı yorumlar geliştirebilir ya da tamamen kurmaca yoluna sapabilir. Bu noktada özyaşamöyküleri Gökalp Alpaslan’ın (2013: 87-94) deyişiyle tehlikeli birer oyundurlar. Ancak metni kaleme alan, yayınlayan ve kapakta adı olan yazardan bahseden Lejeune, (1982: 200; 212) “otobiyografik sözleşme” doğrultusunda okur unsurunu ön plana çıkararak okurun özyaşamöyküsünü eline aldığından itibaren yazarın anlattıklarına güven duymalıdır.

Yazarı yaşamını anlatmaya iten neden, yaşadıklarını paylaşma ve geçmişini canlandırma arzusu olabileceği gibi, geçirdiği büyük bir değişimi ve çatışmayı aktarma ya da itirafta bulunma isteği de olabilir (Gökalp Alpaslan, 2013: 87). Doğan Tekeli’nin ise özyaşamöyküsünü kaleme almasının asıl sebebi son zamanlarda geçmişini, Isparta’yı, doğduğu Çebiş Evi’ni ve çocukluğunu sık sık anımsamasıdır. Böylelikle anlatmaya değer bir hayatı olduğu düşüncesi ve bulunduğu konuma nasıl geldiği, nasıl Türkiye’nin yetiştirdiği en iyi mimarlardan biri olduğu serüvenine de ışık tutması örtük anlamda elde edilen bulgulardır.

Mimar otobiyografilerindeki meslek yaşamı vurguları göz önüne alınarak bu metinler “meslek otobiyografileri” adlı genel bir tanıma dâhil edilebilirler (Paşaoğlu, 2012: 33). Bu noktada mesleki özyaşamöyküler, mesleğe mensup olan insanların; meslek tanımından başlanarak, iş yaşamına dair ayrıntıların, hesaplaşmaların ağır bastığı özyaşamöyküsü türü olarak kabul edilir.

Meslek yaşamına dair anılarına genişçe yer veren Tekeli (2019: 13-14), eserinin mimarlık anılarından oluşan bir kitap olmadığına altını çizse de meslek yaşamına dair ayrıntı ve anıların kitapta hacimli bir şekilde yer edinmesi dikkati çeker. Bunun yanı sıra köklerinden kitabı yazmayı bitirdiği güne değin anlattıkları da göz önünde bulundurulursa iş yaşamındaki başarılarını anlatan iş insanlarının anı/özyaşamöyküsü türündeki eserlerinden de ayrılır. Eserde sadece meslek yaşamına dair anılar yer almamakla bir özyaşamöyküsünde aranan yazarın bilinci, kimliği, anıları (flaş anılar, ilkler, mahcubiyet anıları, yaşanmışlıklar vs.), kendi yaşamını gözden geçirme gibi unsurları da barındırır. “Sunuş” kısmı yazarın eserini oluşturma sürecini, neden özyaşamöyküsünü kaleme aldığı gibi kısımları aydınlatırken “Bitirirken” kısmında zamana dair

yorum geliştirmesi, gelecek kuşaklar için endişe gütmesi, hayat kavramını irdelemesi gibi unsurlar yazarın kendisini okura açması noktasında önem taşımaktadır.

1.Esere Dair Çıkarımlar

“Anımsamak/hatırlamak” sözcüğü özyaşamöyküsü türünün anahtar sözcüğü gibidir. Özyaşamöyküsü kaleme alan insanların birçoğu geçmişlerini hatırladıklarından ve gözlerinde bazı imgelerin belirdiklerinden bahseder. Yazarın hafızasında geçmişe gidiş ve güncel dönüş şeklinde bağlar kurulduğu söylenebilir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus hafızanın konusunun geçmişe dönüklüğüdür. Geçmişle bu iç içelikten dolayı “anımsamak” sözcüğü önem taşır. Anımsamak sadece geçmişe ait bir imgeyi elde etmek, kavramak değildir; aynı zamanda o imgeyi aramaktır, bir şeyler "yapmak" tır (Ricoeur, 2012: 75). İnsan anımsayarak aklına düşen imgeyi aradığında geçmişin perdeleri aralanır ve yazar böylelikle şimdinin bakışıyla geçmişine dair çıkarımlarda bulunur.

Doğan Tekeli (2019: 14), bu eseri kaleme alma nedenleri arasında daha eserin “Sunuş” kısmında çocukluk yıllarını ve doğduğu Çebiş Evi’ni anımsadığından bahseder. Bu noktada Tekeli’nin eserinde, bir imgeyi (Çebiş Evi) anımsayarak geçmişin tozlu sayfaları arasında kalmış anılarını gün yüzüne çıkartmak istencini görmek mümkündür. Çebiş Evi, onun nereden geldiği, kökleri, ilk çocukluk yıllarının temsilcisi; kısaca metnin ana imgelerinden birisi olarak görülmektedir. Öteki taraftan şimdi yaşadığı ev olan Hisarstepe Tekeli’nin geldiği son nokta, dönüşümünün son durağı olan bir imge olarak görülür. Metnin hareket noktası olan Çebiş Evi’yle başlayan varlık temsili Hisarstepe ile noktalanır. Metin, bu iki ev arasında kurgulanır ve Tekeli bu iki ev arasında nasıl birine dönüştüğünü okurun gözlerinin önüne serer.

1.1. Metne Açılan Kapı: Sunuş

Özyaşamöyküsünü kaleme alan kişinin yazma kararını vermesi, bunu neden ve hangi şekilde yaptığına dair düşüncelerine doğrudan ulaşmak zor görünse de yazarın metin içinde ya da metne başlamadan önce verdiği bilgiler aydınlatıcı olabilmektedir. Nitekim incelenen eserin “Sunuş” kısmı yazarın söylemek istediklerine ışık tutar. Tekeli, bu kısımda özyaşamöyküsü niçin kaleme aldığını açık yüreklilikle okuruyla paylaşır. Böylece “Sunuş” kısmından hareketle yazarın aklına gelen çocukluk anıları ve doğduğu Çebiş Evi’ni anımsamasıyla kendi yaşamını yazmasına dair vermiş olduğu karara tanıklık edilmekle beraber bu anımsayış doğrultusunda yazarın bir ucundan yazmaya başlamasına şahitlik edilir. Diğer taraftan belirtildiği üzere yakın dostu Sami Sisa ile kurmuş olduğu ortaklık neticesinde açtıkları büronun isminin kendisinden sonra yitip gideceğinin farkında oluşunun verdiği üzüntü de büronun ve dolayısıyla kendinin başarısını aktarmak için araç işlevi görür. Böylece hem meslek başarılarını hem de kendi hayatını aktarmak amacıyla özyaşamöyküsünü kaleme almaya karar verir. Benim yaşamöyküm kimi neden ilgilendirsin diye sorsa da anımsamak onun için çıkar yol olur.

“Sunuş” kısmında belirttiği üzere daha önce kaleme almış olduğu *Mimarlık: Zor Sanat* isimli kitabında meslek yaşamına dair anlatmış olduğu ona yeterli gelmemiş ve böylelikle daha hacimli ve içinde kendi hayatını diğer yönleriyle anlattığı özyaşamöyküsünü kaleme almıştır.

Eleştirmenlerin, özyaşamöykülerinin taraflı olmaktan kurtulamayacağını söylediğini bildiğinden anılarını adeta bir başkasının dilinden anlatıyormuşçasına olabildiğince tarafsız kalarak anlattığını ifade etse de yine de tarafsızla yazabileceğinden emin olmadığını ifade eden yazarın, türün ne olduğu, nasıl kaleme alındığına dair bir ön araştırma yapmış olması kuvvetle muhtemeldir.

Olgunluk çağına çoktan erişmiş, artık fiilen meslek yaşamını sonlandırmış olan Tekeli’nin emeklilik zamanı içerisinde bu yapıtı kaleme alması dikkate değer bir husustur. Genellikle belli

bir yaşı geçmiş, deyim yerindeyse ununu eleyip eleğini asmış kimselerin özellikle emeklilik zamanlarında geçmişe dalıp gitmeleri, geçmişin atmosferini yeniden hissetme ve hesaplaşma arzularının ağır basması bu tür metinlerin kaleme alınması için gerekli ortamı sağlamaktadır.

Farklı bir açıdan bakıldığında ise kitabın “Sunuş” kısmında yazar, içeriğin nasıl olacağını sezdirmiş ve Philippe Lejeune’ün (1982: 192) “otobiyografik sözleşme” dediği yazarla okur arasındaki okuma yöntemi uzlaşmasının varlığı gözlemlenmiştir. Yazarın bu kısımda elinden geldiğince tarafsız davrandığına gayret etme çabası, neden böyle bir metin kaleme aldığını açıklaması gibi unsurlara değinmesi, okura daha ilk başta direktif vererek okuma eyleminin sınırlarını çizmesi bakımından dikkate değerdir. Diğer taraftan okur da bu beyanlar doğrultusundan sözleşme gereği yazara güvenin vermiş olduğu rahatlıkla yazarın çizdiği sınırlar içerisinde bu eylemi gerçekleştirmektedir.

Kitabın girişinde Ma Jian’dan yapılan alıntı da dikkati çekmektedir. “Bazı hatıralar uçup gitmiyordu; zorla geri geliyorlar, rüzgâra karşı uçuyorlar ve zihnin içinde inatçı bir şekilde dolanıyorlardı.” (2019: 13). Bu alıntı aslında yazarın ne gibi hislerle metnini kaleme aldığını açıklar niteliktedir. Yazarın anıları hâlihazırda yazıya dökülmeyi beklemektedir.

Kitabın ismi, doğduğu ev ve şu anki yaşadığı evden hareketle oluşturulmakla birlikte yazarın nereden nereye geldiğini açıklamak istercesine bu ismi koymuş olabileceği tahmin edilebilir. Diğer taraftan eşini de kitabın isminin konması noktasında ilham kaynağı olarak gördüğünü (2009: 180) belirtir. Çünkü eşi Hisar-tepe tarzı bir yerde oturmayı hayal etmiştir ve Tekeli de onun bu isteğini gerçekleştirmiştir. Kitabı ne zamandan itibaren yazmaya karar verdiği sorusunun yanıtını da metnin içinde bulmak mümkündür. Buna göre yazar (2019: 390) 2015’ten sonra yazmayı düşünmüş, ne zaman yazmaya başladığını belirtmese de yazma işini 2018’de bitirmiştir. Üç yıla yakın bu süre zarfında ise kendi yaşamöyküsünü kaleme almanın zorluğunu da açıkça belirtmiştir. Yazma sancısı/zorluğu denilen olgu düşünüldüğünde yazarın özyaşamöyküsü yazmanın zorluğunun farkında olduğu söylenebilir. Çünkü “Sunuş” kısmında bu zorluğu bir mimari proje üzerinde çalışır gibi düşünerek ve yazdıklarını tekrar tekrar gözden geçirerek yazdığından ötürü vurgular. Ancak direncin kırıldığı nokta ise hatırlama efekti olarak kendini göstermektedir.

1.2. Hesaplaşma

Özyaşamöyküsü, kişinin hem bütün çıplaklığıyla kendini ortaya koymasını hem de bir iç hesaplaşmasını gerektirir, dolayısıyla özyaşamöyküsü yazmak cesaret ister (Gökalp Alpaslan, 2015:157). Özyaşamöyküsü kaleme alma nedenlerinden biri olarak görülen hesaplaşma olgusu, yazarın geçmişe bakışla hareket etmesi noktasında önemli rol oynar. Öyle ki anımsadığı ya da unutamadığı çoğu şeyle hesaplaşma isteği ağır basar. Özyaşamöyküsü yazarı, kendindeki karanlık yanıyla -gölgesiyleanlatısı boyunca hesaplaşmaya girerek kendini yeniden kurmaya, yeni bir ben oluşturmaya çalışır (Köker, 2019: 57). Geçmişteki olayları hatırlamak, yeniden ortaya dökmek, dökülenleri yeniden değerlendirmek, yeri geldiğinde yeniden tartışmak gibi unsurları barındıran hesaplaşma olgusu retrospektif metinlerin olmazsa olmazı denebilecek niteliktedir.

Hesaplaşma tek yönlü olmamakla birlikte farklı kollara da ayrılır. Bunlar çevreyle, ülkeyle, kişinin kendisiyle ve yakınlarıyla olacak şekilde metinde kendini gösterebilir. Doğan Tekeli’de hesaplaşma olgusu ağır basmamasına rağmen hesaplaşmanın farklı türlerini keşfetmek mümkündür.

Yakınlarla hesaplaşma bağlamında Tekeli ile annesi arasında geçen bir konuşmanın onda bıraktığı izleri yıllar sonra unutmaması örnek gösterilebilir. Doğan ve kardeşi İlhan küçükken bir

yakınları onlara el falı bakar ve Doğan'ın ünlü; İlhan'ın ise iş adamı olacağını söyler. Yıllar sonra ise tam tersi bir durum gelişir. Bu durumu annesine açtığı anda annesinden kayırmacı bir tavır görür. Ufak bir serzenişle bu durumu okura açsa da hemen toparlar ve konuyu anne-babalar evlatlarını eşit severe getirir. Askerlik yıllarında ise tanıştığı Turgut Cansever'le dost olur. Ancak Rumeli Hisarı proje yarışmasında birinci seçilmeleri, onlarla aynı yarışmaya giren Turgut Cansever'i gücendirmiş, böylece selam sabah kesilmiş olur (2019: 197). Aradan yıllar geçtikten sonra Tekeli jüri üyeliği yaptığı bir yarışmada Turgut Cansever'in projesini bilmeden birinci seçer ve böylece aradaki buzlar çözülmüş olur. Burada Turgut Cansever'in selamı sabahı kesmesini Tekeli üstünden yıllar geçmesine rağmen unutmamış, ancak böyle bir meselenin de çok üstünde durmamıştır. Bu durumu, yazarın meslek hırslarının ağır bastığı anlar içerisinde değerlendirmek mümkündür, ancak böyle bir konuyu gündeme getirmiş olması da çevresiyle hesaplaşmanın bir göstergesidir. Üstü kapalı şekilde karşısındakinin tutumunu eleştirme şeklinde çıkarım yapılabilir. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nda danışmanlık yaptığı zaman zarfında elenen proje sahiplerinden birinden şikâyet mektubu alır. Mektup Ahmet Gülgören'dendir. Mektup sahibinin suçlayıcı ve eleştirel tavrını çevreyle hesaplaşma bağlamında değerlendirmek mümkündür. Aradan yıllar geçmesine rağmen vermiş olduğu kararın arkasındadır. Daha sonra karşılaşsalar da bahsi geçen şahısla görüşmez, konuşmaz; ona kızgındır. Bu hesaplaşma olgusu (2009: 324) yıllar sonra Esenboğa Havaalanı'nda karşılaşmayla ve Ahmet Gülgören'in yanına gelip ondan özür dilemesiyle sonuçlanır. Bahsi geçen kişinin özür dileyip dilemediği kısmına dair yorum yapamamak da Lejeune'ün (1982: 212) belirttiği doğrultuda yazara güvenilir ve böylece onun anlattıklarını doğru olarak kabul ederiz. Aksi takdirde metne tamamen şüpheyle bakmak durumunda kalırız ve bu durum okura rahatsız okuma alanı olarak geri döner.

Çevreyle hesaplaşma, aradan belirli bir zaman dilimi geçmesiyle birlikte yazarın içinde bulunduğu duruma karşı olan tutumunu belirler. Nitekim çevreyle hesaplaşma bağlamında Orhan Bolak ismiyle de karşılaşılır. Üniversitede öğrenciyken arkadaşı Ergun Unaran'la beraber İzmir Merkez Bankası'nın proje yarışmasına katılma kararı alırlar (2019: 124). Ancak öğrenci olduklarından yarışmaya katılabilmek için hocalarından birisinin imzası gerekmektedir. O zamanlarda üniversitede asistan olan Orhan Bolak'a teklif götürürler ve böylece onun imzasıyla yarışmaya katılıp birinci olurlar. Ancak Orhan Bolak geçmişte bu iki arkadaşın projelerini usulsüzce üstlenmiştir. Bu haksızlığı kabullenemeyen Tekeli yıllar sonra Mimarlar Odası yönetiminde görev alınca bu kez de Orhan Bolak onun yönetiminde görev alır. Ast-üst ilişkisi bağlamında ondan üstün konuma gelmesinin tatminini yaşar. “Ama şimdi o günler geçmişti ve Bolak'la eşit konuma gelmişim. Hatta şeklen de olsa benim yönetimimde çalışıyordu” (Tekeli, 2019: 186). Bir dönem öğretim üyeliği yapmış olan Tekeli yıllar sonra neden böyle bir görevi üstlendiğini sorgular ve kendisiyle bir iç hesaplaşmaya tutuşur.

“Ben öğrenmeye istekli ya da isteksiz, yetenekli ya da yeteneksiz her öğrenciyi, aynı beceri ve bilinç düzeyine getirmeye çalışıyordum. Beni yoran buydu. Kendi eğitimini önemsemeyen bir öğrenciyi ikna ederek mimarlığı sevmesini sağlamaya çalışmak belki nafîle bir çabaydı. Belki ben suyu tersine akıtmaya çalışarak boşuna nefes tüketiyordum. Onun için yorgun düşüyordum. Galiba uzun süre görev yapan deneyimli hocalar sadece iyi niyetli öğrencilere önem veriyor, diğerleriyle pek ilgilenmiyorlardı” (Tekeli, 2019: 238).

İdari işlerin eklenmesinin de verdiği yoğunluk ve aynı zamanda bölümde en çok ilgi gören hoca olmasının diğerleri tarafından çekilmezliği ve yeni gelen yönetmelikle unvan olmadan görev yapamayacağı gibi sebeplerle öğretim üyeliğine devam edemez. Ona göre bağımsız bir öğretim üyesi olarak profesörlerle eşit derecede iken yeni yönetmelikle doçentlere bağlı olarak çalışmak onun için yapılacak şey değildir. Ancak şu noktada başka bir sorgulama da gündeme gelir. Acaba

ona da bir unvan verilseydi görevi kolayca bırakır mıydı? Buradan Tekeli'nin başarı odaklı hayatında birtakım durumlara razı gelememesi açıkça görülür. Sonrasında zaten sıkılmışım diyerek geçiştirmesi bu hesaplaşmayı bir an önce bitirmek istencinin göstergesi olabilir.

Özyaşamöyküsü yazarlarının geçmişi anlatırken takındıkları tavır okur açısından önemlidir. Eğer yazar vefat etmiş birisiyle olan bir anısından söz edecekse kelimelerini dikkatli seçmelidir ki ölen kişinin ardından saygısını koruyabilsin. Tekeli'nin özyaşamöyküsünde bu tarz bir saygı ibaresi mevcuttur. İlkokul yıllarında (2019: 57-59) Şapkacı Fikri Bey'e özenerek pul biriktirmeye başlaması zamanını aktarır. Onun sayesinde pul serisi ne demek öğrenir. Okula yeni gelen arkadaşı Alp'le beraber pul işine girerler ve işleri büyütüp ufak bir dükkân kiralarlar. İşler iyi giderken babasının tayininin çıkması nedeniyle Alp İstanbul'a gider ve giderken de ellerindeki tüm pulları götürür. Onu okulda göremeyen Doğan, dükkâna gittiğinde ise boş bir manzarayla karşılaşır. "Pulculuk hevesim böylece ansızın ve içimi acıtarak sona erdi. (...) Soyadını hatırladığım ve burada belirtmek istemediğim Alp'e, ulaşabilmek imkânım olduğu hâlde, onu da yapmadım" (Tekeli, 2019: 59). Yıllar sonra bu satırları yazarken onu çoktan affettiğini dile getirir ve davranışını çocukluk olarak addeder. Onunla ilgili bu anısını kaleme alan Tekeli, bir zamanlar ünlü bir gazeteci olup aniden ortadan kaybolduğunu söylediği eski arkadaşını araştırdığında çoktan ölmüş olduğunu üzülenek öğrenir. Ölmüş bir insanın anısına saygı duymak amacıyla bu olayı derinden irdelemediği ve af yolunu tercih ettiği söylenebilir.

Tekeli'nin ilk kitabını çıkarması da aslında bir hesaplaşma üzerinedir (2019: 268-271). TRT radyolarında bir programda Türkiye'de mimarlığın sıfır olduğu fikri ortaya atılır. Buna sinirlenen Tekeli mimarlığın sıfır olmadığını ispatlamak için kolları sıvar ve ortağı Sami ile inşa ettiği yapıları anlatan ilk ciddi mimar monografisini yayınlar. Bu kitabın tanıtımı sayesinde Doğan Hızlan ve Necati Cumalı ile de radyoda yaptıkları programa davet edilmesi vesilesiyle tanışır.

Yazarın kendisiyle hesaplaşması durumunda birkaç durum göze çarpar. Yedek Subay Okulu'nda İngilizce bildiğinden ötürü tercümanlık birimine alınmasını yıllar sonra tartışmaya açar (2019: 148-160). Anlattığına göre İngilizce bilenler Kore'ye tercüman olarak gitmemek için bilmiyormuş gibi yaparlar. Tekeli ise böyle bir davranışı kendine yakıştıramaz. "Bunu yapabilseydim bile kendimi ömür boyu suçlu sayacağımdan o anda doğru yaptığımdan emindim" (2019: 149). Ancak korktuğu nokta Kore'ye tercüman olarak giderse haberleşme noktasında yanlış tercüme yüzünden işleri sarpı sardırma yönündedir. Nitekim İstihkam sınıfına yerleşince rahatlar. Yıllar sonra böyle bir konuyu gündeme getirip kendisiyle hesaplaşmasının sonucunda, geçmişte yaptığı eylemler konusunda haklı olduğunu ispatlama çabasına giriştiğinin göstergesi olarak yorumlanabilir.

Kendisiyle hesaplaşma bağlamından güncel zaman diliminden dönüp geçmişe baktığında 40'lı ve 50'li yaşların değerini yeterince bilemediği ve zamanını kaliteli kullanamadığı kanısına varır. Ömrünün meslek yaşamı bağlamında en üretken ve verimli çağlarıdır (2019: 254). Ancak 80'li yaşlarının sonundan dönüp baktığında o zamanlar için kendisine daha fazla vakit ayırması gerektiği ve zamansal yönetimini daha iyi planlamasına yönelik "keşke"si olduğu söylenebilir.

Siyasete bulaşmaması konusunda kendisini takdir eder. Hatta işin içine siyaset ve kurumların yozlaşması gibi olumsuz durumlarla karşılaşınca Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Millî Komitesi'nden (1993'te) oldubittiyile oluşturulan kararlara katılamayacağını belirterek istifa eder (2019: 317-321). Ancak sonraki evrelerde politikadan uzak durup durmadığı bilinmediğinden yine de otobiyografik sözleşme gereği yazara inanmak durumunda bulunduğu söylenebilir. Kişinin geçmişte yapmış olduğu davranışları bugünden bakıp sorgulaması da hesaplaşma bağlamında değerlendirilebilir. Doğan Tekeli görev misyonunu fazla yüklenip

yüklenmemesini sorgulamaya girişir. Öyle ki yılbaşı akşamı herkes plan yapıp eğlenirken kendisinin bir proje yetiştirme durumunu ortaya döker. “Bugünlerde biraz da anlamsız görünen yılbaşı gecesine rağmen iş yetiştirme gayreti, o yaşlardaki görev anlayışından ve aşırı iyi niyetimden mi, yoksa enayiliğimden mi kaynaklanıyordu, bilemiyorum” (Tekeli, 2019: 187).

1.3. Yazarın Kimliği

Gerçek bir kişinin kendi yaşamını geriye dönük olarak anlatma demek olan otobiyografi türünün en belirgin özelliği, pek çok edebî türden farklı olarak, gerçek insan olan yazarla, anlatının yazımını üstlenen anlatıcı ve baş kahraman arasında özdeşlik içermesidir (Yazıcı, 2006:190). Özyaşamöyküsü yazarı, anlattıklarının gerçekliğinden daha çok, söylemsel yanını öne çıkaracak şekilde metninde kendini konumlandırır. Çünkü ister istemez, taraf tutan özyaşamöyküsü yazarı kendi dünya görüşünü öne çıkararak anlatır ve bunu destekleyecek yandaş arar (Wagner-Egelhaf, 2010: 189). Bunu sağlayacak temel unsur ise okurun kendisidir.

Özyaşamöykülerinde yazarlar, şimdiden geçmişe bakarken ve retrospektif algıyla metinlerini inşa ederken kimlik arayışına da girişirler. Bu yüzden geçmişteki kendilerini sorgularlar, sınırlar ve hesaplaşırlar. Bir başka deyişle özyaşamöykülerinin yazarların geçmişten güncel geçirdikleri kimlik dönüşümünü gösteren metinler olarak da okumak mümkündür.

Doğan Tekeli'nin kimlik inşası geçmişteki kişiyle şimdiki kişi arasında yoğun bir biçimde sorgulama ve hesaplaşma faktörleri görünmese de yazarın nereden gelip ne olduğunu anlatma istencinin eskizi gibidir. Orta hâlli bir memur ailesinde büyüyen bir çocukken, okul hayatında hep başarılı olması, bu başarı nedeniyle en iyi okullarda eğitim görmesinin akabinde meslek yaşamındaki var oluş mücadelesiyle alanında uzman ve saygın bir mimar konumuna ulaşması, yurtiçi ve yurtdışı projeleriyle tanınan bir iş insanı oluşu yazarın güncel kimliğinin oluşumuna katkı sağlayan faktörlerdir. Bunun yanı sıra “Bu da benim hikâyem!” demesinin sebebidir.

Metne eklenen fotoğraflar yaşamından parça parça izler taşır. Yaptığı projeler, tanıştığı isimler, gittiği tatil yerleri, iş için gittiği mekânlar, proje eskizleri, aile bireyleri ve onlara ait olan eşyalar kimlik oluşumunun görsel somutlaması niteliği taşır. Fotoğrafların eklenmesinin bir diğer sebebi de anlattığı öykünün doğruluğunu desteklemek olarak da düşünülebilir.

Baştan sona bir “ben” anlatısı olan eserde yazar kendisini evlat, öğrenci, dost, cumhuriyet kuşağı, eş, baba, meslektaş, öğretmen, mimar, toplumsal görevler üstlenen sorumluluk duygusuna sahip bir birey olarak birden fazla boyutla ortaya koyar.

Metinde birden fazla Doğan Tekeli ile de karşılaşılmaktadır:

1. Kendi öyküsünü anlatan Doğan Tekeli (Çocukluğu, doğduğu Çebiş Evi, gençliği, öğrenciliği, meslek yılları, kurduğu ailesi, olgunluğu ve yaşlılığını anlatan kişi).
2. Mimar Doğan Tekeli (Meslekte var oluş mücadelesi veren, pek çok proje yarışmasında derece yapan, yurtiçi ve yurtdışı birçok yapının altında imzası bulunan, alanında saygın bir isme dönüşen kişi).
3. Kendi hayat öyküsünü kaleme alan Doğan Tekeli (Eserini kaleme alırken bilinçli davranan ve hayatı hakkında neyi yazıp neyi yazmayacağını seçip mesafeli davranan kişi).

1.4. Yazarın Bilinci

Özyaşamöyküleri, metinleri kaleme alan yazarların şimdiden dönüp geçmişe baktığı ve geçmişle şimdi arasında sık sık gidip geldiği metinlerdir. İster kronolojik olsun ister kronolojik olmasın geçmişten şimdiye geliş, bu metinlerde söz konusudur. Geçmiş, yeni bir bilinçle algılanır. Kişi, şimdiki hâlini oluşturan olaylar, kişiler, anlar, mekânlar üzerine şimdi yeniden düşünür. Zamanın

içindeyken farkına varılmayan her an; binlerce anla birleşerek, şimdi başka bir anlam ve boyut kazanır (Gökalp Alpaslan, 2016: 101).

Çebiş Evi'nden Hisarstepe'ye de geçmişle şimdi arasında kurulan, birden fazla zamansal katmanı bünyesinde bulunduran bir metindir. Yazarda zaman kavramı kronolojik işleyerek; çocukluğundan öncesini, köklerini anlatmakla başladığı metni, sırayla çocukluk, gençlik, meslek yaşamı, özel yaşamı ve şimdiye dek uzanır. Bu kronolojik gidişat bireyin yaşam yolculuğunun yanı sıra toplumsal yaşama, değişen algılara ait bir yolcudur. Olayların zamansal açıdan sıralanması noktasında yazarın bir endişesi yoktur. Bilinçli bir biçimde ilerlettiği düz çizgi (arada zamansal sıçramalar olsa da), akıp gitmektedir. Zaman faktörü noktasında keskin bir bilinç şekli uygulayan yazar, daha kitabın "İçindekiler"¹ kısmında neyi anlatacağının, nasıl bir düzlemde aktaracağını sınırlarını daha en başından çizmiştir. Daha kitabın en başında "Sunuş" kısmında tarafsız davranma çabasından söz eden Tekeli'nin, tüm metin boyunca mesafeli kalmaya özen gösterdiği saptanmış, her anıyı, olayı, aktarımı kontrollü bir biçimde yazma gayesi gözden kaçmamıştır. Öyle ki daha çocukluk yıllarından itibaren anlatmaya başladığı evrede dahi sanki her şeyi en net şekliyle anlatmak zorundaymış gibi hisseder. Bu noktada çocukluk yıllarında hayal meyal hatırladığı, çevresinin yardımıyla anılarını inşa ettiği ya da hatırlayamadığı noktalar sayılıdır. Bunun dışında her şeyi en ince detayına kadar aktaran yazarın; bir olayı, bir hissi ya da bir durumu hatırlayamama gibi bir durumu söz konusu değildir. Hatırlayamama olgusu genellikle kişi ismi ve mekânlarla sınırlıdır.

Yazar bilinci, bazen anlatmak istediklerine ket vurup olayları/durumları olduğundan farklı bir şekilde aktaracak biçimde kurguyu eğip bükebilir. Burada bir soru akla gelebilir. Gerçekten de her şeyi en ince detayına kadar aktarıyor mu yoksa aktarabileceklerini mi seçip anlatıyor? Bu noktada Booth'un (2010: 170) bahsetmiş olduğu güvenilir anlatıcı motifi akla gelebilir. Ancak bu noktaya Lejeune (1982: 200) parmak basar ve kapaktaki yazar adının, metin içerisindeki anlatıcının kendisine işaret ettiğini; okurun da bunu bilerek eseri okuduğunu söyler. Karşılıklı sözleşme imzalayan yazar ve okur, "ben" anlatısını kuran kişinin gerçekten o hayatı yaşamış ve metne aktarmış kişi olduğu konusunda uzlaşır.

Bilinciyle arasına mesafe koyan yazar, yaşamını aktarırken ciddi derecede özdenetime sahiptir. Özdenetimi elden bıraktığı anlar çok nadir tespit edilmiştir. Şoför olarak tuttuğu Ali Bey'i işten çıkarma kararını bildirişi ve oğlunun dünyaya geliş aşamasında eşi ve kendi hakkında yaptığı yorum bu duruma örnektir. Ali Bey'i kırmayacak bir neden bularak ayrılma zamanının geldiğini bildirdim. Bir karşılıklı ağlaşmadığımız kaldı. "Ayrıca Zeynep'in de benim de fiziki güzellikten nasibimiz olmadığından emin olduğum için gelecek bebeğin yüzünü merak ediyordum" (Tekeli, 2019: 228; 225).

Yazarın gerçekliğe uyma çabasına karşın yine de yanlış hatırlamalara, yanlış anlatıma rastlanabilir. İşte bu yüzden otobiyografi yazarının nesnellik iddiası yoktur (Özyer, 1993: 74). Bilinç kırılması, yazarın anlatmak istediği olay/durumları birbiriyle karıştırmasıdır. Uzun zaman sonra dönüp geriye bakıldığında olayları/durumları karıştırmak oldukça olağandır. Eserde bilinç kırılmasının yaşandığı durumlar da gözle görülebilir. Büro yaşamından ve anılarından söz ederken sözü tanıdıklarının kızına getirmiş olması (2019: 188), Fahri Korutürk'ün cumhurbaşkanı

¹ Yaşamda İlk On Sekiz Yıl 1929-1947

Teknik Üniversite Yılları 1947-1952

Meslekteki İlk Dönem "Var Olma Çabaları" 1952-1965

Meslekte İkinci Dönem "Deneyim Kazanma Yılları" 1965-1980

Yaşamın Farklı Alanları 1980-2000

21.Yüzyılın Getirdikleri 2000-2018 (Tekeli, 2019: 6-9).

seçiliş aşamasını aktarırken araya kendi görüşlerini sıkıştırması (2019:274) ya da bir yapının inşa edilmiş anısını aktarırken araya bir başka yapının inşa edilmesini de sıkıştırması (2019: 302-303) gibi durumlar bilincin kaygan zeminli oluşunun göstergesidir. İçinde doğduğu aileyi; aile bireylerini, onların özelliklerini detaylıca aktarırken kendi kurduğu aileyi anlatıyormuş gibi detay vermeden, duygulanım yaşamadan aktarması da gözden kaçmamaktadır. Yazarın bu noktada ciddi bir denetime sahip olduğu söylenebilir. Ancak bu denetimin nedeni olarak profesyonel bir çizgi çizmek ve kendi kurduğu aileye karşı korumacı bir tavır almak gösterilebilir.

Yazarın metnini oluştururken/hayatını anlatırken tutumunun da farklılaştığı görülür. Doğduğu aileyi, Çebiş Evi'ni, öğrencilik yıllarını, Hisartepe'deki evinin atmosferini anlatırken duygusal; siyasi atmosferin ağır bastığı yerlerde tarafsız, ülkenin geri kalmışlığı, meslek yaşamı içerisinde sözünü tutmama gibi durumlara karşı eleştirel, son zamanlardaki hızlı değişim ve dönüşüm, bu dönüşümün gelecek kuşakları nasıl etkileyeceği noktasında endişeli; cumhuriyet kuşağı olmaktan dolayı gururlu ve kadercî olmayışıyla dikkati çeker. Bu tutumların hepsinin farklı bilinç düzeylerinin yansıması olarak görmek mümkündür.

Özyaşamöyküleri, toplumsal, tarihsel ve nesiller arasında bilgi aktarımı yapan bir anlatı türüdür. Fakat bu bilgi aktarımı, tarih biliminde olduğu gibi nesnel bir bilgi değil, şimdiden geriye bakarak anlatılan ve şu andaki yorum ile geçmişin kaleme alınmasıdır. Bu yüzden yazıldıkları dönemin izlerini ve düşünce biçimlerini daha çok içerirler (Heinze, 2010: 206). *Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye* isimli eserinde de Tekeli, dönemi içerisinde gelişen tarihsel ve toplumsal durumlardan söz etmekte, birtakım gelişmeler yaşanırken kendisinin neler yaptığını aktarmaktadır. Özyaşamöyküsel bir açıdan bakıldığında “Bu gibi gelişmeler olurken ben birey olarak ne yapıyordum?” sorusunun cevabı bu metinde verilir.

Özyaşamöyküsünü yazmayı bitirdiğinde 89 yaşında olan Tekeli, uzun yaşam çizgisi boyunca pek çok olay ve duruma tanık olmuş, bu olay ve durumları da eserinde anlatmıştır.

Cumhuriyetin Onuncu Yıl Kutlamaları

Atatürk'ün vefatı

İkinci Dünya Savaşı yılları

İsmet Paşa'nın İzmir'e gelişi

1946 Seçimleri

Demokrat Parti iktidarı dönemi

Kore Savaşı

1960 Askerî Darbesi

Çalkantılı 1970'ler

1980 Askerî Darbesi

Koalisyon hükümetleriyle ünlü 1990'lar

1999 Marmara Depremi

AKP dönemi

Bu gibi gelişmeler olurken katıldığı okul yılları, proje yarışmaları, seyahatleri, aile kuruşu, inşa ettiği yapıların oluşum süreci gibi unsurlar tarihsel ve toplumsal izleklerin üzerine eklenir.

1.4.1. İtirafklar

Kişi, kendi hayat öyküsünü kaleme aldığı anda, kendisini topluma tanıtır. Bu tanıtımı sağlarken çeşitli yollara başvurabilir. Neticede yazar, bu metni kaleme alırken okura bir nevi içini

açmaktadır. Nazan Aksoy (2009: 13) kişinin içini açmasını, yani kendi hayat öyküsünü metinleştirmesini itiraf etme, kamuya açma, ifşa etme, teşhir etme, günah çıkarma, şifa arama, aklanma, meşrulaştırma, gerçeği gizleme, kayıt altına alma, ölümsüzleşme gibi izleklere bağlar. Batı’da köklü bir itiraf geleneği varken Türk edebiyatına bakıldığında ise kültürde itiraf algısının olmayışı nedeniyle yazarlar itiraf etmeme yolunu seçerler ya da küçük/zararsız deyim yerindeyse tatlısu itirafları denebilecek nitelikte itiraf algısıyla kendilerini/okurlarını tatmin etme yoluna gidebilirler. Gerçek manada kişinin kendisini tamamen açması durumu ise yok denecek kadar azdır.

Tekeli’de çok derinden sarsacak bir itiraf olgusu neredeyse yok gibidir. Bu itiraflarla hem içini hem de okuru rahatlatmakta gibi görünmektedir. Yazarın burada bir özdenetim kurarak neyi anlatıp neyi anlatmayacağı hususunda bilinçli davrandığı gözlemlenmektedir. Ancak itirafları mesleki ve kişisel itiraflar olarak ayrılabilir. Kişisel itiraflar bağlamında göze ilk çarpan ortaokul yıllarında Sabahat öğretmenin topuklu ayakkabısından çıkan ayağın üst kısmındaki görüntünün hoşuna gittiğini ifade eder. Ancak bunun nedenini kendisinin de bilmediğini ifade eder (2019: 69). Diğer bir itirafta ise 1950’li yıllarda Tekeli’nin bir yakınlarının kızının kendisine karşı ilgisi üzerinedir. Kızın ilgisi hoşuna gitse de geleceğe dönük bir şeyler düşünme fikrinde de değildir. Evlilik gibi bir fikre sıcak kalmaz. Şimdiki eşi ve o zamanki arkadaşı Zeynep’e durumu açar ve ondan kızla arasına boşluk koyması ve ilgilenmemesi gerektiği yönünde tavsiye alır. Kızı kendinden uzaklaştırmak için Amerika’ya gidip orada doktora yapması fikrini destekler. Kız orada bir yıl kalıp döndükten sonra ise ilgisizlikle onu kendisinden uzaklaştırır. Daha sonraki evrede kızın başkasıyla evlendiği haberini alınca yaşadığı o rahatlık hissini itiraf ederek bir nevi arınma yaşadığını belirtir. Kızın isminin verilmemesi hem tanıdık bir kişi olması bakımından hem de aradan yıllar geçtikten sonra böyle bir durumu isim vererek anlatmasının toplum normlarının hoş karşılanmaması ihtimaline karşılık alınan bir önlem olarak düşünülebilir. Dönemin İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Bedrettin Dalan’ın vefasına ve dostluğuna yeterince karşılık veremediğini itiraf eder ve bunun mahcubiyetini taşıdığını dile getirir (2019: 315-316). Yedek subaylık döneminde (2019:159) iken İngilizce bir sözcüğü yanlış çevirmiş olması nedeniyle Türk ve Amerikan subaylarının neredeyse kavga edecek duruma gelmeleri durumunu ise ilk büyük trajikomik hata olarak itiraf eder.

Mesleki itiraflar kısmına bakıldığında ise meslek yaşamı boyunca onu en çok üzen ve yoran projenin Manifaturacılar Çarşısı (2019: 194-195) olduğunu itiraf eder. Bu proje sayesinde meslek yaşamında büyük bir prestij yakalamış olsa da yaklaşık sekiz yıl süren proje onu pek çok açıdan zorlamış ve yormuştur. Ancak yapının Türk mimarlığı konusunda hâlâ adından söz ettirmesi bakımından onurlandığını da itiraf eder. Öyle ki buradan bir romancıya malzeme çıkacağını bile düşünür. “Projenin ve yapının yarım yüzyılı geçen yaşamının iyi bir yazar elinde trajikomik bir romana dönüşebileceğini düşünerek bu konuyu noktalıyorum” (Tekeli, 2019: 195). Toplumsal görevler edindiği zaman dilimi bağlamında geçmişini değerlendirirken resmî nitelikteki yerlerde pek rahat edemediğini dile getirir. Bu noktada kendisini diğer iş insanlarıyla kıyaslar ve kendisinin ancak arkadaş ve aile ortamında rahat edebildiğini söyler. Ancak toplumsal görevlerde bulunurken, özellikle jüri üyelikleri gibi durumlardan hoşlandığını da özellikle belli eder (2019: 305). Ancak bazen özellikle yabancıların olduğu toplantılara ayaklarının geri geri gittiğini de itiraf eder.

1.4.2. Boşluklar/Suskunluklar

Aslı Yazıcı Yakın’a göre özyaşamöyküsü, bir yaşamı açığa çıkarmaktan ziyade bilinçli bir saklama eyleminde bulunur. Söylenemeyen bir şeyleri içerisinde barındıran özyaşamöyküleri,

kendi kendisini adlandıran bir metin olma özelliği gösterir. Böylece özyaşamöyküsünün her şeyi ortaya seren bir tür olamayacağını, söylenmeyen, söylenmek istenmeyen birçok unsuru ihtiva edeceğini sezdirir (2003, 131-138). Özyaşamöykülerinde yazarların bıraktığı boşluklar hatırlayamamaktan/unutuştan ya da özdenetim mekanizmasının devreye girmesiyle hayatlarından geçen kişilerin hatıralarına leke sürmemek, özel yaşantıya dair detay vermemek ya da duyguların üstünü örtmek şeklinde görülebilir. Yazarın susması denilen eylem, metinde bilinçli boşluklar açmasına sebep olur. Okur bu boşlukları doldurmak istese bile yazarın çizdiği sınırlar çerçevesinde hareket etmekle kalır.

Tekeli'nin suskun kalmayı tercih ettiği olaylardan biri üçüncü ortakları Metin Hepgüler'le ortaklıklarını bitirme evresidir (2019: 218). Metin'in ayrılış evresinde yaşanan tartışmalardan üstünkörü bahsederken neden büroyu ve hâlihazırdaki projelerin birçoğunu ona bırakıp Sami ile sıfırdan başladıklarının detaylarını anlatmamayı tercih eder. On yıl süren ortaklığın neden dağıldığı hususuna pek değinilmese de Metin'in İsviçre'de olduğu zaman diliminde geçirdiği değişim ve kendini hırsa kaptırmasıyla aralarındaki değişen algıların sinyalini vermektedir. “Hayata bakışımızda, beklentilerimizde ciddi farklılıklar oluşmuştu. Burada elbette ayrıntılara girmek istemediğim bitmez tükenmez tartışmalar yaşamaya başlamıştık” (Tekeli, 2019: 218).

Yazarın bu kısmı boşlukta bırakması onca yıllık birikimin bir anda kaybedilmesi ve sıfırdan başlanması bağlamında okurun kafasında soru işaretleri oluşmasına zemin hazırlar. Acaba Metin ne yaptı da Doğan ve Sami büro da dâhil çoğu şeyi bırakarak çekildi sorusu farklı yorumlara sebebiyet verebilir. Tekeli'nin boşlukta bıraktığı bir diğer kısım ise evlilik yaşamı ve kendi kurduğu aile noktasındadır. Doğduğu aileyi detaylıca aktarmasına rağmen kendi kurduğu aileyi ve aile bireylerini derinlemesine anlatma yoluna gitmemektedir. Eşi Zeynep'le evliliğe giden yolları anlatsa da hızlıca geçer. Evlenme fikrini ona danışsa da evlenmeye karar verdikten sonraki süreci mekanik bir biçimde aktarır ve o zamanki duygularından bahsetmez. Yine oğlunun dünyaya geliş evresini sevindim ve kadınlara/annelere hayranlık duyduğum tarzı bir söylemle geçiştirir. İnsan hayatının önemli birtakım anlarını derinlemesine irdelememesinin nedeni olarak eseri kaleme alırken ortaya koyduğu mesafeli tavır ve profesyonel bir çizgi çizme istencinin sonucu olarak yorumlanabilir. Keza babasının, annesinin, ortağı Sami'nin ve kaybettiği diğer yakınlarının ölüm anında hissettiklerini de doğrudan anlatmak yerine o üzüntü duyduğunu ancak hayatın da bir şekilde devam ettiğini, yaşamın bir parçasının da kayıplar olduğunu dile getirir. Yazarın bu tavrını, artık 80'li yaşlarının getirdiği olgunluk ve kayıpların üzerinden uzun zaman geçmiş olmasıyla değerlendirmek mümkündür. Lise arkadaşı Alp'in ise pulları alıp kaçması aslında bir ihanet olarak da yorumlanabilir. Ancak yazar, bu olayın onda bıraktığı hislere değinmek yerine es geçmeyi tercih etmiştir. Bahsedildiği üzere ölmüş bir kişinin anısına saygı duyduğundan ötürü bu konuyu geçiştirir. 70'li yaşlarında yakalandığı ve tedavi için Amerika'ya gitmeyi tercih ettiği hastalığın ismini vermez. Hastalığı (2019: 366) orta yaş geçiren erkeklerde görülen uğursuz bir hastalık olarak tarif eder. Yazarın bu tavrı, bazı durum veya hastalıkların toplum içinde yüksek sesle söylenmeyeceğine dair görgüsünden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Baltimore'da nasıl bir tedavi gördüğünü, orada ne kadar kaldığını, hatta oradaki topladığı evrakları ve faksları dosya yapıp Baltimore hatırası olarak hâlâ sakladığından bahsetse bile hastalık günlerine dair yaşadıklarını sadece sıkıntı çektim diyerek geçiştirir. Daha sonraki hastalık evrelerinde ise aynı tavrı sürdürdüğü görülür. Burada güçlü görünme isteğinin ağır bastığı fikri çıkarılabilir ve aynı zamanda yazarın örnek aldığı cümledeki gibi sağlam duruş emelini gerçekleştirme gayretine dair de bir yorum ileri sürülebilir. “Ağaçlar ayakta ölür.”

Draaisma (2012: 244) bellek biçimleri içerisinde bozulmaya en yatkın olan belleğin otobiyografik bellek olduğunun altını çizer. Hatırlamanın bittiği yerde unutuşun başladığı düşünülecek olursa özyaşamöykülerinde yaygın görülen bir durumla karşılaşılır. Benliğin oluşumu ve kişinin ilk hatırlama evrelerinin 3-4 yaşlar olduğu göz önünde bulundurulursa genellikle ilk çocukluk evrelerinin sisler ardında gizlendiğinden söz edilebilir. Bu noktada kişi, özellikle çocukluk evresine dair hatırladıklarını belleğinde aynı anı paylaştığı kişilerin yardımıyla oturtur. Burada Halbwachs'ın (2019: 183-188) kişinin yanındakilerle kendini tanımladığı ve onların yardımıyla hatırlama eylemini gerçekleştirdiği tespiti görülür.

Tekeli'de de benzer bir durum yaşandığı söylenebilir. Dedesini ona lokum yedirirken hatırlayan yazar, ikinci lokum isteğini anımsayamaz ve çevresindekilerinin anlatımı neticesinde lokum yeme anısının inşasını tamamlar. "Dedemi, sabahları Çebiş Evi'nde uyandığımda, nur yüzlü ve beyaz sakalıyla eğilip ağzıma bir lokum uzatışıyla hatırlıyorum. Bazı günler de gözüm yarı kapalı, 'kesmediiii' diyerek ikinci bir lokum istediğim oluyormuş" (Tekeli, 2019: 22-23).

Halbwachs'ın (2019, 189-198) aile anıları dediği olgu; bir kişinin ailesine has bilgileri aile fertlerinden edinmesi durumu eserde kendisini gösterir. Eserin "Kökler" başlıklı bölümünde aile fertleri tanıtılırken ya da ailenin başından geçen bir olay aktarılırken yazarın ailenin diğer fertlerinden aldığı bilgiler doğrultusunda metnini kurguladığı gözlemlenebilir.

"(...) Terhisinden sonra babam Konya'da, o yılların Tuz İnhisarı İdadisi'nde memur olarak çalışmış. İki yıl sonra da ailesi babamı ilkokulu birincilikle bitiren genç bir hanımla evlendirmiş. Böylece annem Saliha Çakırkaya, henüz on sekiz yaşındayken Tekeli ailesine katılmış, Çebiş Evi'ne gelin gelmiş. (...) Genç yaşta dul kalan anneannem dört çocuğunu olağanüstü güç şartlarda büyütmeyi başarmış. Dört yaşına kadar Ankara'da kalmışız. Ama yaz aylarında gene Çebiş Evi'ne, dedemle ninemin yanına gitmişiz" (Tekeli, 2019: 25;27).

Unutuş olgusu Tekeli'de kişi isimleri ve mekân isimleriyle sınırlıdır. Bunun dışında hatırlayamadığı bir başka olgu İstanbul'da Saraçhane'de oturup oturmadıkları üzerinedir. "Kocamustafapaşa'daki evden sonra Saraçhane civarı başında bir başka evde mi oturduk yoksa oralarda oturan Ispartalı bir hemşerilerimizi sıkça ziyarete mi giderdik, hatırlayamıyorum" (Tekeli, 2019: 30).

Anlattıkları doğrultusunda sürekli hatırlayışını vurgulaması, onun hafızasının kuvvetini ortaya çıkarmaktadır. Çocukluğu ve sonraki evreleri anlatışında her detaya yer vermesi "kesin hatırlıyorum, dün gibi hatırlıyorum ya da unutamam" tarzı söylemlerinden bu kaniya da varılabilir. Ancak özellikle dikkati çeken nokta çocukluk ve gençlik yıllarına dair hatırladıklarını ısrarla vurgulaması ve bu yılları en ince ayrıntısına kadar aktarmasıdır. Draaisma'nın (2012) "*Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?*" isimli inceleme kitabında da genellikle yaşlı insanların çocukluk yıllarını çok iyi hatırladığına dair verilen bilgilerin (zaman algısının yavaştan hızlıya doğru evrilmesi, iç optik yöntemiyle kişinin anılarında derinleşmesi gibi) yansımaları Tekeli'nin özyaşamöyküsünde görmek mümkündür.

1.4.3. Anılar

Anılar kişiye özeldir ve böyle olması nedeniyle "benimlik" olgusuyla karşılaşılır. Bu noktada anların kişinin hafızasında bir tür imge formunda yer edinmesinin yanı sıra hatırlamak eylemiyle de anıları arama/anılara ulaşma gayesi ön plana çıkar. Bu arama işleminin sonunda aranan anıya ulaşılabilir de ulaşılmayabilir de (Ricoeur, 2012: 145). Kişi, yaşam çizgisi boyunca önemsiz pek çok şeyi hatırlayamasa da hayatında dönüm noktası olan, kişiyi derinden etkileyen, mutlu eden veya korku/şok yaşatan olayların çoğu hafızada yer edinir ve kişiye ait anı formu oluşturur.

Benimlik/bana ait olma olgusu, bireysel hafızanın ayırt edici özelliği olarak görülür. Kişi, içinde yaşadığı çevreyle ya da bireysel olarak bir anıyı hafızasında canlandırabilir. Bunu yaparken psişik birtakım işlemleri yerine getiren özne, kendi söylemini oluşturur. “Duygusal imgelem” denilen kavram anılarla birlikte düşünülür. Çünkü özne, bir anıyı hafızasında canlandırırken bu imgelemlerden yararlanarak geçmişte olmuş olan olayı yeniden yaşamaktadır. Bu noktada özyaşamöyküsü yazarı hayatına dair anıları, bu duygusal imgelemler aracılığıyla keşfederken yeniden canlandığında/yazıya döktüğünde o anı yeniden yeniden yaşamaktadır. Böylece özne, deneyime sahip olmakla kalmayıp, onu anlatarak başkalarına aktarırken onun anlamını yeniden inşa eder ve özne olarak kendini doğrular (Gökalp Alpaslan 2016: 1). Zaman kavramının araya girmesiyle anılar, deformasyona uğrasa bile bellekte kalan izler aracılığıyla yeniden üretilecek bir yol bulur.

Bir anı yeniden canlandırıldığında o anki duygulanım, sezgi, düşünceler gibi faktörlerin tekrar yaşandığı söylenebilir. Anılar (Aktaran Gökalp Alpaslan 2016: 2-3) hikâyeler yığını gibi görülse de farklı işlevler taşıyan üç otobiyografik işlev taşıyıcı: hayat dönemleri, genel olaylar ve olaylara özgü bilgiler.

Bellek kaygan bir zemin üstüne oturur ve bazen anılar yeniden inşa edildiğinde birtakım unsurlar yanlış dile getirilebilir, eksik ifade edilebilir ya da karıştırılabilir. Yazar, “şimdi hatırlayamıyorum, acaba bu olay şurada mı geçti yoksa burada mı?”, “O anda yanımda A kişisi vardı yoksa B miydi?” tarzı sorularla belleğin kaygan zeminini işaret edebilir. Ancak bahsedildiği üzere okur, yazarın söylediklerini daha en baştan doğru kabul eder. Bu, yazarla okur arasındaki sözleşmenin bir getirisidir.

Belirli anılar hafızada özellikle yer edinir. Kişinin yaşam çizgisinde karşılaştığı “ilkler” gibi. Bu noktada anılar içerisinde genellikle ilk anılara önem atfedilir. Kişi, bir şeyi ilk kez deneyimlediğinde ilk olmasının verdiği duygularla bu anıları hafızasında tutar. Özellikle çocukluk yıllarının karanlık dönemlerine ilk anıların ışık tutacağı fikri baskın gelmeye başlamıştır. Nabokov’a göre ilk anıların ortaya çıktığı ve karanlığın yavaş yavaş delindiği dönemler ile zamanla ilgili farkındalık kazanmaya başladığımız dönemler arasında bir bağlantı olduğu şüphesizdir (Aktaran Draaisma, 2012: 28). Çocukluk yıllarında hafızada kalan ilk anıların korku ya da şok gibi hislerle bağlantılı olduğu Katherine Nelson, Victor Henry ve Catherine, Blonsky gibi araştırmacılar tarafından ortaya konmuştur.² Sadece çocukluk yılları değil, sonraki evrelerde de kişi hayat çizgisinde bir ilkle karşılaştığında bunu hafızasında tutma eğilimi gösterir.

Doğan Tekeli’de ilk hatırlama araştırmacıların işaret ettiği üzere 3-4 yaş arası gerçekleşir. Doğduğu Çebiş Evi’ni ve dedesini betimleyerek aktarır. Evin civarındaki arazi ve arazi içindeki favori oyun yeri olan dut ağacını da betimleyerek aktardıktan sonra çocukken kendisine uçsuz bucaksız gelen bu arazinin yıllar sonra gittiğinde aklında kalan görüntüsüyle yıllar sonra karşılaştığı görüntü onu hayal kırıklığına uğratar (2019: 21). Burada Draaisma’nın (2012: 241-242) üstünde durduğu perspektif farkı olgusu ve optik yanılsama kavramı dikkat çeker. Buna göre çocukken uçsuz bucaksız görünen yerler, alanlar yıllar sonra karşılaşıldığında küçülmüş görünür.

Çocukların genelde ailecek bir yerden başka bir yere taşınmaları da hafızada yer eden bir durum değişikliğidir. Tekeli de Ankara’dan İstanbul’a taşınışlarını hayal meyal, İstanbul’dan İzmir’e taşınışlarını ise net hatırlamaktadır. “(...) Bunun üzerine annem 1933 yılı ilkbaharında beni ve bir kısım eşyayı yanına aldı; Isparta’dan otobüsle Afyon’a, oradan da trenle İstanbul’a geldik. Haydarpaşa’da babam ve birkaç arkadaşımın bizi karşıladığını hayal meyal hatırlıyorum” (Tekeli,

² Detaylı bilgi için bk. (Draaisma, 2012: 27-40)

2019: 28). Hatta denize düşme tehlikesini de sezdiğini ifade eder. İlk denize giriş anısını da net biçimde hatırlar. Çünkü bu anı onun hafızasında korku imgesiyle bütünleşmiştir. “(...) Yaygarayı kopardım! Eniştemin kucağında suya daldırılıp çıkarılıyor, bir yandan da saçlarına yapışarak ellerinden kurtulmaya çalışıyordum” (Tekeli, 2019: 31).

Korku ve çok yaşatan anılar da hafızaya kazınır. Küçük bir çocukken (2019: 34-35) komşularının çocuklarının barut patlatması ve onun yanıp hastanelik oluşu, Tekeli'nin hafızasında derin iz bırakır. Bunun yanı sıra aileye yeni bir ferden katılması da çocukların hafızasında yer edinir. “Pabucun dama atılacak” denmesini ve akabinde kardeşinin eve gelişini hatırlar. Hatta kardeşinin adını kendisi koyar (2019: 43-44). 23 Nisan kutlamasında konuşma yapacak öğrenci seçilmesi (2019: 50), babasıyla hazırlanışı, çıkıp konuşmayı yapması, o anki heyecanını dile getirmesi ilk defa kendisine yüklenen görev bakımından değerlidir. Ortaokul yıllarında karnesindeki tek kırık notun Türkçe olması nedeniyle babasından aldığı tepki (2019: 68), tarih konferansı verişinin heyecanı (2019: 71), İftihar Kitabı'nda yer alması (2019: 74); lise yıllarında karşılaştığı ilk şiddet anısı en ince detayına kadar hatırlanmaktadır. “(...) “Sınıf dur” Faruk Bey koşarak geldi. Bir şey söylemeden ön sıradaki üç kişiye bütün gücüyle birer tokat patlattı. Benim gözlüğüm olduğu için tokat çeneme rastladı. Çenem adeta çatırdadı, yerinden çıkar gibi oldu. Neye uğradığımı şaşırırdım” (Tekeli, 2019: 87). Askerlik süresince ise yanlış tercümesinden dolayı Türk ve Amerikan komutanlarının kavga edecek duruma gelmesini de ilk trajikomik hata olarak belirtir.

İnsanlar yakınları tarafından ihanete uğradığında, kandırıldığında ya da dolandırıldığında iç dünyalarında bu anıları muhafaza ederler. Tekeli'nin lise arkadaşı Alp'in pulları alıp gitmesi, dayısının evini inşa ederken söz verilen parayı alamaması, şoför olarak tuttuğu Ali Bey'in araba masrafı diye ondan fazla alması, direksiyon eğitmeninin onu kandırdığını düşünerek ekstra ücret talep etmesi, yaptığı kimi işlerde parasını alamaması gibi durumlar yazarın hafızasında olumsuz manada iz bırakışıyla yer edinir.

İlk defa birine özel yaşamını anlatması da yazar için önemli saydığı anlardan biridir. Yakınlarının kızının ona karşı olan ilgisinin yükünü taşımak istemeyen Tekeli (2019: 189), özel yaşamını o zaman arkadaşı olan Zeynep'e açar. Evlilik ve çocuğunun dünyaya gelişi de toplumdaki rollerinin çoğalmasında ve özel yaşam konusunda ilkleri yaşamasından ötürü dikkate değerdir. İlk yurtdışına çıkışı da Zeynep'i görmek için Londra'ya gitmesiyle olur. İlk defa otomatik vitesli araba kullanması (2019: 367) da 70'li yaşlarına tekabül eder.

Mesleki yaşam bağlamında ilk proje yarışması birincilik ödülünü kazanması (2019: 124-125), ilk parasını kazanması, kazandığı parayla ilk saatini alması (2019: 121), Sami ile kurduğu SİTE Doğan Tekeli-Sami Sisa Mimarlık Kolektif Şirketi'nin ilk ciddi iş alışı ve ilk birincilik ödülü (2019: 170), ilk jüri üyeliği (2019: 209), Amerika'ya ilk kez gitmesi (2019: 231), ilk kitabını yayınlaması (2019: 268-269) gibi durumlar meslek anılarının ilkleri içerisinde yer alır.

İnsanların hayatlarında ölüm gerçeğiyle yüzleşmesi, sevdiklerini kaybetmesi; özellikle ilk kez ölüm kavramıyla tanışma hafızalarda keskin çizgiler bırakır. Tekeli, dedesinin ölümünü sisler içinde hatırlasa da ciddi manada ölüm kavramıyla karşılaşması 1961'de babaannesinin vefatıyla olur.

Kişinin yaşamında karşılaştığı bir koku ya da tat duygusu anılara doğrudan etki etmese bile anıların inşası noktasında rol oynar. Bir yerde yenilen bir yemeğin bıraktığı tat, bir yerden geçerken alınan bir koku da anılar içerisinde yer alabilmektedir. Örneğin Tekeli'nin özyaşamöyküsünde (2019: 298) uçakta yaptığı bir yolculuk esnasında ikram edilen havyar ve vodkanın tadını yazar metnin kaleme alındığı güncel zaman diliminde dâhi unutamaz. Üniversite

yıllarında (2019: 113) arkadaşlarıyla Vefa Bozacısı isimli bir yerde içtiği bozalardan bir daha bulamaz.

“Flaş anılar” denilen anı türü, dünya (ülke ve toplum bazında da olabilir) genelinde sarsıcı bir durumun insanların belleklerinde nasıl izler bıraktığı sorusundan hareketle üretilen anılardır. “O olay olduğunda ben ne yapıyordum?, Kimden duydum?, Yanımda kimler vardı?” gibi soruların peşinden giden flaş anılar, bireylerin hafızasından çıkarım yapılarak bir olayın toplumun hafızasında oluşumunu takip eder. Tekeli'nin özyaşamöyküsünde de bu türden flaş anılara rastlamak mümkündür. İlk görülen flaş anı örneği Atatürk'ün vefat haberinin tüm yurttaki duyulması üzerine toplumun nasıl davrandığı üzerinedir. O zaman diliminde ilkokula giden Tekeli, çocukların kendi aralarında yasını nasıl gösterdiklerini aktarır.

“Bir anda tüm yurda yayılan haber evlerde, sokaklarda aynı etkiyi yaratmıştı. Türkiye adeta durmuştu. (...) Biz çocuklar da siyah önlüklerimizin üstündeki beyaza yakaları çıkardık, irice beyaz düğmeleri söküp kopardık. Okulda birkaç gün ders yapılmadı. Bahçede her sabah yapılan toplantılarda öğretmenler gözyaşları içinde Atatürk'ün büyüklüğünü, hizmetlerini, ulusun yetim kaldığını kendi sözleriyle anlattılar” (Tekeli, 2019: 48; 49).

Eserde İkinci Dünya Savaşı da flaş anı niteliğinde kendini gösterir (2019: 51-53). Bu savaşın Türkiye'ye yansımaları ekmeklerin bozulması, karartma tedbirleri gibi o günlerde yaşanan durumlarla aktarılır. Yine Kore Savaşı da flaş anı niteliğindedir. Uzakta gerçekleşen bir savaş olsa da o yıllarda askerliğini yapmış olan Tekeli, Türk subaylarının oralarda şehit düştüğünü, Amerikalılarla yakın ilişkileri anlatır.

Draaisma'nın (2012) bazı anıların, özellikle insana mahcubiyet yaşatacak anıların da unutulmayacağını vurgulaması faktörü Tekeli'nin özyaşamöyküsü için de geçerlidir. “Mahcubiyet anısı” diye nitelendirilen bu anılardan ilki (2019: 35) trompet çalmaya özenerek tenekeye vurdukça mahalleliyi rahatsız etmesi ve birisinin artık çıkıp tepki göstermesi üzerine kaçmasıyla sonuçlanır. Tekeli çocukken yediği şekerleri henüz bebek olan kardeşinin de canı çekmemesi düşüncesiyle bebeğin ağzına şeker tıkıştırıp neredeyse ölümüne sebep olacak olması da bir diğer mahcubiyet anısıdır (2019: 45). Cumhurbaşkanı Cevdet Sunay'a “Sayın Paşam” diye hitap etmesi üzerine başkasının onun yerine cumhurbaşkanıyla konuşması (2019: 248) da tespit edilen öteki mahcubiyet anısıdır.

2. Mekânın Kişiselleşmesi ve Mekân-Kimlik İlişkisi Bağlamında Çebiş Evi'nden Hisartepe'ye

İnsan, içinde yaşadığı ortamı etkiler. Bu noktada içinde yaşadığı mekânı etkiler ve ondan etkilenir. Bu etkilenimin mekândaki yansıması biçim olarak ortaya çıkmaktadır. Karşılıklı etkileşimde algı ve tasarlama iki önemli etkidir (Erkman, 1973). Mekân, algılanmaya başlandıktan sonra yorumlanır. Mekânsal veya çevresel algı, duyuyla tanımlanma sonucu ortaya çıkar. Görsel algılama, temelde biyolojik bir süreçtir fakat bu sürecin işleyişinde psikolojik faktörler de etkili olmaktadır (Sarıçiçek, 2012: 6). Görsel algılamada ise bilişsel süreçlerin etkisiyle kişinin kültürü, bilgisi, deneyimin şekillenmesi gibi unsurlar ortaya çıkar.

Algılama sürecinin işleyişine duygusal tavır ve eğilimler de karışarak nesneye ilişkin algılama sevmeme, sevmeme, iyi, kötü, korkma vb. gibi duygusal nitelikteki birtakım izlenimlerin etkisiyle gerçekleşmektedir (İnceoğlu, 2010: 81). Duyumsal algı, çevreden edinilen bilgi ve duyu organları aracılığıyla deneyim sonucu ortaya çıkar. Algılama süreci bir bütündür ve bu bütünün içinden mekânsal algı ele alınacak olursa insanın çevresiyle karşılıklı ilişkisi söz konusu olacaktır. Mekân algısı, kişinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması ile ilgilidir (Özen, 2006: 2). Bu algı “yaşantı” kavramı

çerçevesine oturtulursa, insan içinde yaşadığı özel, yarı özel ve genel mekânlara³ karşı bir anlamlandırma çabasına girişme eylemini de beraberinde getirir.

Yaşam mekânlarına yüklenen anlamlar çevre-insan ilişkisi açısından önemlidir. Kişinin yaşadığı yer olan dar mekân anlamında eve ve geniş mekân anlamıyla şehre değer atfetmesi, kişi için yer algısının önemli oluşuyla açıklanabilir. İnsanlar sadece görseller ya da simgeler aracılığıyla mekânı yaşamakla kalmayıp aynı zamanda bilişsel süreçlerin işleyişi ve yorum faktörünün katkısıyla etkin bir şekilde mekâna mana yüklerler.

Nuri Bilgin (2003: 199) mekân anlayışını bireyin konumuna göre perspektif olarak yapılanan ve bireyin algıları üstüne odaklanan, algısal, subjektif, perspektif, yaşantısal ve yaşamsal bir ihtiyaç olarak değerlendirir. Mekân insanın ellerinde işlenen bir hammadde gibidir. Bu hammaddenin işlenişi, (insanın/ toplumun kendi yaşantısı, kültürü algı ve değerleri aracılığıyla vs.) düzenlenmesi ve biçimlendirilmesi mekânın kişiselleştirilmesinin temelini atar. İnsan, aidiyet ve sahiplenme duyguları neticesinde çevresini kişiselleştirir.

Aidiyet kavramı kişinin kim ve nereden olduğu sorularıyla birlikte algılanabilir. Aidiyet, toplumun/kişinin kendisini bir yere konumlandırması, oraya ait hissetmesiyle tanımlanabilir. Bir yere ait olma duygusu, kişinin benliğinin oluşumu ve toplumda kimlikli konumlanış açısından önemlidir. Aidiyet duygusu; bir mekâna bağlılık, zaman, anılar, sosyal ilişkiler, kimlik gibi faktörlerle birleşerek bireyin çevreyle etkileşimini vurgulaması noktasında önem taşır. Mekâna bağlılık, ait olma hissini besler ve bireyin ait olunan yerleşimin bir parçası olmasına neden olur. Mekânla kurulan bağlar ve duygular sosyal manada görülür. İnsanları mekânlara bağlayan fiziksel özelliklerden ziyade orada edinilen sosyal tecrübeler, yaşantılar ve anılardır.

Aidiyet kavramı sadece ev ile sınırlı kalmamaktadır. Kentsel mekân bağlamında da kullanılabilir. Kişi, kendisini doğduğu veya yaşadığı (eğer farklı bir yerde yaşıyorsa) kente ait de hissedebilir. Bu da kente karşı bir sahiplik duygusu gelişimini perçinler. Aidiyet duygusu çerçevesinde; bir eve “benim evim”, bir sokağa “benim sokağım”, bir mahalleye/köye “benim mahallem/köyüm” vs. denilebilir.

İnsan, bulunduğu mekânı kişiselleştirirken diğerlerinden farkını da ortaya koyar. Böylece diğerlerine istinaden farklılaşırken benimlik duygusu işin içine karışır. “Benim muhitim, mekânım, evim, şehrim vb.” Mekâna yüklenen kimlik, kişilerin duygulanımlarını neticesinde oluşur. Bu noktada mekân objektif özelliklerinden sıyrılarak bireyin algıladığı şekilde bir forma dönüşür ve sübjektifleşir.

Mekânın kendilenmesi ise insanın ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri mekânların dönüştürülmüş şeklidir. Kendileme sürecinin gerçekleşmesi için sahiplenme/mülkiyet önemli bir unsurken zorunlu bir koşul değildir (Bilgin, 2011: 177). İnsan evine sahip olsa bir kente, sokağa vs. sahip olamaz. Dolayısıyla bu tarz mekânlara kendisinden bir şeyler katma eğilimi gösterir. Burada mekânın kendisi söz konusu değil; mekâna atfedilen değer ve mekânla kurulan ilişki söz konusudur. Kendileme denilen hususun, bireyin kimlik oluşumunda önemi olduğu gibi mekânsal kendilemenin de bireyin mekânla kavranması noktasında önemlidir. Mekânın kendilenmesi denilen oldu bireyin kendini bir mekâna ait hissetmesi ve o mekâna bağlılığından ibarettir.

³ Özel mekânlar, belli birey ve kişilere aitliğiyle tanımlanan, izafi olarak kalıcı ve birey için önemli olan alanlardır. Ev” ikamet edilen ve kişiye tam aidiyet duygusunu tattırdığından özel mekân olarak görülür. Yarı özel mekânlar dışarı ile içeri arasındaki geçiş mekânlarıdır. Evin balkonu ya da çalışılan iş yerleri gibi yerler yarı özel mekânlar olarak tanımlanır ve aidiyet duygusu özel mekâna istinaden buralarda azalır. Genel mekânlar ise kent, kentin sokakları, kamu binaları, parklar gibi topluma açık olan mekânlardır.

Kişi, mahremiyet duygusunu yaşayabildiği, aidiyet duygusu çerçevesinde kendisini güvende hissettiği alanlara (özel mekân bağlamında) değer yükler. Kişinin mekânsal algı ve mekânı hissetme noktasında imgelemlerinin takip edilmesi ev-insan ilişkisinin incelenmesi noktasında imgelerden feyz alınması gerekliliğinin altı çizilir ve düşler, yaşanmışlıklar, anılar, bir yerin anlam kazanmasında ve öznellik kazanmasında büyük rol oynar (Bachelard, 2017: 7-33). Eserde kişinin üzerinde etki bırakan, yazarda duygulanım yaşatan mekânlar arasında ilk önce doğduğu Çebiş Evi görülmektedir. Bu eve dair her şeyi hatırlayan yazar, metin içerisinde ara ara buraya döner, buradaki atmosferi okura aktarır.

“(…) Çebiş Evi, bütün ayrıntıları ve renkleriyle gözümün önünde: Alt katı taş duvarlı, üst katı bağdadi üzerine sıvalı, cumbalı tipik bir 18. yüzyıl hayatlı Türk eviydi. Zemin katın sokağa bakan boydan boya taş cephesinde iki kanatlı geniş bir ahşap kapı, küçük bir pencere ve evle beraber hayrat olarak yapılmış bir sokak çeşmesi vardı. (...) Girişteki taşlığın sol yanında sokağa bakan cephede toprak döşemeli, küçük pencere, yaş duvarlarla çevrili bizim “alt ev” dediğimiz evin kileri vardı. Orada erzak dolu küpler, kazanlar, çuvallar, torbalar, tavana asılı sepetlerde kış için elmalar, üzümler saklanırdı. (...) Bir yanı bahçeye bakan tek katlı kısmın iç içe iki odasından ilki daha uzun ve sedirli bir oturma odasıydı. Diğeri mutfak olarak kullanılırdı. Bu odalar ve yandaki küçük bahçe, gündüzleri tüm hayatın geçtiği yerlerdi” (Tekeli, 2019: 20-21).

Doğduğu evi tüm ömrü boyunca benimseyen yazar, bu mekânı büyük bir aidiyet duygusuyla sahiplenmiş, ara ara yaz tatillerinde gidip kalsa bile burayla olan bağını ev satılana kadar koparmamıştır. Çebiş Evi, metin boyunca kişiselleşmiş bir mekân olarak kendini göstermektedir. Yazar, ilk algıladığı mekân olan Çebiş Evi’ni aradan neredeyse yetmiş sene geçmesine rağmen her detayıyla hatırlaması eve bir mekân olarak bakmanın ötesi, kendini ve köklerini bulduğu, kimliğiyle bütünleşmiş duygusal bir mekân olarak okurun karşısına çıkarır.

Bakımsız kalan evin aile büyüklerince alınan kararla satılması ve içindeki eşyaların boşaltılması yazar için ayrı bir acı verir. Köklerini bağladığı, hayatının en mutlu zamanlarını geçirdiği, kimliğini inşasının temelini atıldığı yerin artık olmaması duygusal manada kopuşun sancılı geçtiğini hissettirir.

“(…) Çebiş Evi’nin eşyaları, Isparta pazarının bir köşesinde açık arttırmayla satışa çıkarıldı. (...) Boyumdan büyük koca küplerin birer liraya, muntazam kılıflı kütük yastıkların elliser kuruşa, etrafında on iki kişinin yemek yiyebildiği, boyumun iki misli büyüklüğünde, işlemeli, kalaylı büyük sininin, yirmi beş liraya satıldığını görmek bana acı verdi” (Tekeli, 2019: 83).

Evin eşyalarının satılması ve içinin boşaltılması mekâna duygusal bağlılık bakımından değerlendirilirse içi boşalan sadece ev değil, içinde geçirilen güzel günler ve kalabalık bir ailenin nasıl dağıldığının göstergesidir. Bir dönemin sona ermesi demek, orada yaşanmışlıkların, anıların da sona erdiği demektir. Geniş mekân bağlamında Isparta, yazar için önemlidir. Hem köklerinin Isparta’ya dayanması hem de ara sıra burada geçirdiği zaman, çocukluk arkadaşları, Isparta’ya has şenlikler, günlük hayat, yöresel yemekler gibi unsurlar yazar için kıymetlidir. Yaz tatillerinde gittiği Isparta, küçük bir çocuğun rutin dünyasındaki farklılaşmanın ve heyecanın sembolü hâline gelmiş bir mekândır.

“Isparta çevresinde kiraz bahçeleri dışında Ispartalıların gittiği iki mesire yeri vardı. Bizim Aşağı mahallenin güneyinde çaydan geçilerek gidilebilen bir düzlükte “Ayazmana” denen ağaçlıklı, yaklaşık beş metre çapındaki havuzlu alan bunlardan biri ve en çok gidileniydi. İkinci bir mesire yeri ise kentin batısındaki tepelerden, tehlikeli dağ yollarından geçilerek ulaşılan, Isparta’nın ünlü krater gölü Gölçük ve çevresiydi. (...) Gölçük’ü uzak tepelerden gördüğümde, çocuk yaşına rağmen nasıl bir hayranlık duyduğumu hâlâ hatırlarım” (Tekeli, 2019: 81).

Isparta yöresine ait olan Kiraz Bayramları, Davras Dağı'nın karı, kebabı vs. ve yöre halkının yaşayış biçimi insanların bulunduğu mekânları kendilerine göre dönüştürdüklerinin göstergesidir. Kişinin bulunduğu mekânı sahiplenmesi, mekânın kendilenmesi denilen olgu köklerinin orda olması ve geniş ailesinin orada yaşaması sebebiyle Isparta (oraya has olan her şey) yazarın kimliğine etki eden mekânlardan biri olmuştur. Yazarın çok küçük yaşlarda bulunduğu ve iş için gitmiş olduğu Ankara, mekânın kişiselleşmesi bakımından etkin rol oynayan bir şehir olmasa da oraya ait anılar bakımından değerlidir.

Geniş anlamda İstanbul, yazarın en çok etkilendiği, gençlik yıllarında hayatının sonraki yıllarını geçirmeye karar verdiği, ilk çocukluk yıllarının geçtiği, üniversite okuyup işini ve yuvasını kurduğu kalıcı mekân olarak görülmektedir. Öncelikle İstanbul'a ilk taşındıkları Kocamustafapaşa'daki ev, onun çevresini tanıması bakımından önemlidir. Bu eve dair pek bir şey hatırlayamasa da ramazan ayında ailecek sahura kalkma gibi ritüelin yaşandığı ve aileyi bir mekân dâhilinde algıladığı yaşlardadır. Bir sene sonra aile Samatya'ya taşınır. O evi şöyle hatırlar: "Samatya'da tramvay yolunun deniz tarafında, üç katlı ahşap bir eve taşındık. Evin arka bahçesi ile çakıllı kıyı arasından demiryolu geçiyordu" (Tekeli, 2019: 30).

Farklı evlere taşınmak çocukların hafızasında yer edinir. Çünkü çocuk değişen düzenin farkına varır ve bu değişimin farklı boyutlarını algılayabilir. Tekeli de İstanbul içerisinde taşındıkları evleri detaylıca hatırlar, mekânlara kendinden parçalar katar. Bir çocuğu büyürken ev hususuna ne denli bağlı olabileceği ve mekânı kendileyebileceği eserde görülür. Sirkeci'deki evleri tam kendini tanıma yaşlarına denk gelir. Bu ev, geçirdiği barut patlatma macerası ve kazası, teneke trompet çalarak yaşadığı mahcubiyet anısı, ilkokula başladığı ilk günün anısı, ilk karne üzüntüsünü yaşadığı anıların merkez mekânı olarak görülür. Çocukluk yıllarının İstanbul'unu kişiselleştirerek hatırlayan Tekeli'nin hayatının geri kalanında bu şehre dönmek için gösterdiği çabanın sebebi geniş anlamda İstanbul'a aidiyet hissetme ve İstanbul'u kendilemesi olarak görülebilir. Gençlik yıllarında üniversite okumak için döndüğü İstanbul ise onun gözlerinde artık bir başkadır. Artık ailesi yanında olmadığı için rahat hissetmekte ve şehre daha çok kendini ait hissetmektedir. İsteyerek geldiği mimarlık fakültesi de onun kişiselleşen mekânlarından. Burada Emin Onat ve Almanya'dan gelen hocalardan Paul Bonatz'dan aldığı eğitim ve okul atmosferine alışması, severek bölümünü okuması kendisine ait olduğu yerde hissini verir. Mimar olma kararını asla sorgulamayan Tekeli'nin fakülteyi kendilemesi ve fakülteye yüklediği anlamlar (gelecekte olmak istediği mesleğe mensup olma gayesi, aldığı kaliteli eğitim) onun yaşam çizgisinin ilerleyen kısımlarında mesleğini icra etme noktasında önemlidir. Yaşantı kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde yarı özel bir mekân olan fakülte/okula karşın kendini geliştirmesi ve başarılı bir insan olabilmesi noktasındaki yolculuğunda anlamlandırma/aidiyet hissetme gibi çabaya giriştiği söylenebilir. İstanbul'a üniversite eğitimi için gittiğinde ilk kaldığı yer olan dayısının evini yadırgamış ve buraya aitlik de dâhil hiçbir olumlu duyguyu barındırmamış, buraya herhangi bir anlam atfetmemiştir.

"İlk bir iki haftalık misafirlik döneminden sonra dayımın evindeki yaşamın bizim evdekine benzemediğini, dayımla çocukları ve eşi arasında birtakım sorunların olduğunu, adeta zorlu bir araya getirilmiş insanlar gibi yaşadıklarını fark ettim. (...) Geç ve yorgun dönüşüm nedeniyle evde çalışma imkânı bulamıyor, kendimle de ilgilenemiyordum" (Tekeli, 2019: 111).

Burada kişinin kendini huzurlu hissetmediği yerlerde mekânın kişi psikolojisi üzerinde ne denli olumsuz etki bıraktığı da gözlemlenmektedir. Akabinde bu mekândan uzaklaşan yazar, kendini daha motive ve huzurlu hissedecektir. Dayısının evinin aksine arkadaşı Ergun Güven'in annesi Müzeyyen Hanım tarafından pansiyoner olarak kabul edildiği Fatih'teki evin yazarın üzerinde

olumlu etkiler bıraktığı söylenebilir. Buradan ayrıldığı zaman zarfına kadar bu evi de kişiselleştirdiği ve kendilediğinden söz edilebilir. Zaman, anılar, sosyal ilişkiler gibi faktörler bu mekânda görülür. Arkadaşlarıyla birlikte gezme, aktivite yapma, ders çalışma, eğlenme gibi durumlar yazarın bu mekâna dair aidiyet duygusu taşıdığı ve öğrencilik yıllarının en güzel zamanları olarak hafızasında kalmasına neden olan Fatih'teki kişiselleştirilmiş bir mekândır. İstanbul'da kalıcı yaşamının başladığı ilk evrede Nergis Sokağı'nda Sami ile kiraladıkları büro onun meslekteki var oluş çabası taşıması, onun hayat kaygılarına, sıkıntılarına, neşesine tanık olan mekân olması bakımından çok kıymetlidir. Bu büro bir hammadde olarak düşünülürse iki ortağın elinde ve özellikle Tekeli'nin elinde işlenmiş ve kişiselleşmiş bir mekân olarak kendini gösterir. Bu büroya bağlı olan Tekeli, kendisini buraya ait hisseder. Çünkü burası hem onun evidir hem de iş yeridir. Metin'e bıraktıkları evreye kadar bu büro onun var oluş, kendini ispatlama ve olgunlaşma evresinin bir tanığı gibidir. Yarı özel bir mekân olan büronun özelleştirilmesi ve hatta sahiplenilmesi söz konusudur.

Müselles Apartmanı, yazarın bürodan sonra kaldığı evler bağlamında düşünüldüğünde varlığıyla kendini hissettiği bir mekân olarak görülür. Burada yaşarken kardeşi İlhan da okul sebebiyle onun yanına taşınmış, Zeynep'le evlendiğinde evlilik düzenini başlangıçta burada devam ettirmiştir. Hisartep'deki evden sonra yazarın benimlik duygusunu en derin yaşadığı mekân olarak Müselles Apartmanı'ndaki daire örnek gösterilebilir. Bu eve bir kimlik yüklenmesi söz konusudur. Çünkü Doğan Tekeli'nin kendi adını duyurduğu, yarışmalarda birincilikler elde ettiği, kariyer basamaklarını hızla tırmanmasına şahit olmasının yanı sıra çok bağlı olduğu kardeşiyle ilişkisi, eşiyle yuvası olarak farklı boyutlarda da karşılaşılan bir mekândır. Yazara yarattığı olumlu duygular neticesinde bu ev, sübjektifleşmiş ve yazarın anılarından da anlaşıldığı üzere yaşamının önemli aşamaları bu mekânda kalırken gerçekleşmiştir. Topağacı'nda kaldıkları ev üzerinde çok durmayan yazarın odak noktası Hisartep'deki evdir. Topağacı'ndaki eve dair oğlu Faik'in dünyaya gelişi anısının paylaşıldığı ve aile düzeni hakkında detaylı bilgi edinilemediğinden bu mekânın kişiselleşmesi veya kendilenmesi gibi unsurlar (varsa da) tespit edilememiştir.

Odak nokta olan Hisartep'deki ev, artık yazarın olgunluk çağlarına eriştiği, belli bir yere geldiği ve aktif iş hayatının hâlâ devam ettiği 1990 yılına tekabül eder. Bu ev, eşi Zeynep'in tıpkı Ortaköy sırtlarında yeşillik alanda oturma isteğinin sonucunda uygun fırsatlar da elde edilerek inşa edilir. Aile yaşamına dair daha çok ayrıntı verilen bu evde oğlu Faik'in üniversite yılları ve aile düzenine dair bilgi edinilir. İnsanın kendi ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri mekânın dönüştürülmesi yani mekânın kendilenmesi hususu Hisartep'deki ev için biçilmiş kaftandır. Çünkü yazarın olgunluk yıllarına dair evden beklentileri vardır: Sakin, huzurlu, manzaralı, konforlu bir ev. Bu noktada mekâna aidiyet hissedilmekle beraber Hisartep'deki ev, gerçek anlamda “benim evim” dediği yerdir. Nereye giderse gitsin Hisartep'e dönüşü ipe çekmektedir. Mekâna bağlılık bağlamında örnek olarak tedavi için Baltimore'da birkaç ay kaldıktan sonra yaşamış olduğu eve dönüş heyecanı, evine kavuşmuş olmanın verdiği huzur ve rahatlık hissi gösterilebilir. Geniş manada ise ülkesine ve İstanbul'a dönüşün heyecanı da eklenebilir.

“Anadoluhisarı'ndaki evimizi, bahçemizi yeniden bulmak ne büyük mutluluktu! Temmuz ortasının sıcağına karşılık esmekte olan hafif poyraz insanı ferahlatıyordu. Ağaçlar arasından görünen Rumeli Hisarı, Bebek, Arnavutköy, Ortaköy sahilleri, Boğaz'ın mavisini, son yıllardaki yapılaşmaya karşın çoğunlukla yemyeşil yamaçlar, yeniden keşfettiğimiz benzersiz güzellikleriyle ikimizi de coşturmuştu. (...) Ertesi gün büroya, odama, arkadaşlarıma kavuştum” (Tekeli, 2019: 373).

İnsanın farklı mekânları (genel, yarı özel ve özel) ne denli sahiplenebileceği, aidiyet ve benimlik duygusunu nasıl yaşadıklarını, mekânlara özel anlamlar yüklemenin insan yaşamı için ne kadar

önemli olduğu alıntıdan da anlaşılabilir. Buradan hareketle yazarın İstanbul'u, evini ve iş yerini kendilemesinin onun yaşamında nedenli önemli olduğu da anlaşılmaktadır. Tekeli, ait olduğu mekânlarla da kavranabilmektedir. İstanbul'dan gitmek istememesi, her defasında oraya dönme çabası ve sonunda kalıcı bir düzen kurması, meslek yaşamı boyunca var olma mücadelesi ve yükselişine tanık olunan büroları ve kendisini huzurlu hissettiği yuvası olan evinden hareketle yazarın üzerinde mekânların etkisinin büyük ölçekte olduğu söylenebilir. İzmir, yazarın çocukluk ve üniversiteye gideceği zamana kadar ailesiyle yaşamını sürdürdüğü bir şehir olmanın yanı sıra ailesinin orada kalıcı bulunmasıyla da bu şehirle arasında bir bağ oluşmuştur. Kurduğu bağı şöyle aktarır: “İzmir’e taşınmamızın üzerinden dokuz yıl geçmiş, Ispartalı kimliğimizi korumakla beraber bir yandan da İzmir’i benimsemiş, yarı İzmirli olmuştuk” (Tekeli, 2019: 97). Alıntıdan hareketle tıpkı İstanbul’da olduğu gibi İzmir için de kentsel manada bir sahiplenme ve aidiyet söz konusudur. Yazarın İzmir’i kişiselleştirmesi ve sahiplenmesinin altında yatan temel neden de (İstanbul’da olduğu gibi) buraya dair yaşanmışlıklar, okul anıları, edindiği sosyal tecrübelerdir. İzmir’de ikamet edilen iki katlı ev ise Tekeli’nin büyüme evresinde önemlidir. İlkokul yılları, ortaokul yılları, babasının rahatsızlanması gibi olay ve durumlar burada yaşanır. Ailesinin evi onun için rahatlıkla derslerini çalışacağı, kendisini güvende ve huzurlu hissettiği bir mekân olarak görülür. Aile düzeni anlamında sıkıntılı olarak yetişmemiş, her açıdan sağlıklı bir bireyin kendi hayatına adım atarken hazırlık evresini geçirdiği bu aile evinde yazar da gelecekteki başarısını iyi yetiştirilme ve fedakâr anne-baba modeline bağlamaktadır. Aidiyet duygusu bu noktada aile bireyleri ile algılanarak mekâna yüklenir. Aile evinden sonra ilkokul ve ortaokul yıllarına istinaden İzmir Atatürk Lisesi’nin yazar için ayrı bir yeri vardır. Döneminde en iyilerin girebildiği bu seçkin okul, yazarın başarılı geleceğini aralayan ilk kapıdır. Burada aldığı eğitim ve öğretmenleriyle iletişimi, kurduğu arkadaşlıklar aradan uzun bir zaman geçmesine rağmen özlemle yad edilir. Dar mekân bağlamında da aile evinin ardından eğitim aldığı lise yazar için mekânın kendilenmesinin örneğidir.

Bunun dışında yazarın, yaşamı boyunca uzun ve kısa süreli yurt dışında (İngiltere, Amerika, Japonya, Libya, Irak vs.) bulunma imkânı elde etse de ülkesine olan bağlılığı dikkati çekmektedir. Gelişmiş Batı ülkelerine hayran kalıp kendi ülkesinin geri kalmışlığını eleştirmesinin ya da oralarda ülkesine ait arkeolojik nesnelerin sergilenişini karşısında duyduğu üzüntüsünün yanı sıra nerede olursa olsun ülkeye dönüş, onun için anlam ifade etmektedir. Bu noktada yazarın ülkesine dair de mekânsal kendileme eğilimi göstermesi gözden kaçmaz. “Benim ülkem” düşüncesi de ağır basmaktadır.

Sonuç

Özyaşamöyküsünü kaleme alan bir yazar ister istemez geçmişten bugününe bakarken yaşadıklarını yeniden inşa etme sürecinin içinde kendisini bulur. Yaklaşık seksen dokuz yıllık yaşamını kaleme alan Tekeli, köklerinden başlayarak metni yazmayı bitirdiği zaman dilimine dair metin boyunca kendisini bilinçli bir mekanizmayla gösterir. Zamana dair bilinci yerinde olan yazarın başlangıç noktası doğduğu Çebiş Evi ve çocukluğunu anımsamasıdır. Tekeli için aydınlanma anı tam da burasıdır. Bu noktada kitabın “Sunuş” kısmında eskiyi anımsamasını ifade etmesi ve buradan başlayarak yazmaya başladığını belirtmesi, yazarın hangi nedenlerle eserini oluşturduğu sorusunun cevabını vermektedir. Diğer taraftan kendisini Cumhuriyet kuşağı sayan yazarın da gelecek nesillere kendi yetiştiği dönemin/kuşağın değerler sistemini, hayatı algılayış biçimini, kültürel birikimini aktarma istencini de öteki yazma nedeni olarak konumlandırmak mümkündür.

Retrospektif bir bakışla geçmişten güncele uzanan zaman dizininde yazarın, zamanın öylece durmakta olup geçip gidenlerin bizler olduğuna dair tespiti zamansal bilincini saptama açısından dikkat çekicidir.

Yazarın kendisiyle yüzleşmesi; geçmişle, kendisiyle, çevresiyle ülkesiyle vb. hesaplaşması bir özyaşamöyküsünde kendini gösteren temel özelliklerden biridir. Tekeli'nin özyaşamöyküsünde kendisiyle yüzleşmekten ziyade hayattaki başarılarını anlatmaya odaklı, kişinin kendisinin iyi yönlerini vurguladığı bir anlatı düzleminde kurulur. Bu noktada kendisiyle yüzleşme gibi unsurlar görülemez de hesaplaşma olgusu ve türleri tespit edilebilmiştir. Kendisiyle, yakın çevresiyle, meslek yaşamında tanıştığı birtakım kişilerle, ülkesiyle hesaplaşma içine giren Tekeli'nin hesaplaşma olgusu derinlikli değildir. Okuru derinden sarsacak bir iç çekişme, iç dünyanın taşkınları gibi beklenen tavrın gerisinde kalır. Onun hesaplaşma tarzı belli yaşları sorgulama, annesine ufak bir sitem, iş yaşamında tanıştığı insanlara tavrı alma ve tavrının doğruluğunu kanıtlama, geri kalmışlık bakımından ülkesini eleştirme gibi derinlikli olmayan ve tekdüze hesaplaşmalardır. Çevresiyle girdiği hesaplaşmalarda “O zaman ne gerekiyorsa onu yaptım.” diyerek kestirip atan Tekeli, okurun beklediği cevapları vermez, boşlukta bırakır ve aslında bunu yaparken “otobiyografik sözleşmeyi” tek taraflı fesheder. Yazar için anlatmak istediklerini anlatan ve okurun daha derinlere girmesini engelleyen mesafeli tavrı koyduğuna dair çıkarım yapılabilir.

Orta hâlli bir aileye mensupken okul yaşamı boyunca başarılı olup en iyi okullarda eğitim alması, meslek yaşamında verdiği var oluş mücadelesi ve şu anki gelmiş olduğu konum dolayısıyla eser, başarı öykülerini ve meslek yaşamının anılarıyla birlikte mimarlık alanına yapmış olduğu katkıların altını çizmek için vücuda getirilmiş izlenimi vermektedir. Bu noktada eserin mesleki özyaşamöyküleri kategorisine dâhil edilmesi gerektiği düşünülebilir. Ancak özyaşamöyküsünü sınıflandırabilme konusundaki zorluk ve tartışmaların hâlâ devam ettiği bilgisinden hareketle, eseri sadece mesleki özyaşamöyküsü olarak değerlendirmek doğru olmaz. Çünkü meslek yaşamının yanı sıra özel yaşam, büyüme evresi, öğrencilik ve yaşlılık zamanlarının da metne eklenmiş olması, eseri bu kategoriden ayırmaktadır. Eser için meslek anılarının ağır bastığı bir özyaşamöyküsüdür tespitinde bulunmak daha doğrudur.

Bir özyaşamöyküsünden beklenen yazarın kimliğini ortaya koyması olgusunu da barındıran eserde kendi yaşam öyküsünü anlatan, başarılı bir mimar olan ve bu öyküyü kaleme alan Doğan Tekeli'den söz edilebilir. Bu noktada Lejeune'un altını çizdiği hem yazar hem anlatıcı hem kahraman olan tek bir kişiden söz edilmesi burada söz konusudur. Aynı zamanda eseri kaleme alan, kapakta adı yazan ve eseri yayınlayan isim de Doğan Tekeli'dir. Yazara dair şüpheler ortadan kalkmakla birlikte diğer taraftan baba, eş, evlat, toplumsal görevler üstlenen sorumluluk sahibi bir insan olarak Doğan Tekeli de kendini görünür kılar. Bu noktada eser, tek boyutlu bir mesleki özyaşamöyküsü olmaktan çıkar ve hayatının tüm noktalarıyla her ne kadar okurla arasına mesafe koymuş olursa olsun kendi yaşamöyküsünü yazmış olan kişiyle karşılaşılır.

Eserde dikkati en çok çeken nokta yazarın mekânlara olan bağlılığı, mekânların kişiselleşmesi ve kendilenmesidir. Gerek mesleğinin bir sonucu olarak gerekse eseri kaleme alış sebebi olarak Doğan Tekeli, mekânları derinlikli algılamakta ve bu algının yansımalarını eserinde göstermektedir. Hatta eserin ismini teşkil edecek olan iki ev onun yaşamının başlangıcı ve geldiği son noktadaki ikamet ettiği, bağlı bulunduğu ve kendilediği mekânlar olarak kendini göstermektedir. Kişinin mekânlarla ilişki kurması ve bu mekânlara anlam yükleme eğilimi göstermesi, mekânlarla var olması olgusu Tekeli'de mevcuttur. Yazarın kişiselleştirdiği ve

kendilediği pek çok mekân olsa da esas iki mekân olan Çebiş Evi ve Hisar-tepe'deki ev ön plana çıkmaktadır. Birisi nereden geldiğini gösterir, ötekisi ise artık hayat yolculuğunun son durağını.

Eser boyunca boy gösteren fotoğraflar hem Tekeli'nin yaşamöyküsünün kanıtı olarak görünmekte hem de mekânsal bağlılık bağlamında hem ikamet ettiği hem de inşa ettiği mekânları gösterme istenciyle metne eklenmiş olabilir. Mesleği gereği mekânlara bu denli anlam yüklemesi, inşa ettiği yapıları benimsemesi doğal karşılanacak bir durumdur. Ancak iki ev arasındaki bir ömrü, bu iki evi simgeleştirerek aktarması yazarlık bilincinin yansımasıdır. Özel mekân bağlamından çıkıp genel mekân bağlamına geçildiğinde de keza aynı bağlılığın Isparta, İzmir ve özellikle İstanbul için var olduğunu söylemek mümkündür.

Çebiş Evi'nden Hisar-tepe'ye geçmiş-şimdi-gelecek arasında kurgulanan bir metindir. Bir tarafta kökleri, ailesi, Isparta ve Çebiş Evi'yle, İzmir, anne-baba-kardeşi çerçevesinde geçmişe bakan, öteki tarafta ise İstanbul, kendi kurduğu hayat ve ailesi, mesleği ve Hisar-tepe'yle geçmişten şimdiye gelen ve şimdi olduğu yeri betimleyen bir metindir. Yazarın geleceğe dair beklenti ve umutlarının olduğu, gelecek kuşak için kaygılar barındırması ise gelecek bağlamında değerlendirilebilir.

Özyaşamöyküsünde barınan kişinin tarihsel ve toplumsal olay/durumlara tanıklık etmesi faktörü, incelenen eser için de geçerlidir. Tekeli'nin özyaşamöyküsü aracılığıyla bireyin dönem içindeki bu toplumsal ve tarihsel hareketliliğe nasıl tanık olduğunu, bunları ne şekilde değerlendirdiğini de saptamak mümkündür.

Kaynakça

- Aksoy, N. (2009). *Kurgulanmış Benlikler Otobiyografi, Kadın, Cumhuriyet*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*, çev. Tümertekin, A., İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü: Kavramlar, Yaklaşımlar*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
-(2011). *Eşya ve İnsan*, İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Erkman, U. (1973), *Mimaride Etki ve Görsel İdrak İlişkileri*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi: İstanbul.
- Draaisma, D. (2012). *Yaşlandıkça Hayat Neden Çabuk Geçer?: Belleğimiz Geçmişimizi Nasıl Biçimlendirir*, çev. Koca, G., İstanbul: Metis Yayınları.
- Gökâl Alpaslan, G. G. (2013). "Zaman Da Eskir'in "İlksöz"ünde Yazarın Bilinci", *Bengü Bitig Dursun Yıldırım Armağanı*, ed. Gül, M. vd., Ankara: Öncü Kitap.
-(2015). "Türk Edebiyatında Kadınların Özyaşamöykülerine Zamandizimsel ve Betimsel Bir Bakış", *Türkbilig*, 23, 147-160.
-(2016). *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Heinze, C. (2010). "Zum Stand und den Perspektiven der Autobiographie in der Soziologie: sozialkommunikative Konzepte zur Beschreibung einer literarischen Gattung", *BIOS- Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 23(2), 201-231.
- İnceoğlu, M. (2010). *Tutum, Algı ve İletişim*, İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.
- Köker, S. (2019). *Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi*, Doktora Tezi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü:Kastamonu.
- Lejeune, P. (1982). "The Autobiographical Contract", *French Literary Theory*, ed. Todorov, T., Translated by Carter, R., Cambridge : Cambridge University Press.
- Özen, A. (2006). "Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi", Bilgi Teknolojileri Kongresi IV, *Akademik Bilişim*, <http://ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc>. Erişim Tarihi: 08.12.2022.
- Özyer, N. (1993). "Edebî Tür Olarak Otobiyografi ve İki Örnek", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1),73-85.
- Paşaoğlu, S. A. (2012), *Türkiye'de Mimar Otobiyografileri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü: İstanbul.

- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, çev. Özcan, M. E., İstanbul: Metis Yayınları.
- Sarıççek, A. (2012). "Algı", *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi Tıbbi Psikoloji Dersi Notları*, <http://tip.ikc.edu.tr/files/31/pdfler/Ders%20Materyelleri/Alg.pdf>. Erişim Tarihi: 28.12.2022.
- Süzen, R.; Balık, M. (2020). "Özyaşam Gerçekliğinden Kurgusal Gerçekliğe Yiğit Okur'un Romanları", *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), 155-166.
- Tekeli, D. (2019). *Çebiş Evi'nden Hisartep'e*, İstanbul: YKY.
- Wagner-Egelhaaf, M. (2010). "Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft", *BIOS-Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen*, 23(2), 188-200.
- Yakın, A. Y. (2003). "Otobiyografi", *Doğu-Batı*, 22(6), 131-138.
- Yazıcı, N. (2006). "Türk Edebiyatında Otobiyografi", *Türkbilig*, 11, 189-217.

Araştırma Makalesi

XIX. Yüzyılda Nazma Çekilmiş Bir Destan: Muhlis'in Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî'si

A Prose Epic Translated into Verse in the XIXth Century: Muhlis' Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî

Ömer ARSLAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, omer.arslan@istanbul.edu.tr 

Öz: İslam öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönemde incelenen Türk destanları arasında İslamiyetin kabulünden sonra kahramanın eylemlerini yönlendiren dinî motivasyonlar bakımından dinî-menkıbevi destanlar şeklinde sınıflandırılan destan türü ortaya çıkmıştır. Battâlnâme, Dânişmendnâme türünden dinî bir destan olan Kerbnâme de sözlü gelenekte olgunlaşıp mensur olarak yazıya dökülmüş, bu mensur metinlerden dil içi çeviri yoluyla manzum Kerbnâmeler yazılmıştır. Bu makalede, bilinen iki manzum Kerbnâme'den biri olup bugüne dek üzerinde çalışma yapılmamış olan *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî* tanıtılmıştır. Dinî-menkıbevi destan türü ve Kerbnâmelere değinildikten sonra, eseri XIX. yüzyılın başında nazma çeken Muhlis hakkında elde edilen bilgiler sunulmuş, mevcut nüsha tavsif edilmiş, metnin biçim, içerik, dil, üslup ve imla özellikleri incelenmiştir. Ekte eserin sebep-i telif faslı, ilk meclisi ve ferağ kaydının transkripsiyonlu çevirisi ile birlikte yazma nüshasından örnek sayfalar verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Amr b. Ma'dîkerib, Kereb-i Gâzî, Kerbnâme, Dinî-Menkıbevi Destanlar, Türk Destanları

Abstract: Among the Turkish epics, which were examined in two periods: pre-Islamic and post-Islamic, after the adoption of Islam, the genre of epics, classified as religious-legendary epics, emerged in terms of the religious motivations that guided the actions of the hero. Kerbname, which is religious epic like Battalname and Danishmendname, were also written in prose after taking their final form in the oral literary tradition, and finally Kerbnames in verse form were composed from these prose texts through intralingual translation. In this article, *Siyerü'l-Kerebü'l-Gazi*, one of the two known Kerbnames in verse form that has not been studied until now, is introduced. After mentioning the religious-legendary epic genre and Kerbnames, the information obtained about Muhlis, who translated this work into verse at the beginning of the XIXth century, was presented, the manuscript of the work was described, and the form, content, language, style, and spelling features of the text were examined. In the appendix, sample pages from the manuscript are presented, as well as transcriptions of the prologue containing reason for writing the book, the first chapter, and the colophon of the work.

Keywords: Amr ibn Ma'dikarib, Ghâzî Kereb, Kerbname, Religious-Legendary Epics, Turkish Epics



Atıf: Arslan, Ö. (2024). "XIX. Yüzyılda Nazma Çekilmiş Bir Destan: Muhlis'in Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî'si". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 36-67.

DOI: 10.31465/eeder.1337882

Geliş/Received: 11.08.2023

Kabul/Accepted: 31.01.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Giriş

Sözlü ve yazılı geleneğin birleştiği türlerden olan destanların gelişimi, milletin hafızasında yer eden önemli olaylarda etkin rol almış kimselerin zaman içinde idealize edilerek kahramanlaştırılması; daha sonra bu kahramanların yanlarına yenilerinin eklenerek olay örgüsünün zenginleştirilmesi ve kahramanlık hikâyelerinin diyar diyar anlatılarak yayılması ve son aşamada bu hikâyelerin bir araya getirilerek yazıya geçirilmesi şeklinde üç aşamada özetlenebilir (Yetiş, 1994: 202-205). Türk destanlarının oluşum süreci ise destan devrinde yaşamış alp tipinin, mensubu olduğu kavimde etkin rol oynadığı olaylara dair anlatıların nesilden nesle sözlü olarak aktarılması, destan oluşumuna imkân verecek ölçüde önemli toplumsal bir olayın ortaya çıkması, bu olayın bir ozan tarafından edebî ürüne dönüştürülmesi ve sonunda destan devrinde sözlü geleneğe yaşayan metnin toplumca tespit edilip yazıya geçirilmesi şeklindedir (Oğuz, 2005: 7).

Destanların tasnifi ise, kahramanın menşei ve motivasyonu gibi etkenler üzerinden tartışılmıştır.¹ Özellikle “Alp/Alperen” ve “Gâzî” tiplerinin (Kaplan, 2002: 101) motivasyonları Türk destanlarının İslâmiyet öncesi ve sonrası şeklindeki ayrımında belirleyici olsa da bu tiplerin kahramanlık özellikleri ve destanın epik boyutları değişmez (Emeksiz, 2015: 270).² Türk edebiyatında destanlar, İslam öncesi ve İslam sonrası olmak üzere iki döneme ayrılmış olup genellikle konularına göre millî, dinî, kahramanlık ve halk destanları şeklinde incelenmektedir (Yetiş, 1994: 202-205). Bu çalışmada tanıtılacak Muhlis'in *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî* adlı eseri de dönemi, konusu, kahramanının menşei ve motivasyonu bakımından Türk edebiyatında İslamiyet sonrası dönemin dinî destanlarındanır.

Muhlis esasen, mensur nüshaları bulunan destanı nazma çekmiştir. Eserin ismi şu an için elde bulunan yegâne nüshanın başlığında *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî* olarak geçmektedir. Bugün yaygın bir şekilde Hz. Muhammed'in hayatını anlatan eserlere mahsus bir tür adı olarak kullanılsa da “megâzî” ile birlikte özellikle onun savaşlarını konu alan rivayetlerin çatı başlığı olarak da tercih edilmiş olan siyer kelimesi, sözlük anlamı “davranış, hâl, yol, âdet, bir kimsenin ahlâkı, seciyesi ve hayat hikâyesi” anlamlarına gelen “sîret”in çoğuludur (Fayda, 2009: 319). Siyerler yazılı eserler olmalarının yanı sıra sözlü edebiyatta da önemli bir yer tutmaktadır. Türkçenin bilinen en eski siyer kitabı *Sîretü'n-Nebî*, müellifi Darîr tarafından sözlü olarak aktarılmış, eseri kâtipler yazıya geçirmiştir. Sebeb-i telif bölümünde Darîr, kendisine Arapçadan okunan siyer kitaplarını, sohbet meclislerinde hazır bulunanlara Türkçe aktararak eserini tamamladığını söyler (Egüz, 2017: 63, 65). Siyerlerin yanı sıra diğer dinî meseleleri, hikâyeleri konu alan eserlerde de sözle aktarılan rivayetlerin sonradan yazıya geçirildiği görülmektedir. Fuat Köprülü, “Meddahlar” makalesinde, halk edebiyatı ile klasik edebiyatın kesin ve açık bir surette ayrılamadığı devirlerde yazılmış olan birçok eseri, esasını İslam ananesinden alan dinî mevzulu eserler dairesine dahil etmektedir:

“Saraylarda husûsî bir yerleri olan Siyerciler'in eserlerinden başlayarak, meselâ Mevlîd kabilinden manzum eserleri, sonra Menâkıb-i Seyyid Battal Gâzî, Fütühü'ş-Şâm ve Fütüh-ı Afrikıyye tercemeleri gibi birçok mahsulleri, Hazret-i Alî menkabelerine Kerbelâ faciasına, Hazret-i Hamza'ya Hallâç Mansûr ve Şeyh San'an gibi tanınmış sûfilere âit manzum ve mensur birçok kitapları hattâ Ebâ Müslim Horâsânî kıssalarını bu arada sayabiliriz (1986: 369-370).”

Bu çalışmada tanıtılan *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî* adlı eser de yukarıda belirtilen *Menâkıb-ı Seyyid Battâl Gâzî*, Ebâ Müslim Horâsânî kıssaları ile aynı türdedir. Kereb-i Gazî'nin gaza hikâyelerinin manzum bir şekilde derlendiği bu esere “siyer” başlığı verilirken Hz. Muhammed'in hayatı özelinde terimleşmiş tür adı karşılığı yerine kelimenin sözlük anlamı ve siyer geleneğinin bir alt kolu sayılabilecek “megâzî” rivayetleri esas alınmış olmalıdır.

¹ Türk destanlarının tasnifinde kahramanın menşei ve motivasyonu üzerine görüşler için bkz. (Togan, 2002: 912; Atsız, 2002; Kaplan, 2014: 101; Çobanoğlu, 2003: 101).

² İslamiyet öncesi Türk destanlarındaki Alp tipinin güç gösterip nam salmak motivasyonu ile hareket ettiği görüşüne karşı çıkan Çobanoğlu, Alp ve Alperen tipinin farkının yalnızca dinî inanç yönünde görüldüğü, Alp tipinin de millete karşı sorumluluk kaygısı taşıdığını savunmaktadır (Çobanoğlu, 2003: 101-102).

Muhlis'in *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*'si kaynaklarda şu ana kadar ulaşılamamış bir eser olarak anılmaktaydı. Bu çalışmada manzum Kerbnâmeler ve destanın nâzımı Muhlis hakkında elde edilen bilgilere değinilecek, eserin eldeki yegâne nüshası tanıtılacak, metnin öne çıkan biçim, içerik, dil ve üslup özelliklerine değinilecek, elde edilen veriler sonuç bölümünde değerlendirilecek; meclis başlıkları, sebab-i telif faslı, ilk meclis ve hatime faslının transkripsiyonlu çevirisi ek olarak sunulacaktır.

1. Manzum Kerbnâmeler ve Muhlis'in *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*'si

Dinî-menkıbevi destanların ortak özelliklerinden biri olan, destanın başkahramanın adıyla anılması Kerbnâmeler için de geçerlidir; ancak Kerb, Kerbî şeklinde de anılan Kereb-i Gâzî'nin tarihî gerçekliği tam olarak yansıtan bir şahsiyet olmadığı, hicretten on yıl sonra Müslümanlığı kabul etmiş sahabe Ma'dikerib ve onun soyundan gelenler odağında idealize edilmiş bir tip olduğu anlaşılmaktadır. Tarihî şahsiyetlerin idealize tiplere dönüştürülmesi, bir tür hususiyeti olarak diğer cenknamelerde de görülmektedir (Atalan, 2011: 48). Amr b. Ma'dikerib hicretin onuncu yılında Yemen'den Medine'ye gelip Hz. Muhammed ile görüştüğünden sonra Müslümanlığı kabul etmiş ve mensubu olduğu Zübeyd kabilesinin de yaşadığı bölgeye vali tayin edilmiş bir sahabedir. Yermük Savaşı, Irak'ın Fethi, Kâdisiye Savaşı başta olmak üzere birçok savaşta kahramanlık göstererek "Arap Cengâveri" lakabıyla anılmış (Sezikli, 1991: 88), Hz. Ebu Bekir, komutanı Halid b. Velid'e Şam'ın fethi için ordu gönderirken sadece Yemenliler ve Mekkeliler'in kahramanlarından Amr b. Ma'dikerib ve yine bir Kerbnâme kahramanı olup Malik Ejder adıyla anılan Malik b. el-Haris'in (Eşter) bir orduya yeteceğini mektubunda bildirmiştir (Vâkîdî, 1997: 62-63, akt. Ardıç, 2020: 91).

Birçok kahramanlık unsurunu üzerinde taşıyan Ma'dikerib, kılıcı Samsâme ile de ünlüdür. İslam'ın on meşhur kılıcından biri olan Samsâme, zamanında Belkîs tarafından Hz. Süleyman'a hediye edilen beş kılıç arasındadır (Uzunyaylalı, 2020: 62). Tavrı ve görünüşüyle de dikkat çeken bir kimse olan Ma'dikerib'in hitabetinin de kuvvetli olduğu rivayet edilmektedir; Muhadramûn şairleri arasında sayılan Ma'dikerib'in hamasi şiirleri ve methiyeleri vardır, bunlar birçok kez neşredilmiştir (Sezikli, 1991: 88; İyiol, 1994: 55).

Ma'dikerib'in Hz. Ömer'in hilafeti sırasında, 642 yılında Rey'in Rûze kasabasında vefat ettiği ve Kirmânşâh'a defnedildiği kaydedilmiştir (Sezikli, 1991: 88). Tarihî kimliğinin yanı sıra Ma'dikerib, Anadolu'da Kereb-i Gâzî adı altında menkıbevi şahsiyeti ile tanınmaktadır. Menkıbeler çerçevesinde, Hicret'in kırkıncı yılında İstanbul'un fethi için çıkılan seferde Çorum'da şehit olduğu rivayet edilen Kereb-i Gâzî'nin bu şehirde makamı da bulunmaktadır.³

Başkahramanın yanı sıra destanda önemli rolleri bulunan birçok tarihî şahsiyetin aynı dönemlerde yaşamamış olmalarına rağmen destanda bir arada bulunmaları idealize kahraman görüşünü desteklemektedir. Gâzî unvanı ise Alp tipinin, İslamiyetle birlikte "Alperen" ve "Gâzî"ye dönüşmesinin bir sonucu olarak Battal Gâzî, Danişmend Gâzî, Müyesseb Gâzî örneklerine uygun bir şekilde Kereb'e de atfedilmiştir. Kereb-i Gâzî'nin çoğu Endülüs havalisinde geçen kahramanlıklarını anlatan Kerbnâme, tipler ve motifler açısından bu dairedeki emsalleri ile benzerlik gösterse de işlediği olayların geçtiği coğrafya bakımından benzerlerinden ayrılmaktadır. Ayrıca menşei bakımından Hz. Ali, Hz. Hamza ve Battal Gâzî gibi Arap kahramanlı destanlar arasındadır. Kerbnâme, İslamiyet sonrası Türk destanları içerisinde dinî menkıbevi destanlar zincirinin bir halkası olarak, kahramanları ve işledikleri olayların tarihî dayanakları bakımından kronolojik bir sıralamayla Hz. Ali Cenknameleri, Hamzanameler, Kerbnâmeler, Müseyyeb Gâzî Destanı, Ebu Müslim Destanı, Battal Gâzî Destanı, Danişmend Gâzî Destanı, Sarı Saltuk Destanı zincirinde yer almaktadır.⁴

³ Adı geçen makamın 1971 yılında yapılan kitabesinden aktarılmıştır: "KEREBİ GAZİ

Hz. Peygamberin huzurunda Haz. Ali'nin delaletiyle Müslüman olmuştur. Şair, hatip ve pehlivandır. Hz. Ömer'in bin atliya bedeldir diye göndermiş olduğu Kadisiye Muharebesi'nde büyük yararlar göstermiş fillere karşı da savaşmış kahramandır. Hicretin 40. Senelerinde İstanbul'u fethede giderken burada şehit olup kalmıştır. Y.T. 1971"

⁴ Bu tasnif, Fenâî ve Rûşânî'nin manzum Kerbnâme'sini neşreden Fatih İyiol tarafından yapılmıştır; ayrıntılı bilgi için bkz. (2014, s. 44-50)

Gazalarının kendi adıyla destanlaşmasının yanı sıra Kereb, Hz. Ali cenknamelerinde ve destanlarda yardımcı kahraman olarak yer almıştır. Hz. Ali cenknameleri arasındaki “Hz. Ali Amr b. Ma'di Kerb Cengi”nde (Çetin, 1997: XLVII), Hz. Ali ve henüz İslamîyet'i kabul etmemiş Ma'dikerib'in kabilesi önce savaşır, sonra barışıp dost olurlar (Küçük, 2015: 37). Kereb-i Gâzî'yi, Hz. Ali cenknamelerinin yanı sıra Hamzaname, Ebu Müslimname, Sarı Saltuk Destanı gibi destanlarda görmek mümkündür; ayrıca âşık tarzı Türk şiirinde ve Evliya Çelebi'nin *Seyahatname'sinde* ona dair özelliklere değinilmektedir; Evliya Çelebi, iştahlı kimseleri Ma'dikerib'e benzetmekte, celeplik mesleğinin piri olarak da onu göstermektedir (İyiyol, 2014: 59-63; Evliya Çelebi, 2002: 31, 50, 125, 214, Evliya Çelebi, 2003: 44, 106, 119, 184, Evliya Çelebi, 1996: 242).

Türk edebiyatı tarihi kaynaklarında Kerbnâme ile ilgili ilk kayıt Agâh Sırrı Levend'e aittir. Levend'in, *Türk Edebiyatı Tarihi'nin* “Dinî Kahramanlık Hikâyeleri” başlığındaki “Muhlis, *Kerbnâme* (12.000 beyit)” (2008: 128), kaydından sonra manzum⁵ Kerbnâmeler ile ilgili ilk çalışma Cihan Okuyucu tarafından yapılmıştır. “Manzum Halk Hikayelerinin Yeni Bir Örneği ‘Kerbnâme’” başlıklı makalesinde Okuyucu, nüshasını özel bir kütüphaneden elde ettiği Fenâyî ve Rûşânî mahlaslı iki şair tarafından XIX. yüzyılda nazma çekilmiş bir Kerbnâme'yi tanıttıp incelemiş, metnin kaynağının aynı türdeki mensur nüshalar olduğunu tespit etmiş, destanın kahramanlarını, mekânlarını ve olay örgüsünü detaylı bir şekilde sunmuştur (1994: 175-202).

Bu konudaki ikinci çalışma ise Fatih İyiyol tarafından 2014 yılında *Kerb Gazi Destanı* adıyla yayımlanmış iki ciltlik kitaptır. İyiyol, daha önce Okuyucu tarafından tanıtılmış olan eserin bir başka nüshasına dayanan neşrinin yanı sıra eserin Türk destanları içerisindeki yerini belirlemiş, emsalleri ile kıyaslanabilmesi için kahraman tiplerini ve motif yapısını sunmuş, ayrıca bu destanın icra geleneğini de incelemiştir (2014: 18). İyiyol'un tespitine göre destan VIII.-XII. yüzyıllar arasında oluşmuş, XII.-XVI. yüzyıllar arasında sözlü icraya başlanmış, XVI. yüzyıldan XIX. Yüzyılın ikinci yarısına kadar mensur metinler, XIX. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren nazma çekilip manzum metinler üzerinden icra edilmiştir (2014: 65). Çalışmada esas alınan nüshanın (İBB Atatürk Kitaplığı K. 703) istinsah kaydında R. 27 Haziran 1320 / M. 10 Temmuz 1904 tarihi bulunur; eserin bir diğer nüshası (06 Mil Yz. B. 1063) ise H. 1322 / M. 1904-5 tarihinde istinsah edilmiştir (İyiyol, 2014: 72, 76).

Bu çalışmaya konu olan *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî'nin* ferağ kaydındaki tarihe dayanarak XIX. yüzyılın ilk yarısında yaşamış olduğu tahmin edilen Muhlis ile ilgili, dönemin tezkireleri ve diğer biyografik kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. Onunla ilgili tek bilgi, eserin aşağıda tavsif edilen nüshasının ferağ kaydındadır. Burada kendisinin Kâdirî halifelerinden olduğunu kaydeder. Tam adı Hacı Hafız Muhammed Muhlis'tir. Erzurum Sultan Melik Mahallesi'nden olan babasının adı Abdullah'tır.

Muhlis'in eserinin eldeki tek nüshası Rumi 11 Ağustos 1227 tarihli; ferağ kaydında müellifin ismi dışında herhangi bir müstensihinin isminin bulunmaması, müellif nüshası olduğunu düşündürmektedir. Girişte değinilen Fenâyî ve Rûşânî'nin eseri ile taşıdığı ortak özellikler incelendiğinde Muhlis'in de eserini destanın mensur nüshalarından nazma çektiği söylenebilir. Eserin sebep-i telif kısmında bu durumu nesirden okunan bir gazayı nazma çekmek isteği ile ifade etmektedir:

Dilâ gel vasf idem derdim saña evzân-ile cânâ
Bu beyte hoş firâş serdim işit ey kâmet-i bâlâ

Var idi bir gazâ ey cân okunur nesr-ile her ân
Diledim ki kılâm evzân bu ceng-nâmeyi tekmiâlâ

⁵ Mensur Kerbnâme nüshaları üzerine yapılmış çalışmalar için bkz. (Canyıldiran, 2017; Yılmaz vd., 2017; Tuğluk, 2020; Eltiş, 2022)

Ancak iki eserin farklılıkları da bulunmaktadır. Okuyucu'nun tanıttığı ve İyiyol'un neşrettiği eserdeki birinci cildin Fenâyî, ikinci ve üçüncü cildin Rûşânî tarafından nazma çekildiği kaydına karşın (Okuyucu, 1994, s. 176-179; İyiyol, 2014, s.72); ilk tespitlere göre Muhlis'in eserinde cilt ayrımı bulunmamaktadır. Anlatılan hikâyeler bakımından iki eser örtüşmekle birlikte olayların sıralamasında farklılıklar vardır. Bu farklılıklar özellikle mensur nüshaların birinci cildine denk gelen kısımlardadır ve ikinci ciltten itibaren olayların sıralaması yönünden iki eser birbirine yaklaşmaktadır. Fenâyî ve Rûşânî'nin eserinde destan, Muhammed Hanifi ve Kereb'in, Zamir Kalesi civarında çarpıştıkları Mağriblilerin Hz. Ali'nin huzuruna gelişi ile başlar. Mağrib sultanı Hâm Şâh, Hz. Ali'ye bir tehdit mektubu göndermiştir. Hz. Ali de misilleme olarak Hoca Amr'a, Kereb ve Muhammed Hanifi'yi Mağrib'in fethi için göndermesini emreder (İyiyol, 2014: 76-77). Muhlis'in eserinde ise destan Mağribli bir grup Müslümanın Hz. Ali'nin huzuruna gelerek Hâmik Şâh'tan gördükleri zulümden şikâyetleri ile başlar. Müslüman oldukları için Muaviye'ye itaat edip vergi vermeleri sebebiyle Şâh'ın kendilerine düşman olduğunu söylerler. Bunun üzerine Hz. Ali, Kereb'e bir mektup yazarak Muhammed Hanifi'yi de yanını alıp Müslümanlara eziyet eden kâfirlere cezasını vermesini buyurduğu mektubu Hoca Amr'a teslim eder (s. 6-7).

İki eser arasındaki bir diğer fark ise kahramanların isimlerindeki ufak değişikliklerdir. Bu farklılıklardan bazıları, ilki Fenâyî ve Rûşânî'nin, ikincisi Muhlis'in eserinde olmak üzere şu şekildedir: Hâm Şâh / Hâmik Şâh; Amr-ı Ümmiyye / Amr-ı Miyye; Mengî Zengî / Minge Zengî; Tenhârûs / Tenhâdûs; Çamâpûr / Camârpûs; Kavsî Câzû / Kûs Câzu; Lemhâc-ı Kûhî / Kûhî Lemhâc. Fenâyî ve Rûşânî'nin kullandığı isimler destanın mensur nüshalarıyla örtüşmektedir; Muhlis'in isimlerdeki bu tasarrufu onun, destanı mensur nüshalardan bizzat okuyarak değil de sözlü icradan dinleyip nazma çekmiş olabileceği ihtimalini düşündürmektedir.

1.1. Nüsha Tavsifi

Eser ile ilgili ilk kayıt Agâh Sırrı Levend'e aittir. *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserin künyesini "Dinî Kahramanlık Hikâyeleri" başlığında "Muhlis, *Kerbnâme* (12.000 beyit)" şeklinde vermiş ve "Kitapçı Raif Yelkenci'de." notunu düşmüştür. Elimizdeki yazma nüshası bu tarife uymakla birlikte, üzerinde Raif Yelkenci'ye ait bir kayıt görülememiştir; yalnızca kitabın 1949 tarihinde 150 liraya satın alınmış olduğuna dair Edebiyat Fakültesi Ayniyat Kaleminin demirbaş kaydı ve Türk Dili Seminer Kütüphanesinin 4009 numaralı katalog kaydı bulunmaktadır. Şu an eser İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Nadir Eserler Kütüphanesi Koleksiyonunda N-2495-169 numarada kayıtlıdır.

Bu nüsha, 33x22 cm ölçülerinde, kahverengi meşin ciltli ve nesih hatlıdır, sayfaları on beş satırlı düzendedir. Söz başları kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Her meclisin başında ve sonunda yer alan manzumelerin beyitleri dörder haneye ayrılmıştır. Her sayfa müstakilen numaralanmış olup metin 837. sayfada son bulmaktadır. Nüshanın sayfa kenarlarında herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Ferağ kaydında eserin tamamlanma tarihi Rumi takvime göre kaydedilmiştir. Miladi takvime göre eserin "nazmına" 1808 yılının Mayıs ayı başlarında başlanmış ve "gerek nazmı, gerek tahrirati" 23 Ağustos 1812 yılında tamamlanmıştır (s. 837). Ferağ kaydında herhangi bir müstensihin de adı bulunmadığı için bu nüshanın müellif elinden çıkmış olması muhtemeldir.

1.2. Metnin Biçim, İçerik, Dil, İmla ve Üslup Özellikleri

1.2.1. Biçim

Serlevhada eserin ismi *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî* olarak kayıtlıdır. Sebeb-i telifte Muhlis genel olarak Kereb-i Gâzî Destanı'nı "gazâ" kelimesiyle anar (s. 4); ferağ kaydında ise eserin tam ismini anmadan "târih" kelimesiyle kaydeder (s. 837). Münacat, naat ve dört halife övgüsü ile başlayan eser on beş meclise ayrılmıştır. Meclisler mesnevi nazım biçimiyle ve aruzun fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün kalıbıyla yazılmıştır; ancak zihaf gibi vezin kusurlarının dikkat çekici derecede fazla olmasına rağmen mısralarda eksik ya da fazla hecelerin bulunmaması, metnin on birli hece ölçüsü esas alınarak aruza uyarlanmış olduğunu düşündürmektedir. Vezindeki bu ikilik, birçok halk şairinin eserinde görüldüğü üzere bilinçli bir tercihle ortaya çıkmış olmalıdır. Mesnevi kısmında birçok yerde göze çarpan aruz kusurları fasıl aralarındaki diğer manzumelerde daha az seviyede görülmektedir. Her meclisin başında ve sonunda "kıta" olarak adlandırılmış bir

manzume yer almakla birlikte ayrıca meclislerin içinde biçim itibarıyla kaside görünümünde olup münacat, naat, şiir ve kıta olarak başlıklandırılmış manzumeler ve bir müstezat bulunmaktadır. Bu manzumeler destan kahramanlarının dilinden aktarılmış münacat, naat, arzuhal vb. türlerdedir.⁶ Hikâyenin aktarıldığı mesnevi nazım biçimiyle yazılmış beyitlerin toplamı 11.588, metnin başlangıç bölümünde yer alan, her meclisin başında ve sonundaki “kıta” olarak adlandırılmış manzumeler ile hikâyenin içinde kahramanların dilinden söylenmiş şiirlerin toplamı ise 710 beyit olmak üzere eser toplamda 12.298 beyit içermektedir. Muhlis eserini ferağ kaydında künyesini “Kâdiriyye hulefâsından el-Hâc Hâfız Muhammed Muhlis ibni Abdullâh min bilâd-ı Erzurûmî ve mahalle-i Sultân Melik” şeklinde kaydederek sonlandırmıştır.

Muhlis, bütün meclisleri mesnevi nazım biçimiyle nazmetmiştir ancak her meclise hezec bahrinde, mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün kalıbında ve “kıta” adını verdiği bir manzume ile başlamış ve yine aynı vezindeki bir “kıta” ile sonlandırmıştır; ancak bunlar matla ile başlayan ve makta beytinde mahlas bulunan, form itibarıyla musammat gazele benzese de içeriği itibarıyla girizgâh ve hatime işlevi gören manzumelerdir.⁷ Söz konusu manzumeler kitabın başından sonuna alfabetik bir sıraya göre dizilmiş olup eserin başındaki münacat, naat ve dört halife övgüsü ile sebep-i telif kısmı *elif* harfi ile, ilk meclisin sonundaki “kıta” başlıklı manzume *be* ile kafiyelendikten sonra alfabetik düzene göre devam etmekte ve son mecliste *ye* harfi ile kafiyelenmiş hatime ile sona ermektedirler. Esas hikâyenin bölümlerinin girizgâhı ve hatimesi görevindeki bu manzumelerin alfabetik düzene riayet edilerek sıralanmış olması, destan nazma çekilirken belirli bir planın izlendiğinin göstergesidir. Alfabetik tertibin yanı sıra eserin bir başka dikkat çeken özelliği ise her meclisin başında bulunan “Bu meclisin evrâkının adedi: x” kayıtlarıdır. Kayıtlara göre kitabın bölümleri olan on beş meclisin her biri on dokuz ila otuz üç yaprakтан müteşekkildir. Meclislerin uzunluklarının, destanın “arkası yarın” şeklinde okunmasını kolaylaştırmak üzere ayarlanmış olduğu anlaşılmaktadır.

1.2.2. İçerik

Muhlis metnin gövdesi olan mesnevi kısmının başında hikâyenin ravisi olarak beş ismi anar: Muhannif Şâmî, Leyyâlî-i Dımışkî, Abdulhamîd, Musallî ve Ebu Hureyre.⁸ Ravileri andıktan sonra hikâyeye geçer; böylece destan Mağribî bir grup Müslümanın mescitte Zeyd b. Ali ile dinî sohbette olan Hz. Ali'nin huzuruna gelerek Hâmik Şâh'tan gördükleri zulümden şikâyet ettikleri sahne ile başlar. Müslüman oldukları ve Muaviye'ye itaat edip vergi vermeleri sebebiyle Şâh'ın bir gece vakti baskın yapıp evlatlarını öldürdüğünü söylerler. Bunun üzerine Hz. Ali, Kereb'e bir mektup yazarak ulaştırması için Hoca Amr'a teslim eder, mektupta Muhammed Hanifi'yi de yanını alıp Müslümanlara eziyet eden kâfirlere cezasını vermesini buyurmaktadır. İlk mecliste Kereb-i Gâzî ile Mağrib ve Endülüs Hâkimi Hamik Şâh'ın cenginde Kereb, akıl hocası Ayyar Amr-ı Miyye ile birlikte tutsak düşer. İkinci mecliste Kereb'in oğlu Es'ed ile kardeşi Ma'âd tutsak edilip Keyvânâbad Kalesine gönderilir. Hz. Ali'nin oğlu Muhammed Hanifi Hâmik Şâh ile cenge tutuşur. Üçüncü mecliste, tutsak düşen erenler zindandan kurtulur ancak bu defa Kereb balık

⁶ Bu manzumelerin başlıkları da ek kısmında konu başlıkları ile birlikte sunulmuştur.

⁷ Her ne kadar klasik tertibe göre, klasik biçimlerle nazmedilmiş olsa da bu destan, kaynağı, konusu, dili, tarzı ve imlası yönüyle halk zevkine uygundur. Dolayısıyla bahsi geçen “kıta”lar semai biçimine de yakındır.

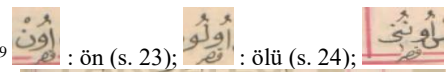


⁸ Bunlar arasında birçok hadis rivayet etmiş olan Ebu Hureyre dışında kalan isimler ünlü hadis ravilerinden değildirler. Metnin tamamında görülen, özel isimlerin yazımındaki farklılıklar dolayısıyla buradaki Muhannif Şâmî'nin, Ebu Mihnef olarak anılan ve Ma'dikerib'in de rol aldığı Suriye ve Irak'ın fethinin yanı sıra Riddiye savaşları Cemal, Sıffin ve Hâriciler gibi konularda birçok eseri bulunduğu söylenen Ebû Mihnef Lût b. Yahyâ b. Saîd b. Mihnef el-Ezdi el-Gâmidî (ö. 157/773-74) (Başaran, 1994: 188), olması ihtimali vardır. Mes'ûdî, ansiklopedik özellikler taşıyan, başlangıcından itibaren dünya tarihini ve başlangıcından Abbasi halifesi Mutî'-lillâh dönemine kadarki İslam tarihini ele alan *Murûc ez-Zeheb ve Ma'âdin el-Cevâhir* adlı eserinde (Avcı, 2004: 354) Ma'dikerib ile Hz. Ömer'in bir konuşmasını Ebu Mihnef'ten rivayet etmektedir (Massoudi, 1865: 236; Sezgin, 1971: 115). Fakat destandaki “Şâmî” nisbesi Küfeli olan Ebu Mihnef'e uymamaktadır. Leyyâlî-i Dımışkî, isimli bir ravi ya da müellife rastlanmamış, bu kişinin de Ebû Ya'lâ El-Mevsîlî ya da Ebû Ya'lâ Halil b. Abdillâh olabileceği düşünülmüşse de ilkinin Musullu, ikincisinin Kazvinli olması (Uğur, 1994: 258; Sandıkçı, 1997: 330), bu olasılığı zayıflatmıştır. Leyyâlî-i Dımışkî'nin kaybolmuş bir eser olma ihtimali de göz önünde tutulmalıdır. Musallî ya da Muslî ve Abdülhamîd gibi isimler de Ma'dikerib ile ilişkilendirilememiştir.

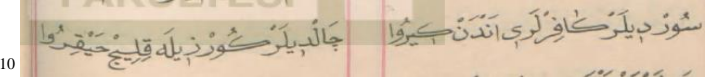
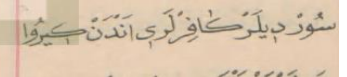
karnında hapsolür ve buradan kurtulduktan sonra Kalun Nerre-dev'i öldürür. Dördüncü mecliste Muhammed Hanifi ile Kereb'in arası bozulur. Kereb, Endülüs'ü fetheder, ancak hemşiresi Adıye'yi şehit ederler ve Kereb'i denize atarlar. Ayrıca Behnâm Şâh'ın komutanı Tûl tutsak edilir. Beşinci mecliste Kereb denizden kurtulur ve Saklabiye şehrine gelip dört yüz pehlivanla güreş tutup Gûl Zengî'yi öldürür. Altıncı mecliste Kereb, Saklabiyye'den Rum hükümdarı Behnâm Şâh'ın kızını kaçıır, Kûhî Lemhâc'ı İslam'a davet eder ve domuz başların diyarını fetheder. Yedinci mecliste domuz başların diyarından gelip İslam ordusunun imdadına yetişir ve amcasının oğlu Zamîr Şâh'ın hatırını yapar. Sekizinci mecliste Kereb, Tûl ile cenk ederken Hz. Ali ve komutanlarından Malik Eşter yardımına gelirler ve Nemrut Kale'sinin fethi üzerine Hâmik Şâh buradan firar eder. Dokuzuncu mecliste Behnâm Şâh iki yüz bin askerle gelip Hz. Ali ve Kereb'e karşı giriştiği büyük savaşta mağlup olunca esir aldığı kahramanlar kurtulur. Onuncu mecliste Kereb, elçi kisvesinde Behnâm Şâh'ı tuzaga düşürmeye gider. Behnâm, Kereb'in elinden kaçıp cadılar hükümdarı Carût'a sığınır ve Carût sihirle Kereb'i kör eder. On birinci mecliste Hz. Ali gelip cadı Carût'u yakalar ve gözlerinin açılmasını sağladıktan sonra Kereb cadıyı öldürür. On ikinci mecliste Kereb, denizde İlyas aleyhisselam ile görüşüp şaraba tövbe ettikten sonra Hz. Ali'nin huzuruna gidip Behnam ve haramileriyle cenk eder. On üçüncü mecliste Kereb'in yoldaşı Tenhâdûs kiliseye gidip rahipleri öldürür, putları kırar ve rahibeleri buradan alıp götürür. Ayrıca Es'ed ile Malik Eşter'in oğlu İbrâhim kurtulur, Kereb onlara katılıp birlikte cenk ederler. On dördüncü mecliste Behnâm Şâh'ın pehlivanlarından Camarpûş ve kardeşleri Müslüman olurlar. Kereb, Elvân Dağı'na gidip Es'ed ve Ma'dî'yi bulur. Cadı Kûs'u öldürürler. On beşinci mecliste Kereb, Tûl, Behnâm ve Hâmik Şâhları öldürüp Saklabiyye'yi fetheder ve Mendûye Şâh ailesi, ordusu ve tebarıyla birlikte Müslüman olurlar.

1.2.3. Dil, İmla ve Üslup

Eserin bu nüshası, dil özellikleri bakımından incelendiğinde ilk dikkat çeken özellik bazı eklerin Eski Türkçede de bulunan ve Osmanlı Türkçesinden itibaren cari olan düzlük-yuvarlaklık uyumuna göre yazılmasının yanında Eski Anadolu Türkçesinden kalma yuvarlak yapıların da görülmesidir. Buna göre Eski Anadolu Türkçesinde yuvarlak şekilde kullanılan bildirme eki -dur uyuma göre yazılmıştır: ne+dir / âsân+dır / idiser+dir. Birinci teklik, ikinci teklik ve üçüncü teklik şahıs geçmiş zaman ekleri düz şekillerdedir: görme+dim / eyle+dim / gel+diñ / kıl+dıñ / gör+di / bul+dı. Bu eklerin çokluk şahısları da aynı şekilde düzdür: depele+dik / saç+dıñız / bil+dıñız / tur+dılar / dile+diler. Öğrenilen geçmiş zaman ekleri ise düzlük-yuvarlaklık uyumuna göre yazılmıştır: düş+muş / buyur+muş / ur+muşlar / yan+mış / kesil+mış / yaz+mış. Nazal etkiyle Eski Anadolu Türkçesinde daima yuvarlak olan ilgi ve iyelik ekleri eserin nazma çekildiği devrin özelliğine uygun bir şekilde düzlük-yuvarlaklık uyumuna riayet edilerek yazılmıştır: Kereb+iñ / cümle+si+niñ / mükâfât+iñ / oğlu+nuñ / mefhum+uñ. Eserde genel itibarla Osmanlı Türkçesi özellikleri görülmekle birlikte Eski Anadolu Türkçesi yapıları da sıkça kullanılmaktadır: gör+evüz / ol+ısar / gel+üben / dinle +gil / haykır+u gibi. Metinde bazı arkaik kelimelere de rastlanmaktadır: kındırmak (s. 28) / tartagan (s. 27) / tokumak (s. 33). Bu tür yapıların görülmesi, Kereb-i Gâzî Destanı'nın sözlü aktarım devresinin Eski Anadolu Türkçesi döneminde tamamlanıp daha sonra yazıya geçirilirken eskiden kalma yapı ve kelimelerin de metne aynen aktarılmasıyla ilgili olmalıdır.

Elimizdeki nüshanın hattı tamamen harekelenmiştir. Metnin imlası, vezni kadar kusurlu değildir. Bazı yerlerde inceltme görevinde kullanılmış kasr işaretleri⁹ ve mısra sonlarında vav harfi ile biten kelimelere fasl elifi, elif-i farikaya benzer fazladan bir elif eklenmesi söz konusudur.¹⁰ Eserin bir başka imla hususiyeti de genellikle "eytmek", "aytmak" şeklinde görülen demek, söylemek

⁹  : ön (s. 23);  : ölü (s. 24);  : ününi (s. 25)

¹⁰  : 

Sürdiler kâfirleri andan girü
Çaldılar gürz-ile ıılıç óayúru (s. 28)

fiilinin, elif harfinin altına konulan bir esre ile yazılmasıdır; bu hareketlerin, kelimenin “éytmek” şeklinde kapalı e ile okunmasına işaret etmek için konulmuş olma ihtimali vardır (s. 8, 9, 11, 14, 15, 23); bu gövdeye gelen geniş zaman ekinin düz şekilde “eyder”, “eyderdi” örneğindeki gibi düz şekillerde yazıldığı da görülmektedir (s. 8, 11, 14, 23) Vokallerden sonra gelen akkuzatif ekleri hemze ile gösterilmiştir.¹¹ İmale gereken yerlerde iki konsonant arasına hareketler konmuştur: Şâd[u]mân (s. 7), kalb[i]gâh (s. 17), dâs[i]tân (s. 15), âs[ı]mân (s. 22), kav[ü]m (s. 6), bah[i]r (s. 27), Am[i]r (s. 7, 8, 9), Zey[i]d (s. 16, 22, 32). Bazı halk edebiyatı ürünlerinde görüldüğü gibi metinde bağlama gruplarının Farsça kurallı terkiplerle yazıldığı örnekler de bulunmaktadır: Cübbe [/Cebe] vü cevşen: Cübbe-i cevşen (s. 13), ad u şânızla: Ad-ı şânızla (s. 15), Ârif-i billâh u âgâhum: Ârif-i billâh-i âgâhum (s. 36). Ekleşmemiş üçüncü şahıs “-durur” şeklinde yazılması gerekirken metinde bazı yerlerde, bağlandığı kelimeye uyumlu hareketlenmiştir: gerek-durur: gerek-dirir (s. 11), kim-durur: kim-dirir (s. 36). Metinde nazal n ile yazılması gereken eklerin n, n ile yazılması gereken eklerin nazal n ile yazılması imla ile alakalı bir kusur olsa gerektir.¹²

Üslup bakımından incelendiğinde Muhlis'in nazma çektiği *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*, destanın özüne uygun şekilde sade ve akıcıdır. Halk önünde okunmak üzere tertiplendiği için söz ve anlam sanatlarından ziyade doğrudan, dolaysız bir ifade tercih edilmiş, terkip kullanımı belirli düzeyde kalmıştır. Destan metninin gövdesi olan mesnevi kısımlarının içinde doğrudan dinleyicilere hitap eden ifadeler bulunmaktadır:

Didiler sultânımız sag ol bu dem

Kamçısın atdı Muhammed dinle hem (s. 34)

Meclisi başlatan “kıta” başlıklı manzumeden esas hikâyeye geçildiğinde mesnevi kısmının ilk beyti girizgâh görevinde nazmedilmiştir:

Râviler böyle rivâyet eyledi

Kerebin cengin hikâyet eyledi (s. 213)

Aynı şekilde meclisin sonundaki kıtaya geçmeden önce mesnevi kısmı, hikâyenin ertesi gün devam edeceğini bildiren ifadelerle sonlanmaktadır:

Ger ömür virir ise Allâh bize

Ey cemâ'at söylerim yarın size

Bâkisin irteki meclisde hümâm

Söylerem bir bir 'ayân cümle tamâm (s. 262)




Meclislerin başında ve sonunda yer alan manzumeler ana hikâyeye nispeten belli ölçüde sanat kaygısı güdülerek nazmedilmiştir. Meclis başlarındaki manzumeler, yerine göre âşikâne, hikemî içerik ve üslupta olurken, meclis sonlarındaki manzumeler genellikle dua içeriklidir. Hikâye arasında kahramanların dilinden söylenen şiirlerde dikkat çeken nokta ise maktada Muhlis'in kendi adını yazmasıdır. Aşağıda girizgâhı, matlaı ve maktayı verilen örnekteki durum, diğer şiirlerde de tekrarlanmaktadır:

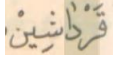
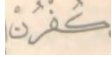
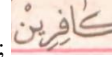
Döndi Kereb hazret-i Mustafâya

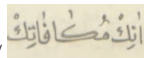
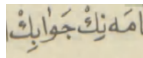
'Aşk-ile virür selâm pür-safâya

Ol Resûlullâhı hem vasf eyledi

Şânı pâkine bu na'tı söyledi

¹¹  : âalebeyi (s. 5);  : nÂmeyi (s. 12);  : kişiyi (s. 27)

¹²  : Üardaşın şehid olup (s. 35);  : Anı úoydın küfrün içinde (s.);  : KÂfiriñ elinde (s.

37). /  : anıñ mükâfâtın (s. 11);  : NÂmeniñ cevâbın (s. 11);

Der Na't-ı Kerebü'l-Gâzî 'ale'n-Nebiyy Sallallâhu Te'âlâ 'Aleyhi ve Sellem

Allâh te'âlânın habîb-i zî-şânı oldur

Hem cümle nebînin şâhı ve sultânı oldur

...

Rûh-ı pâkine vir salavât 'âşk-ile her ân

Bil Muhlisî dertli gönülün mihmânı oldur (s. 161-162)

Hikâye anlatımında diğer dinî-menkıbevi destanlarda olduğu gibi türün doğası gereğince tekrara düşülen bölümler fazla olmakla birlikte mekân ve yan karakterlerin çeşitliliği dolayısıyla merak unsuru canlı tutulabilmektedir. Hikâyede bazı gayrimüslimlerin Müslümanlığı kabul etmesinden başka karakter değişimi/gelişimine dair belirgin bir plan yoktur. Burada dil, imla ve üslup özelliklerine değindiğimiz eserin esasen sözlü gelenek içerisinde doğup olgunlaştığı, dolayısıyla eserin okunma performansı ile bütünlük kazandığını, kâğıt üzerinde kusur olarak görünen bazı noktaların icra sırasında dikkat çekmeyeceğini göz önünde bulundurmak gerekir.

Sonuç

Bu çalışma ile edebiyat tarihi kaynaklarında adı geçtiği hâlde ele geçirilememiş eserlerden yalnızca bir tanesi olan Muhlis'in *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*'sinin şu an itibarıyla tespit edilebilen yegâne nüshası tanıtılmıştır. Destanı nazma çeken Muhlis hakkında, ferağ kaydındaki bilgilerden başka malumata erişmek maalesef mümkün olamamıştır. Nazmı ve yazımı 1812 yılında tamamlanan eser, türü itibarıyla, bir destandır ve Türk destanları arasında İslamiyet sonrası oluşmuş dinî-menkıbevi destanlar dairesinde olup esasen mensur nüshaları bulunan ve kıraat kayıtlarından sözlü olarak icra edildiği de anlaşılan Kerbnâmelerin nazma çekilmiş hâlidir. Ana hikâyenin anlatıldığı fasıllar mesnevi biçiminde yazılmış olup eserde farklı nazım biçimlerine de yer verilmiştir. Sanat kaygısından ziyade tahkiyenin önemsendiği, metin boyunca cari olan aruz ve imla kusurlarından anlaşılmaktadır; ancak eserin eldeki nüshası klasik tertibe riayet eden özenli bir kitap görünümündedir. Başlangıçta münacat, naat, dört halife övgüsü, sebab-i telif gibi formal bölümler ve her fasılın başlangıcında bir girizgâh manzumesi ile sonda bir hatime manzumesi yer almaktadır. Bu formal bölümler ile girizgâh ve hatimeler kitap boyunca alfabetik düzene göre kafiyelenmiş olup her birinin maktasında nâzımın adı bulunmaktadır. Ayrıca metnin içerisinde kahramanların dilinden aktarılan şiirlerin maktalarında da aynı şekilde nâzımın adı yazılıdır. Mesnevi biçimi haricinde kalan bu manzumelerin ana hikâyeye nispeten klasik estetik kriterlerine daha uygun olduğunu söylemek mümkündür. Eserin dili, nazma çekildiği devrin özelliklerini göstermenin yanı sıra Eski Anadolu Türkçesinden kalan bazı yapı ve kelimeleri de içermektedir; üslup açısından dolaysız, açık ve anlaşılırdır. Meclis adı verilen bölümlerin birbirine yakın sayfa sayıları halinde tafsil edilmesinden, her fasılın başında meclisin kaç yapraktan oluştuğunu gösteren kayıtlardan ve nüshanın başındaki fihristten anlaşılacağı üzere Muhlis, destanı sözlü icrayı kolaylaştıracak düzende tertip etmiştir.

Makalenin ekinde, dinî-menkıbevi destanlar arasındaki Kerbnâme'nin, Muhlis tarafından nazma çekilmiş hâli olan *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*'nin elde bulunan yegâne nüshasının tanıtımına ilaveten meclis başlıkları, sebab-i telif ve hatime faslı ile birinci meclisin transkripsiyonlu çevirisi verilmiştir. *Siyerü'l-Kerebü'l-Gâzî*'nin Türk edebiyatı tarihindeki yerinin tam olarak belirlenebilmesinin, metnin tamamının neşri esasındaki incelemelerle mümkün olacağı bilinciyle bu tanıtımın eser üzerine yapılacak çalışmalar için bir başlangıç olmasını ümit etmekteyiz.

Kaynakça

- Ardıç, F. (2020). *Hız. Ali Dönemi Valileri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Bursa.
- Atalan, M. (2011). "Anadolu'da Cenk-namelerin Toplumsal Yansıması". *Kelam Araştırmaları*, 9(1), s. 45-56.
- Atsız, N. (2002). "Türk Destanını Sınıflandırma Tecrübesi", *İslamiyet Öncesi Türk Destanları (Metinler, İncelemeler)*, ed. Sakaoğlu, S.- Duymaz, A., İstanbul: Ötügen Yayınları.

- Avcı, C. (2004). "Mes'ûdî, Ali b. Hüseyin". *DİA*. C. XXIX, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 353-355.
- Başaran, S. (1994). "Ebû Mihnef". *DİA*. C. X, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 188-189.
- Canyıldırın, A. G. (2017). *Kıssa-i Kerb Gâzî ve Hikâye-i Muhammed Hanefî*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- Çetin, İ. (1997). *Türk Edebiyatında Hz. Ali Cenknameleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (2003). *Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Egüz, E. (2017). *Erzurumlu Mustafa Darîr'in Sîretü'n-nebî'sindeki Türkçe Manzumeler: İnceleme-Metin*, Konya: Selçuk Üniversitesi Yayınları.
- Eltiş, S. (2022). *Kıssa-ı Kerb-i Gâzî veya Hikâye-i Muhammed Hanefî*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü: Çorum.
- Emeksiz, A. (2015). "Türk Destanlarının Karakteristik Özellikleri", *Arts & Humanities Conference of The Silk Road*, Daegu, Güney Kore, 15 Şubat 2015, s. 263-286.
- Evliya Çelebi (1996). *Seyahatname I. Kitap*, haz. Dağlı, Y., Kahraman, S. A., Dankoff, R., Gökyay, O. Ş., İstanbul: YKY.
- Evliya Çelebi (2002). *Seyahatname VI. Kitap*, haz. Dağlı, Y., Kahraman, S. A., İstanbul: YKY.
- Evliya Çelebi (2003). *Seyahatname VII. Kitap*, haz. Dağlı, Y., Dankoff, R., İstanbul: YKY.
- Fayda, M. (2009). "Siyer ve Megâzî", *DİA*. C. XXXVII, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 319-324.
- İyiyol, F. (2014). *Kerb Gazi Destanı (İnceleme-Metin)*, İstanbul: Sütun Yayınları.
- Kaplan, M. (2014). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-3 / Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1986). "Türkler'de Halk Hikayeciliğine Ait Bazı Maddeler: Meddahlar", *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara: Türk Tarih Kurumu. s. 376-412.
- Küçük, S. (2015). *Hız. Ali- İfrit Cenknamesi*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Levend, A. S. (2008). *Türk Edebiyatı Tarihi. I. Cilt*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Massoudi (1865). *Les Prairies d'Or*, C. IV, haz. Barbier de Meynard, C., Paris: Impr. Impériale.
- Oğuz, Ö. (2004). "Destan Tanımı ve Eski Türk Destanları", *Milli Folklor*, 16(62), s. 5-7.
- Okuyucu, C. (1994). "Manzum Halk Hikâyelerinin Yeni Bir Örneği 'Kerbnâme'", *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 5, 175-202.
- Sandıkçı, K. (1997). "Ebû Ya'lâ El-Mevsîlî", *DİA*, C. XV. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 330-331.
- Sezgin, U. (1971). *Abû Mihnâf*, Leiden: E.J. Brill.
- Sezikli, H. A. (1991). "Amr b. Ma'dikerib", *DİA*. C. III, İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları, s. 88-89.
- Steingass, F. J. (1892). *A Comprehensive Persian-English Dictionary, including the Arabic words and phrases to be met with in Persian literature*, London: Routledge & K. Paul.
- Togan, Z. V. (2002). "Türk Destanının Tasnifi - III". *Türkler Ansiklopedisi*, C. III, ed. Hasan Celal Güzel, Kemal Çiçek, Saim Koca, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, s. 912-915.
- Tuğluk, M. Emin (2020). *Kerb-Nâme (İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım)*, İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- Uzun, İ. (2009). "Türkçe Siyer Kitapları", *DİA*, C. XXXVII. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 324-326.
- Uğur, M. (1994). "Ebû Ya'lâ El-Mevsîlî", *DİA*, C. X. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 258-259.
- Uzunyaylalı, M. E. (2020). "Klasik Arap Şiirinde Örnek Bir Şair ve Komutan Ka'ka' b. 'Amr et-Temîmî", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24 (Aralık Özel Sayı), s. 57-83.
- Yetiş, K. (1994). "Destan". *DİA*. C. XI, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 202-205.
- Yılmaz, K., Canyıldırın, A. G. ve Gezer, H. (2017). "Kıssa-i Kerb Gâzî ve Hikâye-i Muhammed Hanefî'nin Mensur Bir Nüshası", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(4), s. 2344-2361.

Ek-1: Metin içinde yer alan başlıklar:

Başlık	Sayfa Numarası
Bu meclis Kereb-i Ğāzī'niñ Hāmik Şāh ile cengidir; dağı ' Amr-ı Miyye ile Kereb'in tutulduğıdır. Der Münacāt-ı li-Ķāđıyyü'l-Hācāt. meclisü'l-evvel ve baħr-i hezec	2
Der Na' t-ı Resūlullāh ve baħr-i hezec	3
Der Medħ-i Ćihār Yār ve rađıyallāhu te' ālā ' anhüm ve baħr-i hezec	3
Baħr-i hezec. Der Beyān-ı Sebeb-i Naẓmü'l-kitāb	4
Meşnevî. Der Beyānü'l-maẓşūd	5
Ĥutime meclisü'l'evvel. Baħr-i hezec ve kıt' a-i bā	39
Bu meclis Es' ed ile Ma' ād' in tutulup ƙal' a-i Keyvān-ābād'a gönderdikleridir ve Muħammed Ĥanifî'niñ Hāmik Şāh ile cengidir. Ve meclisü's-şānî baħr-i hezec ve kıt' a-i tā	39
Ĥutime meclisü's-şānî baħr-i hezec ve kıt' a-i şā	97
Bu meclis Kereb, cümle erenler zindāndan ĥalāş olup def' ā Kereb tutulup balıƙ ƙarında maħbūs olup ve ĥalāş oldığıdır ve ƙālūn nerre-devi helāk itđididir. Ve meclisü's-şālîş baħr-i hezec ve kıt' a-i cīm	98
Der Na' t-ı Kābūs ' ale'n-Nebiyy Şallallāhu te' ālā ' aleyhi ve sellem	109
Ĥutime meclisü's-şālîş baħr-i hezec ve kıt' a-i ĥā	147
Bu meclis, Muħammed ile Kereb' in mābeyni bozulup ve Kereb Endelūs' ı alup ve hemşiresi ' Ādiye' yi şehid idüp ve kendisini deñize atđıklarındır ve Tūl' uñ gelüp tutulduğıdır. Ve meclisü'r-Rābi' baħr-i hezec ve kıt' a-i ĥā	147
Der Na' t-ı Kerebü'l-ğāzî ' ale'n-Nebiyy Şallallāhu te' ālā ' aleyhi ve sellem	161
Der Şi' r-i Subbā' Zengî ' ale'l-Kerebi'l-Ğāzî	181
Ĥutime meclisü'r-rābi' baħr-i hezec ve kıt' a-i dāl	212
Bu meclis, Kereb-i Ğāzî'niñ deñizden ĥalāş oldığıdır ve şehri Saĥlabiyye[' ye] gelüp dört yüz pehlüvānlar-ile güreş tutup Ğül Zengî' yi helāk eyledididir. Ve meclisü'l-ĥāmîş baħr-i hezec ve kıt' a-i zāl	213
Der Münacāt-ı Kerebü'l-Ğāzî li-Ķāđıyyi'l-Hācāt	244
Ĥutime meclisü'l-ĥāmîş baħr-i hezec ve kıt' a-i rā	262
Bu meclis, Kereb-i Ğāzî' nin Saĥlabiyye' den Behnām Şāh' ın kızını ƙaçırdıđıdır ve Kūhî Lemhāc' ı müslimān idüp ĥuk-serleri fetħ itđididir. Ve meclisü's-sādis baħr-i hezec ve kıt' a-i zā	263
Ĥutime meclisü's-sādis baħr-i hezec ve kıt' a-i sīn	307
Bu meclis, Kereb-i Ğāzî ĥuk-serlerden gelüp ' asākir-i İslām' in imdādına irişididir ve Zāmîr Şāh' in ĥātırını tesellî eyledididir. Ve meclisü'-sābi' baħr-i hezec ve kıt' a-i şīn	307
Der Şi' r-i Dādān Şāh Vaşafa fıhi li-Kerebi'l-ğāzî	314
Der Münacāt-ı Zāmîr Şāh ' Araza li-Ķāđıyî'l-ĥācāt	339
Ĥutime meclisü's-sābi' baħr-i hezec ve kıt' a-i şād	365
Bu meclis, Kereb Tūl ile ceng iderken Şāh-ı Merdān ile Mālik' in geldikleridir. Ve ƙal' a-yı Nemrūd' ı fetħ eyleyüp Hāmik Şāh' in firār eyledididir. Ve meclisü's-sāmin baħr-i hezec ve kıt' a-i dād	366

Der Şi' r-i Mâlik Ejder rağıyallâhu te' âlâ ' anhü	392
Ĥutime meclisü's-şâmin baĥr-i hezec ve kıt' a-i tã	428
Bu meclis, Behnâm iki kerre yüz biñ ' askerle gelüp Şâh-ı Merdân ve Kereb'le ulu ceng eyleyüp bozıldıĥıdır ve pehlüvânların bendinden ĥalâş olduĥlarıdır. Ve meclisü't-tâsi' baĥr-i hezec ve kıt' a-i zã	428
Ĥutime meclisü't-tâsi' baĥr-i hezec ve kıt' a-i ' ayn	491
Bu meclis, Kereb, Behnâm'a elçi gitdidir ve Behnâm firâr idüp Kereb arĥadan gidüp cãzüya irüp Cârüt Kereb'i siĥr ile â' mâ eyledigidir. Ve meclisü'l-' âşir baĥr-i hezec ve kıt' a-i ĥayn	492
Ĥutime meclisü'l-' âşir baĥr-i hezec ve kıt' a-i fã	557
Bu meclis, Şâh-ı Merdân gelüp Cârüt Cãzü'yı tutdıĥıdır ve Kereb-i Ğãzî'niñ gözleri açlıup Kereb daĥı cãzüyü helâk itdidir. Ve meclisü'l-ĥâdi ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i kãf	558
Ĥutime meclisü'l-ĥâdi ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i kãf	621
Bu meclis Kereb'iñ deryâda İlyâs ' aleyhisselâm ile görüþüp şarâbı tevbe eyledigidir ve Şâh-ı Velâyet'iñ ĥuzûrına gidüp ĥarâmiler ile ve Behnâm ile cenk eyledigidir. Ve meclisü's-şâni ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i lâm	622
Der Şi' r-i Bedr-i Zamân ' ale'l-Kereb ve ' arzûĥalihã ilã ' Alî rağıyallâhu te' âlâ ' anhü	639
Ĥutime meclisü's-şâni ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i mîm	683
Bu meclis, Tenĥâdûs kiliseye gidüp ruhbânları kesüp bütleri ve kızları götürdidir ve Es' ed ile İbrâhim'iñ ĥalâş olduĥlarıdır, Kerebü'l-ĝãzî imdâdlarına gidüp cenk itdidir. Ve meclisü's-şâlis ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i nûn	684
Der Müstezâd-ı Kerebü'l-ĝãzî ' alã ' Alî keremallâhu vechehu ve rağıyallâhu te' âlã ve ' anhü	715
Der Münâcât Muhammed Ĥanifî rağıyallâhu te' âlã ' anhu ' arãza li-Ĥãđıyî'l-ĥacât	718
Ĥutime meclisü's-şâlis ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i vãv	749
Bu meclis Camarpüş ve ĥardaşları müslümân olduĥlarıdır ve Kerebü'l-Ğãzî kûh-ı Levlân'a ¹³ gidüp Es' ed'i ve Ma' di'yi buldıĥıdır ve Ĥûs Cãzü'niñ helâkidir. Ve meclisü'r-râbi' ete ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i hã	750
Ĥutime meclisü'l-râbi' ate ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i lâm-elif	799
Bu meclis Tûl'uñ ve Behnâm ve Hâmik şâhların helâkleridir ve Kereb-i Ğãzî şehir-i Saĥlâbiyye'yi fetĥ itdidir ve Mendûye Şâh ve oĥlı ve leşkeri müslimân olduĥlarıdır. Ve meclisü'l-ĥâmise ' aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i yã	800
Der Na' t-ı Mehlân Şâh ' ale'n-Nebiyy şallallâhu te' âlã ' aleyhi ve sellem	825
Ĥutime meclisü'l-ĥâmise ' Aşere baĥr-i hezec ve kıt' a-i yã	836
[Ĥatime/feraĥ kaydı]	837

¹³ Metin içinde "Kûh-ı Elvân" olarak geçmektedir.

Ek-2: Sebeb-i Telif Kısmı (s.4-5)

İnceleme bölümünde değinildiği üzere Muhlis, eserinde türün diğer örneklerinde de görülen aruz ile hece arası bir vezin yapısını tercih etmiştir. Bu ikili vezin yapısı ile nüshanın imla ve harekeleme hususiyetleri sebebiyle transkripsiyonlu çeviride yer yer tashih, tamir ve eklemeler gerekli görülmüştür. Çok fazla aruz kusuru içermesine rağmen hece sayısında eksik ya da fazlalıkların bulunmaması, metnin mesnevi kısmının on birli hece ölçüsüne göre yapılandırılmış fâ'ilâtün / fâ'ilâtün / fâ'ilün vezniyle yazıldığını göstermektedir. Fasıl aralarındaki nazım şekillerinde de ilgili vezne göre aynı tatbik sürdürülmüştür. Bu hususlar göz önünde tutularak transkripsiyonlu çeviride zihaf ve tahfif gerektiren kısımlar italik yazılmış, vezin düşüklüğünü gidermek adına eklenen ek ve kelimeler köşeli parantez içerisinde gösterilmiş, tashih edilen kısımların nüshadaki şekilleri aparatı verilmiştir. Aruza göre açık olması gerektiği hâlde kapalı olup vasl, zihaf ve tahfife de imkân vermeyen heceler ise gri ile vurgulanmıştır.

Baħr-i Hezec

Der Beyân-ı Sebeb-i Nazmü'l-kitâb

Ƙıt' a-i Elif

[mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün]

Dilâ gel vaşf idem derdim saña evzân-ile cânâ
Bu beyte hoş firâş serdim işit ey kâmet-i bâlâ

Var idi bir ğazâ ey cân okunur neşr-ile her ân
Diledim ki kılam evzân bu ceng-nâmeyi tekmiâlâ

Çün ismi Kereb-i Ğâzî dahı hem merd-i Hicâzî
Erenlerin ser-efrâzı anın mişli cihânda lâ

Düşüp heves derûnuma ki idem anı manzûme
Hediyye ola dostuma ideler ħayr-ile du'â

İşitdiler kamu yârân gelüp söylediler ol ân
Ki yap bir hoşça dâsitân hemân-dem kıldılar ricâ

Cevâb virdim ki inşâ'allâh ki tevfiķ eyleye Allâh
Bi-ħaķķı hem Resûlullâh müyesser eyleye Mevlâ

Gelüp abdestimi aldım iki rek' at namâz kıldım
Ħâlıkıma niyâz itdim didim *yessir murâdenâ*

Hemân istiħâre itdim yatup hem uykuya gitdim
Dahı seyrânda seyr itdim diyilmez mâcerâ aslâ

Bu nazma çün şürû' kıldım dü çeşmim yaşını sildim
Müyesser olacak bildim 'ayân oldı kamu ihfâ

İlâhî kııl bunu mergûb bu nazmım eylegil maħbûb
Beni eyleme sen maħcûb dü-kevn içinde âh şehâ

Bu Muħliş-i bî-çâredir günâhkâr yüzi qaradır
Kim 'ilmi yok âvâredir 'inâyet eylegil mevlâ

Ek-3: Destanın Birinci Meclisi (s. 5-39)

[5] **Meşnevî Der Beyânü'l-Makşûd**

[fâ' ilâtün / fâ' ilâtün / fâ' ilün]

Râvîler şöyle rivâyet eyledi
Kerebi bu tarz hikâyet eyledi

Râvînin biri Muḥannif Şâmîdir
Birisî Leyyâlî-i Dımışkıdır

Biri 'Abdu'l-ḥamîd Muşallî biri
Ebâ Hureyre râvîler serveri

Böyle rivâyet iderler ol 'Alî
Mescidinde otururken ol velî

Zeyd¹⁴ ile bahş-i dîn ider iken
Aña ḥaḳḳın emrini söyler iken

Nâgihânî gördiler kim ol zamân
Bir bölük nâs ṭaşradan geldi hemân

Mescid önünden gelüben ṭurdılar
Ağlayup zâr-ile na'ra urdılar

Ol galebeyi görüp şâh-ı cihân
Mescidin önüne çıktı nâgihân

[6]Gördi kim biş biñ kişidir anları
Zulm ucundan yanmış ol dem cânları

Anlara şordı 'Alî el-Murtażâ
Ne kavümdensiz cevâb viriñ baña

Ağlayarak başlarını açdılar
Başlarına toz u ṭoprak saçdılar

Zârîefgân idüben dâd itdiler
Müslimânız deyu feryâd itdiler

Çün 'Alî şordı bulardan ol zamân
Ne için ağlayup eylersiz fiğân

Ḥâliñiz nedir ki başlar açdınız
Başınıza toz u ṭoprak saçdınız

Didiler ki âh şehâ ğarîberiz
Cümlemiz Mağrib ilinden geliriz

Müslimânız ol Mu'aviye¹⁵ hemân
Bâc u ḥarâc viririz biz her zamân

Anî emrine muṭî' iz bil bizi
Ol Hâmik Şâh çün işidüp bu sözi

Bir gice şebḥün idüp kırdı bizi
Çarşımızda yakdı evlâdımızı

Ol şâh-ı merdân işidüp bu sözi
Yaş-ıla ṭoldı anî iki gözi

Yazdı Kereb-i Ğâzîye bir nâme
Yazdı düzdi aña bir ḥoşça ḥâme

Müslimânların ḥâlin 'arz eyledi
Vaşf-ı ḥâllerini bir bir söyledi

'Amre virdi şâh daḥı ol nâmeyi
Aldı gitdi Mağrîbe ol ḥâmeyi

[7] Kereb-i Ğâzî otururken hemân
Çıka geldi ḥ'âce¹⁶ 'Amr¹⁷ ol zamân

Kerebe şundı nâme-i Ḥaydarı
Bildî mefhümüñ okuyup dîn eri

Müslimânlara Hâmik Şâh n'eylemiş
Kırmış anları nice zulm eylemiş

Ateşe yakmış çoluk çocukların
Alasın andan buların ḥaḳların

Hem Muḥammed Ḥanifîyi alasın
'Aşḳ-ile küffâra kılıç çalasın

Ḥaḳ rızâsı-çün ğazâlar idesiz
Ehl-i küffâra cezâlar idesiz

Hem Muḥammed Muşafânîñ 'aşḳına
Ehl-i beyt-i pür-şafânîñ 'aşḳına

¹⁴ “Zeyd” ismi nüshanın birçok yerinde “Zeyid” okunacak şekilde harekelenmiş olup çeviriye “Zeyd” şekli ile alınmıştır.

¹⁵ Mana gereği Mu'aviye[ye] şeklinde olmalıdır.

¹⁶ Nüshada “ḥoca” okunacak şekilde ötre ile harekelenmiş olan kelime çeviriye “ḥ'âce” şekli ile alınmıştır.

¹⁷ “Amr” ismi nüshanın birçok yerinde “Amır” okunacak şekilde harekelenmiş olup çeviriye “‘Amr” şekliyle alınmıştır.

Çün kırın anları virmeyin amân
Cümle îmân ehl-i olsun şādumân

Haşre tek hem yād olısar ismiñiz
Söylene cihân içinde resmiñiz

Dü cihânda Hağ sızı kıla selîm
Zât-ı pâki hürmetine ol Kerîm

Nâmeniñ mefhûmı çün oldı tamâm
‘Amr-ı Miyye söz açup itdi kelâm

Didi şehâ düşmân irişdi bu dem
Biz ne tedbîr idelim bu işde hem

Didi Kereb görevüz tedbîrlerin
Kılıç ile kesevüz tamarların

Hı ğace ‘Amır didi kim ey pehlüvân
Ol Hâmik Şâhın fîli çok bî-gümân

[8] Geldi Kereb didi ‘Amre ey hı ğace
Hağkın ‘inâyeti var bizde nice

Benim katımda hı ğace arslan u fîl
Hıor u zelîldir kâmusı şöyle bil

Koyun öldürmekden âsândır baña
Diñle bu sözlerimi direm saña

Muhammed Hanifî bir yirde ola
‘Askere arğa olup yardım kıla

Pederi şâh-ı merdân-ı Hicâzî
Hem anıñ yâri ola Kereb Ğâzî

Kârı sâzı Hudâdır diñle kelâm
Leşkerinden qorqmaq anıñ ve’s-selâm

‘Amir eydür¹⁸ sen mi merdânsın a şâh
Beni bu sırdan dağı eyle âğâh

Yoksa Muhammed Hanifî bî-gümân
Senden özge pehlüvân mıdır hemân

Eytdi Kereb ol Muhammed kütoldur
Hâl-i tabağası¹⁹ benden uludur

Benim gibi nice kişi aña kul
Yaraşır hem hizmet ide sağ u şol

Babası babamdan evlâdır yağın
Âlâdır kendisi benden bil hemîn

Kerebe didi seniñ gibi a cân
Görmedim ‘ömrümde sen tek pehlüvân

Hıyuyñ ile eyi hulkuñ pek güzel
Yâr-ı vefâsın saña yokdur bedel

Rağmet olsun rûhına Ma’dın hemân
Koydı dünyâda seniñ gibi civân

[9] Yâdigâr qaldın bize andan berü
Du’â eyleyüp ‘Amr gitdi girü

Geldi Muhammed Hanifîye hemân
Viridi selâm ol ğâziye der-zemân

Kereb ile söylenen sözleri hem
Viridi haber çün Muhammede o dem

Çün Muhammed işidüp işbu sözi
Çok du’âlar kıldı Kerebe özi

Baba ‘Amr çün icâzet diledi
Mağribiñ çerisini görem didi

Viridi destür hı ğace ‘Amre pehlüvân
Küffârın çerisine oldı revân

Kâfirin leşkerine irdi hemîn
Anların hâliñ görüp bildi yağın

Geldi yine ol Muhammed katına
Tiz irişdi çün anıñ hazretine

Didi bî-nihâye düşmân leşkeri
Qorqaram târmâr ideler bizleri

Biz hemân on biñ kadar erenleriz
Bunca yüz biñ kâfire biz n’eyleriz

Hısâb itdim yidi kerre yüz biñ er
Leşker-i küffâriyân-ı Hâkiser

¹⁸ Nüşanın birçok yerde “éyder” şeklinde hareketlenmiş olan bu yapı çeviriye “eydür” şekli ile alınmıştır.

¹⁹ “Hâl ü tabağası” şeklinde yazılması gereken bağlama grubu terkipli yazılmıştır.

Bu kâfirler ile nice idelim
Yâ erenler serveri biz n'idelim

Dir Muḥammed Tañrımız nuşret virir
Ġuşşa yime ol bize fırsat virir

Muştafânîñ hürmetine ol şamed
Bize her demde idiserdir meded

Eytdi yâ ' Amr Hâmik Şâh geldi mi
Bile midir yoksa anda kâldı mı

[10] H'âce ' Amr eytdi gelmişdir bile
Ol kâfir binmiş daḡı bir aq fîle

Ṭaġa beñzer leşkerin ortasında
Ki taḡt-ı zer var fîlîñ arqasında

Dürr-i cevher ile taḡtı düzenmiş
Görinür âşikâr gâyet bezenmiş

' Askerini ol kadar vaşf eyledi
Şabâḡ oldu gör Ḥanifî n'eyledi

Ḳıldılar şabâḡ namâzın mü'minîñ
Mevlâdan ḡacet dilediler hemîñ

Muḥammed Ḥanifî buyurdı derḡâl
Atlarına bindiler anda fi'l-ḡâl

Kerebiñ sarây önine geldiler
Kerebe anda bir âdem şaldılar

İşidüp tâc-ḡânesinden çün Kereb
Şehzâdeye medḡ oḡıdı ki ' aceb

Didi virdin niçün kendiye zaḡmet
Ey dü çeşmim nûrî kân-ı mürüvet

Muḥammed Ḥanifî didi yâ server
Düşmânımız deprenüp çekdi ' asker

Hem benim azdır çerim nice idem
Didi Kereb sen fâriḡ ol gör n'idem

Getürme göñle bir zerre ḡuşşayı
Efendime beyân idem kışşayı

Nâmeniñ mefhûmunı şerḡ eyledi
Emr-i şâh-ı merdânı hep söyledi

Girü Muḥammed Ḥanifî ' askere
Geldi du'alar idüp ol servere

[11] Kerebiñ sözine oldu şadumân
Ġiçdi taḡtında oturdu bir zamân

Hem Kereb kendi yirinde oturur
Gördiler kim anda bir ilçî gelür

Hâmik Şâh göndermiş ilçiyi meger
Ol Muḥammed Ḥanifîye çün o ḡar

Anda ilçî yir öpüp ṫırdı hemân
Ḥanifîye şundı nâme ol zamân

Ḳardaşına virdi Muḥammed anı
Oḡıdı Zeyd anı çün ' ayânî

Nâmesinde böyle yazmış Hâmik Şâh
Kim ' Arablar ' azme sürmedi sipâh

Kimse yurdıma ayak başmış degil
Ḳurı yazıma benim gelmiş degil

Sen n'içün geldiñ âyâ pûr-ı ' Arab
Yıḡasın ili vilâyet[i] bî-sebeb

Ḳavmümüzi kırıp idesin cidâl
Bu diyârı eyleyesin pâyümâl

İmdi ben anıñ mükâfâtın saña
Eylesem gerek-dirir²⁰ öñden soña

Bir bölük aç u ḡarâmî gelesiz
Bu diyârı hep helâke viresiz

Sürmişem üstünüze bî-ḡadd sipâh
Tâ ki sizleri idem bu dem tebâh

Böyle söylemiş Hâmik Şâh nâmede
Göresiz kendiñizi hengâmede

Râv'ler eydür Muḥammed ol zamân
Nâmeniñ cevâbın işidüp hemân

²⁰ Ekleşmemiş üçüncü şahıs “-durur” şeklinde yazılması gerekirken burada bağlandığı kelimeye uyumlu yazılmıştır.

Buyurdu bir nâme derhâl yazdılar
Hâmik Şâhın ilçisine virdiler

[12] İlçi alup nâmeyi çün getürür
Hâmik Şâhın huẓûrına yitürür

Öñüne kodı Hâmik Şâhın hemân
Mührüñ[i] giderüp oğur ol zamân

Yazmış evvel kim Hudâ-yı lem-yezel
Bu gâzâyı bize bahş itmiş ezel

Kim gelevüz bu diyârı alavuz
Mağrib iline hirâsân şalavuz

Bî-gâñ leşker getürmeñ ey la'îñ
Göresin nice sürevüz huşm u kîñ

Ne seni koruz ve ne hem ceşîñi
Bitürevüz işbu demler işîñi

Qurtulam şanma elimden ey la'îñ
Göresin nice olisar ceng ü kîñ

Kâfirin ne haddi vardır bu zamân
Ehl-i İslâma tura qarşu hemân

Cümle Mağrib diyârını alavuz
Kâfire dürlü cezâlar kılavuz

Böyle dimiş nâmesinde Şâh-ı zâd
İşidüp kaçıldı Hâmik bed-nihâd

Rävî'eydür ol Hâmik Şâh kaçıldı
Cevâbından nâmenin çok şakıldı

Emr idüben ceng-i harbî çaldılar
Cengin esbâbıñ müheyyâ kıldılar

Velvele tołup cihân itdi şadâ
Bindi küffâr leşkeri mîr ü gedâ

Âlâylar bağlanup şâflar düzendi
Şağ u şol u qalb ü cenâh bezendi

[13] Bu cānibden Muḥammed Ḥanifî hem
Qardaşı Zeyd-ile emr itdi o dem

Bindi İslâm leşkeri hem fevc ü fevc
Kûs-ı harbî çaldılar hem mevc ü mevc

Şağ u şoluñ leşkerin bezediler
Qalb u cenâh şâfların düzediler

Âlâyların çeküp anda kıldılar
Kereb-i Gâzîye âdem şaldılar

Kereb işidüp ata bindi hemân
Yarağın anda geyinüp der-zamân

Cübbe-i cevşene²¹ garq oldu hemîñ
Kerhî peyk²² üzerine bindi yaqîñ

Leşkerine eytdi serverler bilin
Ceng günidir atıza süvâr olın

Taşra sürin qal' adan oluñ revân
Leşker-i küffâra virmeyiñ emân

Andan 'alem-dârına çün buyurup
Şîr-peyker 'alemini getürüp

Kendisi biñ kişi-le taşra çıkup
Sürdi mü 'minlere anda irişüp

Bir cānibe gelüben cem' oldılar
Kereb ü Ma' dî ve Es' ed geldiler

Muḥammed Ḥanifîye selâm virüp
Birbirini qoçuban 'ahd eyleyüp

Cümle server baş u cāndan giçdiler
'Ahd ü peymān eyleyüp andan içdiler

Deryâ gibi cūşa geldiler hemân
Muḥammed Kerebe dir yâ pehlüvân

Düşmāñ 'askeri gâyetde çok-durur
Rub' u deñlü bizim 'asker yoq-durur

²¹ "Cübbe [/Cebe] vü cevşene" şeklinde yazılması gereken bağlama grubu terkipli yazılmıştır.

²² "Kerhî peyk" tamlaması muhtemelen yanlış yazılmış olup dağ gibi kuvvetli at anlamındaki "Küh-

peyker" (Steingass, 1892, s. 1066), kastedilmiş olma ihtimali vardır.

[14] Korkaram mü 'minlere şikest ire
Cümle ' askerimizi küffâr kıra

Kereb eydür ey emrũ 'l-mü 'minin
Bu endişeyi çıkar dilden hemin

Hazret-i Haq yardım ider mü 'mine
Leşker-i küffâr için gâmlar yime

Sen uşanma diyü şâf bağladılar
Düşmânın çigerini dâğladılar

Didi Kereb ben ile Ma' dî dahı
Oğlum Es' ed yiterin bil yâ ahi

Bugün İslâm dîni için cânımız
Fedâ olsun cümle hânmanımız

Kerebe didi Muhammed yâ server
Korkaram ki leşkere keder irer

Bu sözden sonra Kereb-i Gâzî hem
Leşkeri cümle tolaştı bir kadem

Çağırıp dir müslimânlar dinleyin
Söyleyecek sözlerimi anlayın

Taıırı arslanı ' Alî baña hemin
Nâme yazup gönderüp bilen yakın

Buyurmuş nâmesinde böyle kelâm
Cümleñize eylemiş çok çok selâm

Hem buyurmuş cümle küffârdan ' ayân
Yüz çevirmeyin âyâ ehl-i mnan

Nâmeniñ sözünü tekmiñ eyledi
Döndi bu kez leşkerine söyledi

Didi mü 'minlere cümle âr olup
Kâfire kılıç urup fırsat bulup

Bi-hisâbdır leşker-i küffâr bilen
Ey taıırı leşkeri siz âgâh oluñ

[15] Sa' y iderseniz eger cümle kamu
Ad-ı şânızla²³ olur cihân tolu

Eger başarılar ise anlar bizi
Kılıçdan giçürürler cümlemizi

Ey ad-ile ölmek evlâdır bize
Güş urup kulaç tutuñ işbu söze

Yavuz ad-ile olmaç şâh-ı cihân
Yegdir ölüm bize andan bu zamân

İdüp ' asker-i İslâma naşhat
Ki o serverlere eyledi hürmet

O serverler cân u gönülden kabül
' Ahd ü peymân eylediler pür-uşül

Cân-ile dürüşdiler çünkim bular
Kerebe muhkem cevâb virdi olar

Kereb anlara du' âlar eyledi
Geldi Muhammede andan söyledi

Didi server şöyle ben cehd eyledim
Küffârı kırmaqlığa ' ahd eyledim

Şöyle dürüşmege kılıç ile ben
Gürz-ile düşmânı ezem şöyle ben

Tamarın kesüp bir eyü ad idem
Dasitân ola ' âlemi şâd idem

Kerebin sözün Muhammed Hanifî
Tutdı şâd oldu Muhammed Hanifî

Eytdi şöyle ben dahı ey pehlüvân
Heves idem ki dökeyim nice kan

Düşmânın kesüp tamarın getürem
Önüme katup bölük bölük sürem

Bu söze kıldı Kereb çok âferin
Böyle dirken kûs u nekķâre²⁴ hemin

[16] Çaldı küffâr tutdı cihânı avâz
Duyup eytdi Kerebin atı pervâz

Meger kim Kerebin atı be-gâyet
Cengci idi na' ra urdı o sâ at

²³ "ad u şânızla" şeklinde olması gereken bağlama grubu terkip şeklinde yazılmıştır.

²⁴ نكارة şeklinde yazılmıştır.

Öñ ayağıyla yiri deper idi
Tırnağıyla taşları söker idi

Hämik Şâh nazar idüp mü'minleri
Gördi kim hem az çeridir anları

Tağ gibi idi 'acâ'ib esb-i nâz
Aña biner idi hem merd-i Hicâz

Kağkaha ile gelüp didi o dem
Bu 'Arab kavmi delidir işbu dem

Kerebi cümle silâh-ile hemîn
Götürür incinmez idi ol emîn

Hem bu deñlü leşker ile geleler
Bu kadar 'askere bâğî olalar

Var idi on sekiz atı hem dağı
Gayrı bu atdan işidin ey ağı

Böyle diyüp dört yaña bağı kefer
Var idi Mağrib çerisinden bir er

Bu atlar da yâdigârdı a server
Lakin bu didiğim at cengi sever

Didi atıñ meydâna geldi kefer
Bir kezin çağırdı er taleb ider

Küs âvâzın çün işitdi ol feres
Depdi yiri cenge eyledi heves

Çolu kuvvetlü idi hem bi-îmân
Didi Hämik Şâh başıçün bu zamân

Cevlân itmek diledi çünkim Kereb
Gâzî görüp bu hâli kıldı 'aceb

İş idem ki 'âleme destân ola
Hem bizim 'askerimiz şadân ola

İnşâ'allâh didi ol Kereb Gâzî
Cümle pehlivânların ser-firâzı

Bu 'Arablardan birin diri komam
Şağ selâmet birisin giri komam

Küsları kâfir elinden alayım
Anlara bir ulu heybet kılayım

Virdân-ı Mağribî dirler adıma
Gelin imdi beşer onar katıma

Kâfirin şınmasına küsdür sebep
Didi mü'minlere merdân-ı 'Arab

Çok hünerler göresiz benden didi
Böyle diyüp kelb gibi ürer idi

Şâf idüben düzdiler mü'minleri
Kaldı şağ kolda Kereb ol dîn eri

Depdi mü'minlerden atıñ bir süvâr
Girdi meydâna hemân kıldı qarâr

Ma' diyi şol kolda kodılar hemîn
Kodı Es'edi kafâda ol emîn

Bahadır erlerden idi pür-hüner
Cevlân idüp pervâne gibi döner

Turdu pusıda Zeyid-i bin 'Alî²⁵
Kalbde Muhammed Hanifî ol velî

[18] Hanifîniñ 'alem-dârı idi ol
Zengibârdan gelmiş idi pür-uşul

[17] Kıldı qarâr kalb-gâhda ol sa'id
İde cümle küffârı Hağ nâ-ümîd

Minge Zengî dirler idi adına
Çıkarup geldi kâfirin katına

Ol yaña kâfirler âlây bağlayup
Bibirine anda çeşm ü güş urup

Didi Mağrib kelbine çağırısın
N' içün bihüde yire bağırısın

Fîliñ üstünde altun taht kırdılar
Vezîrler-ile Hämik oturdılar

Diyüp Virdâna berâber geldi hem
Çekdi kından seyfini kâfir o dem

²⁵ "Zeyd bin 'Alî" ismi iki esre ile harekelenip "Zeyid-i bin 'Alî" şeklinde yazılmıştır.

Minge Zengîyi çaluban ol zamân
Men'î kıldı çüst ü çâpük pehlüvân

Minge daħı seyfin 'uryân eyledi
Virdân-ı Mağribe gör kim n'eyledi

Al bunu benden diyüp bir kez çalup
Virdânı anda iki pâre kılup

Yine cevlân eyleyüp er diledi
Bir la'ın meydâna geldi söyledi

Adına Bağdâni dirlerdi anıñ
Minge sögdi dökmek istedi kanın

Birbirine çün muqâbil oldılar
Minge anı depeledi gördiler

Ne kışşayı dirâz idem bu zamân
Birbiri ardınca Minge pehlüvân

Yitmiş dört pehlüvân öldürdi o dem
Mağribin çerisine havf düşdi hem

Yine cevlân eyleyüp er diledi
Hâmik Şâh bu hâli görüp söyledi

Didi görün a begler pehlüvânlar
Bu zengî kıl yok itdi nice cânlar

Bize neler eyledi bu kıl didi
Hergiz olmaya 'Arabdan ol didi

[19] İmdi bir er isterem ki tîz vara
Anı esîr eyleyüp tîz getire

Fîle binüp bir harîf gör n'eyledi
Sürdi meydân içre cevlân eyledi

İllâ bahâdır er-idi ol la'ın
Minge korqmadı görüp anı hemîn

Zîrâ filî ceng işin bilir imiş
Cengde nice hîleler kıılır imiş

Mingeniñ atı haṭâ itdi hemân
Fîli görüp anda ürkdi ol zamân

Minge piyâde olur hem ol zamân
Ol filîñ üstüne yürür pehlüvân

Ol kâfir fîle didi fîl bu eri
Tut âyâ fîl bu eri bu dem diri

Uzadup hortumuñ tutdı Mingeyi
Bilinden tutuban gitdi Mingeyi

Ol filî süvârın ardında meger
Dururlar on dâne zengî-yi kefer

Qılıçların çeküp Mingeye cümle
O anda eylediler aña hamle

Minge daħı kalkanın başa tutup
Qalkanı altında ol dem gizlenüp

Fîl daħı Minge-i bî-çâreyi hem
Hortumıyla kıvrayup tutdı o dem

Müslimânlar cümle mâta qaldılar
Minge için cümle fikre daldılar

Mingeyi fîl çün diledi kim vire
Pîl-vâna anıñ işini bitüre

Bu hâli gördi çü Es'ed pehlüvân
Sürdi atın bu taraftan nev-civân

Öyle urdı kim başına ol filîñ
Başını tartağan itdi çün biliñ

Didiler iki taraftan yer yerin
Minge Zengîye ki olsun âferîn

Kerebiñ oğlu Es'ed ol la'ânı
Gürz-ile hürd eyledi ol bî-dânı

Na'ra urup itdi Es'edem biliñ
Ceddimiñ işinde üstâdam biliñ

Ey Mağribîler Kereb-i Gâziniñ
Oğhyam Müslimân ser-firâzımıñ

Böyle diyüp cevlân eyledi hemân
Ünüñ işitdi kâfirler ol zamân

Şağ koldan Yağmuş-ı mel'un n'eyledi
Otuz biñ er-ile hamle eyledi

Es'ed ile daħı Minge dil-âver
Hamle kıldılar kâfire ser-â-ser

Kâfirin içine hergiz düşdiler
İt gibi kâfirler anda üşdiler

Kırdılar kâfirleri çalışdılar
 Kayırmayup cân u başdan giçdiler

Bu yaña Kereb-i Gâzî ol hâli
 Görüp na' ra urur qalmaz mecâli

Didi uşanma kâfirlerden oğul
 Muştafânîñ mu' cizâtı bizde bul

Kâfirin kesin şamarın didi ol
 Çün bize böyle buyurmuşdur Resûl

Es' ed işitdi atası na' rasın
 Rüstem-i Dâsitân oldı şanasın

[21] Şâd olup mestî dâvâne oldı hem
 Ne yire kim irişdi anda o dem

Küşelerden püşteler çün yağdırup
 Kereb oğlunuñ bu cengini görüp

Bir siyâh toz çıkdı anda nâgihân
 Karañu oldı görünmedi cihân

Es' ed ile Minge kayırmadı hiç
 Otuz biñ kâfire çaldılar kılıç

Kâfirin bir pehlüvânı var idi
 Adına Hüm Pehlüvân dirler idi

Hâmik la' in buyurdi Hûma dağı
 Bir nice ' asker alup git ey ağı

Ol iki dîv olmaya ' askerimi
 Şındıralar ol otuz biñ çerimi

Bi't-tamâm yigirmi biñ er Hüm-ile
 Hâmle kıldılar iki şâhib-dile

Dögdiler kûs Minge ile Es' edin
 Sürdiler üstine iki emcedin

Ehl-i İslâm çün bu hâli gördiler
 Es' ed için çok du' âlar kıldılar

Aldı kâfir Es' edi çün ortaya
 Hücüm eylediler ol tolu aya

Bu hâli gördi Kereb hem ol zamân
 Şıçradı arslan gibi ol pehlüvân

Na' ra urdı baḡḡâl-ı şâhib-kırân
 Didi küffâr içine ol qahrımân

Birbirine giçdi küffâr leşkeri
 Gördiler kim geldi erler serveri

Qardaşı Ma' dî anı görüp dağı
 Hâmle itdi anıñ ardınca ağı

[22] Anıñ ardınca Zeyid-i bin ' Alî
 Rüstem-i Zâl gibi didi ol velî

Daldı küffâr içine ol pehlüvân
 Na' rasından lerzeye düşdi cihân

Çaldı kılıç küffârı bî-hadd kırup
 Leşker-i İslâm anı öyle görüp

Hâmle kıldı cümle İslâm leşkeri
 Cân fedâ kıldılar ol gün ekşeri

Bir kıyâmet oldı kim *yevme'n-nüşûr*
 Kimi gamlandı kimi oldı sürür

Pehlüvânlar na' ra urup çağırır
 Qorqman ey Haq leşkeri dir bağırır

Birbirine taqvîyeler virdiler
 Ol Hâmik Şâhın çerisin kırdılar

Hâmik Şâh buyurdi ' askerine hem
 Eylediler cümlesi hâmle o dem

Öyle ceng eylediler kim bu cihân
 Geldi tenge yirler ile âsmân

Ol Muhammed Hanifî ibni ' Alî
 ' Amüduñ çignine aldı ol velî

Hâmza-veş çalar kılıcın ol emîn
 Heybetinden ditredi zîr ü zemîn

Es' ed aña kafâ-dâr oldı o ân
 Çaldı kılıç şındırup gürzi gârân

On iki biñ ' asker-i İslâm kamu
 Yidi yüz biñ er idi kâfir ' amü

Katı ceng eylediler anda o dem
Cengde Muḥammed Ḥanifî dem-be-dem

[23] Kılıç çeküp kâfiri kırar idi
Birbirine urup hem kıvar idi

Aşağıya yukarıya çün sürüp
Öñüne gelenleri cümle kırup

Çıkdı bir depeniñ üstüne o dem
Ol ma' rekeye nazar eyledi hem

Gördi İslâm kâfire çalar şatır
Ölüler birbiri üstüne yadır

Yine Muḥammed daḥı na' ra urup
Çalñ ey Ḥaḥ leşkeri kılıç diyüp

Cenge mü 'minleri kındırdı hemân
Bir taraftan Kereb-i Ğazî ' ayân

Tañrı adın zikridüp darblar urur
Kâfiri bölük bölük bozar yürür

Ol daḥı eydürdi kim ey mü 'minân
Ḥaḥ yolına ğazâ kılıñ ' aşıkân

İkdâm idüp göreyim sizi diyüp
Sürüp küffârın şağın şola büküp

Ey la' inler benüm Kereb-i Ğazî
Ṭamarıñız keserem diñlen rāzı

Cân-ı gönülden atın sürdi hemân
Yine cenge girdi andan pehlüvân

Ḥ ũace işidir erenler na' rasın
Hem okur İnnâ fetehñā süresin

Du' ā idüp dir idi yā İlāhî
Ey Ḥudā nuşret virüp kıl penāhı

Kılıcından kâfirin mü 'minleri
Ḥıfz idüp şakla yā Mevlâ anları

Daḥı küffâr arasında ün idüp
Dirdi ey dirġā Hāmik Şāh gidüp

[24] Anı ħurd eylediler ne idelim
Şāh-ı Mağrib depelendi n' idelim

Pâdişâhsız kaldı ülke biliñiz
Çağırup dir leşker āġah olñız

Her kim ölü sözün işitse hemân
Mest olurdu ceng idemezdi ' ayân

Bu vech-ile iki leşker birbirin
Hem girişüp ceng iderler yer yerin

Kâfirin cengi yavaşladı hemân
Hāmik la' in böyle gördi ol zamân

Aşlı nedir diyü bindigi flî
Bir depeye sürdi gördi bu ḥālî

Bağdı gördi ol ova yüzi ādem
Leşi ile toptolu olmuş o dem

İllā ' Arabıñ leşi yok arada
Ne depede ne ovada qarada

Cümle kendi leşkeridir kırılan
Leşleri yerin yüzünde serilen

' Aklı başından gidüben oldu māt
Ol la' ine dünyā oldu zulumāt

Şandı ol dem kıpdı kıyāmet günü
Cihāñı tutmuş ġazîlerin üni

Tā kim aḥşām irdi emr eyledi hem
Ṭabl-ı ārām çaldı kâfirler o dem

İki leşker birbirinden ayrılıp
Kındı çadırlarına rāḥat olup

Muḥammed cengden dönüp durmadılar
Kereb-i Ğazîyi çün görmediler

Anda melül oldu Muḥammed ġāyet
Olmaya Kerebe ' aceb bir ḥālet

[25] Bunı söylerken Kereb güle güle
Gelür Muḥammed varır şāhib-dile

Kanda idin didi ey şāhib-kırān
Ne gelürsin böyle olduñ şādumân

Kereb eydür yā ' azizim diñlegil
Küslardan ötüri vardım şöyle bil

Bizim ordumuzda hem yok idi kūs
Hamle kıldım kâfire ey 'aqlı us

İşte yitmiş kūs aldım çün getürdüm
Şehâ devletinde anı yitürdüm

Devletiñ sancagında nevbet-i şâh
Urıla didi Kereb kıldı āgâh

Muḥammed Kerebe du' â eyledi
Kerebiñ kulları gör kim n'eyledi

Kereb ile serverler şād oldılar
Cümlesi mesrūr oluban güldiler

Şehre girüp kapuyı bağladılar
Düşmāniñ cigerini dağladılar

Çıkup tahta karār eyledi Kereb
Râhat eyledi yatup merdü 'l- Arab

Muḥammed çadırına gitdi hemân
İtdi qarâr ol gice ol pehlüvân

Çün şabâh oldı yine Kereb Ġāzî
Çıkdı taşraya daḡı diñle rāzi

Hem Muḥammed Ḥanifî ata binüp
Çekdi şâflar düşmāna yönüñ dönüp

Çün Kereb buyurdu ol yitmiş kūsı
Dögdiler cihāni töldurdu sesi

Ol Hāmik Şâh işidüp kūs ününi
Kendi leşkerine döndi yönüni

[26] Eytdi ' Arablarda kūs hiç yok idi
Bunları kıandan getürdiler didi

Ol kavüm Kerebiñ işin söyledi
Bizden aldı kūsuları cebr eyledi

Kūsuları alup bize çaldı kılıç
Daldı leşkere mecāl virmedi hiç

Kıldı nice leşkerimizi bîcân
Kūsuları alup daḡı oldı revân

Kendi leşkerine eylemiş anı
Ol la' in işitdi kıurdu kıanı

Hāmik Şâh kaçıkuyup buyurdu hemân
Düzdiler şâf leşkerini ol zamân

Leşker-i İslâm bu ḡali gördiler
Leşker-i küffāra qarşu durdılar

Kılıçların çeküp şâf bağladılar
Cūşa gelüp şevk-ile çağladılar

Şağ tarafda durdu Ma' dî pehlüvân
İki biñ er-ile ol merd-i cihân

Şol tarafda durdu Es' ed nev-civân
İki biñ er-ile cümle şādmân

Durdu Muḥammed Ḥanifî kıalbde hem
Şağda durdu Kereb-i Ġāzî o dem

Bilde silâh omuzda gürz-i gārân
Atı virirdi daḡı bezme nişân

Baş kıodu Muḥammede o dem Kereb
Depdi cevlan itdi meydānda ' aceb

Na' ra urup er taleb itdi durur
Ol Hāmik Şâh daḡı anda buyurur

Hindülardan yüz kimesne var idi
Beglerine Maḡḡıyî dirler idi

[27] Gürbüz idi Maḡk-i Hindî bî- ġmân
Depdi meydāna yüz Hind-ile revân

Yüz er-ile Kerebe ḡamle idüp
Anların ortasına Kereb düşüp

Neheng gibi şol baḡrde pehlüvân
Öñine düş olanı atdan hemân

Tutup hevāya atardı pes hemân
Düşüp yire ḡurd olur kâfir ' ayân

Anıñ cengine ḡayrân olur İslâm
Ellisin mürd itdi Kereb ve 's-selâm

At başın çeküp baḡisi kaçdılar
Nāmūs-ile ' arı ḡake şaçdılar

Kereb anı görüp her dem çağırır
Ey Hāmik Şâh diyüp anda baḡırır

Ne resme oynaram bir kez nazar it
Görüp ceng ü cidālîmi hâzer²⁶ it

O gün ki Endelüsde saña geldim
Ki çok ni' met yeyüp katında kaldım

Baňa didin ki yediğiñe göre
Hünerin de var ise lâ'ik sere

Yok ise eger hünerin bu ni' met
Harâmıdır deyü kıldıñ böyle şöhet

İşte gösterirem önünde hüner
Baňa helâl mıdır o ni' met aħîr

Yoksa harâm mı diyüp na' ra urur
Depdi Hâmik Şâhın üstüne yürür

Hamle kıldı kendini kalbe urup
Yıldırım gibi Hâmik Şâha irüp

Hep gelen kâfiri itdi tartağan
Sünü birle kâsdına oldı revân

[28] Nice yüz biñ kâfir na' ra urdılar
Kerebiñ üstüne hücum kıldılar

Hâmik Şâha varmağa komadılar
Üşdi kâfirler girü dönmediler

Ol la'îler çünki Kerebe üşüp
Ceng iderek bir yaña Kereb düşüp

Ol Muhammed Hanifî gör n'eyledi
Cümle müslimânlara emr eyledi

Yürüdiler bir uğurdan cenge hem
Yardım itdiler Kerebe çün o dem

İrişüp Kerebiñ üstünden hemân
Girü dögdiler kâfiri ol zamân

Kâfirin içine öyle girdiler
Ceng idüp haylî kâfiri kırdılar

Toz direklendi hevâya gün yüzün
Tutdı kimse fark idemez kendüzün

Ol gün mü'minler 'azîm ceng itdiler
Yir yüzünü kâfire teng itdiler

Kereb-i Gâzî na' ra urup o ân
Didi ey leşker-i İslâm bu zamân

Dürüşin kâfire virmeyiñ emân
Size yardımcıdır Allâh her zamân

Kındırup mü'minleri yine daħı
Bir 'azîm ceng eylediler ey aħî

Sürdiler kâfirleri andan girü
Çaldılar gürz-ile kılıç haykıru

Yine gayret eyledi kâfir o dem
Sürdiler mü'minleri girüye hem

Gün gidüp ol gün daħı aħşâm olup
Tabl-ı arâm çaldı leşker ayrılıp

[29] Şehîd olmuş idi biñ kişi o gün
Melâl oldılar be-gâyet mü'minün

Hü'ace 'Amr geldi Muhammede hem
Şordı kanda idiñ ey hü'ace bu dem

Hü'ace 'Amr didi ey şehzâde ben
Kâfirin içinde idim diñle sen

Çok kâfir düşmüş kesilmiş başları
Meydân ortasında yatur leşleri

İstemez ceng ide bildim anları
Hem âdem gönder şehîd olanları

Bu gice defn eylesünler anları
Cennet-i firdevse irsin cânları

Kereb-i Gâzî sürüp şehre gelüp
Oturup tahtında hem şöhet kırup

Muhammed Hanifî serverler ile
Kıldı şöhet oturup anlar ile

Didi 'Arab begleri gördiñiz mi
Kerebiñ işlerini bildiñiz mi

²⁶ هزر şeklinde yazılmıştır.

İkdām idüp fıllore gitdigini
Hāmik Şāha nice kaşd itdigini

Hele āferīn ki şāhib-kırāndır
Ola taḥsīn āna merd-i şīrāndır

Deyüp Kerebi ḥaylī medḥ eyledi
Ġāzīlerdin cümlesine söyledi

‘Amr-ı Miyye Hāmik Şāhīn katına
İrdi gördi ki oturmuş tahtına

Mağribiñ beglerine eytdi o dem
A begler ġāzīler görđiñiz mi hem

Ol ‘ādil nā-bekār işler gösterüp
Nice leşkerimi fenāya virüp

[30] Āferīn ol erin ikdāmına hem
Hele benim añladığım işbu dem

Kerebin erligi ikdāmı cengi
Böyle bildim anıñ yok mişli dengi

Düşmāna vardığı zamān şöyle kim
İtmedi Gerşeb āḥū-dest²⁷ böyle kim

Mağribiñ begleri daḥı Kerebiñ
Medḥ iderler erligin dil-berligin

İnşāf idüp cümlesi medḥ eyledi
Kerebiñ erligini hep söyledi

Girü döndi işidüp ḥōca anı
Geldi andan Muḥammede nihānī

‘Arabiñ serverleri bunda hemān
Kerebiñ söylerler erligin ‘ayān

Ḥı̄āce dir gidem Kerebiñ katına
Ne söyler kulaḥ u ram ḥāzretine

Muḥammed Ḥanifī katına sürüp
Kerebiñ katına hem andan irüp

Sarāya girdi Kerebi gördi ol
Taḥtda meclisi kurulmuş sağ u şol

Nūş ider bāde-i gül-gūnı daḥı
Ḷadeḥ birle bir elinde ey āḥī

‘Amr-ı Miyye daḥı ilerü varup
Viridi selām hem Kereb ‘Amrı görüp

Daḥı ‘Amra ‘izzet idüp ger ‘aceb
Ḷalkdı ayak üzre ol ‘ālī-neseb

Yanına alup oturdu ‘Amrı
Şordı andan didi ey gözüm nūrı

Şāḥim Muḥammed Ḥanifī neyler ol
Ḥı̄āce ‘Amr didi diñle ey oḥul

[31] Müslimāndan şehīd olmuş biñ kişi
Çoḥ melūl oldu Muḥammed gör işi

Kereb-i Ġāzī ġāyet oldu melūl
Eytdi ben de şehre geldim pür-uşul

Kereb ‘Amra ‘Amr daḥı Kerebe
Ḷoş du‘ ā eyledi merdü’l-‘Araba

Ḥı̄āce ‘Amr didi ey gözüm nūrı
Ma‘ dīniñ rūḥı revānı serveri

Ḷoşnūd olsun senden ey şāhib-kırān
Kereb eytdi ol emīrū’l-mū’minān

Ḷamza raḥıyallāḥu ‘anhu benim
Şulṭānım idi ve cān içre cānım

Ben andan nice erlik ḥākrımānlıḥ
Çün öğrendim daḥı şāhib-kırānlıḥ

Rūḥımı şād eylesün Allāh anıñ
Cennet-i a‘ lā kıla hem meskāmıñ

Aḥvālinden ‘ālemin söylediler
Ḷaylī zamān danışık eylediler

Bir zamān ‘Amr-ile şoḥbet itdiler
Şoñra anda cām-ı ḥāba gitdiler

Giceniñ şülüşi giçdi nāḥihān
Zār u eḑḑān ile ṭoldı bu cihān

²⁷ “Gerşās-b-ı āhen-dest” kastediliyor olmalıdır. Gerşās-b ya da Gürşās-b, *Şehnâme* kahramanı

Rüstem’in atalarından, Tahmasb’in oḑlunun adıdır (Steingass, 1892, s. 1082).

Şehr-i Tırabulusdan çağrışdılar
El-emân diyüp kamu bağışdılar

Muhammed Hanifî işitdi üni
İşbu âvâz kında dir söylen bunı

Bir kişi eytdi âyâ şâh-ı cihân
Fettâh ' Ayyârdır iden zâr u figân

Vardılar tızcek anı getürdiler
Ol şâhın huzûrına yitürdiler

[32] Eytdi ey Fettâh nedir hikâyetin
Beyân eyle baña bu rivâyetin

Didi şehzâdem ne durmağ vaqtidir
Gülûv eyledi kâfir pek kıatır

Şehri aldılar mü 'minleri kırup
Kereb ile ' Amrın işin buyurup

Müslimânları bu gice başdılar
Cümlesinin başlarını kesdiler

Eytdi Muhammed Hanifî hâlleri
Nice oldı baña söyle anları

Aşlı bunuñ nice olmuşdur a cân
Şabâh olsun bellü olur a sulţân

Çün ırte oldı şems çıkdı cihâna
Tulû' idüp görürler kim hemâna

Biñ atlı gelüben eyledi figân
Libâsları pârelenmiş kâmekân

Eytdiler kim almadan İbni ' Alî
El-emân âh feryâd iriş yâ velî

Yoksa mü 'minleri burca aşarlar
' Amr-ile Kerebin başın keserler

Muhammed Hanifî işitdi anı
Yüzünde rengi kılmadı hemâni

Dönüp buyurdı at çekdiler hemân
Ma' dî'vü Es' ed ü Zeyd ol zamân

Süvâr olup şehr önüne geldiler
Gördiler galebe var seyr itdiler

Kâfir ' alem getürüp burc üstüne
Yürürler mü 'minlerin hem kışdına

Mü 'minlerin ' alemin pâre pâre
Eyleyüp İslâma urmuşlar yâre

[33] Hem ' İmlâk Şâhı kırtarmışlar anda
Çıkarmışlar temürden ol zamânda

Şâd olup-durur şişâr üstünde ol
Çağırırdı dağı anda sağ u şol

Ki Lâ' u ' Uzzâ ile Hubel a' lâ
Halâs kıldılar beni bendden hâlâ

Öldi Kereb kılmadı gümanıñız
Şimdi kıuvvet gitdi yok dermanıñız

Sünn'ler cânıñızı elimden uş
Kırtaramazsız sözimi diñle hoş

Câz'lar bunda sizi eceliñiz
Getürdi bu sırdan âgâh olıñız

Benim ile Hâmik Şâhdan işbu dem
Nice halâş eylesesiz cânı hem

Diyüp la' in ba' zı herzeler yedi
Çün Muhammed Hanifî diñler idi

Celâllendi Muhammed anda yaqîn
Elinde bir kıamçı var idi hemin

Hamzaya kıalmışdır İshâkıdan ' ayân
Hamzadan Muhammede kıaldı hemân

Na' ra urup Hâkıñ ismin okudı
Atdı kıamçısın la' ine tokudı

Kıudret-ile kıamçı ' İmlâk la' mîñ
Başını hırd eyledi ol bî-d'mîñ

Cânı cehenneme irdi ol itiñ
Virdi cezâsını Hâk ol la' netiñ

Zîrâ ol kâfir çok herze söylemiş
Dîn-i Muhammedi inkâr eylemiş

Tâ' n idüp dîni anıñ çün bu hâl
Ugradı ebed cehennemde kıala

[34] Ol Muḥammed 'İmlākı anda hemān
Öldürüp çün virmedi āña emān

Ehl-i küffār cümle feryād eyledi
İşidüp anı Hāmik Şāh inledi

Şordı kim buna ḥāletdir söyleyin
Beni bu işden ḥaber-dār eyleyin

Didiler sulṭānımız sağ ol bu dem
Çamçısın atdı Muḥammed diñle hem

Hişār üstünde 'İmlākıñ başına
Degdi hem ağu katıldı aşına

Hurd u ḥām eyledi anı sen sağ ol
İşidüp Hāmik la'ın oldu melül

Çok ğazab eyledi o bî-dīn hemān
Gördi Muḥammed Ḥanifî ol zamān

Biñ kadar baş kal'a dīvārında hem
Aşağomışlar bedenlerde o dem

Müslimānları şehid eylemişler
Aşup başlarını gör n'eylemişler

Muḥammed eytdi kamu āgāh oluñ
Kereb'in yāreni başları biliñ

Kal'adan ün eyledi küffār katı
Lāt u 'Uzzā bize virdi fırşatı

Koymayalım diri sizden biriñiz
Ne qalsın uşağınız ne iriñiz

Depeledik ulu düşmānımızı
Gıtdi kuvvetiz kırarız biz sizi

Varup Kerebiñ silāhıñ kanı-la
Aşdılar bedene çün erkānı-la

Böyle olıcağ 'Arab serverleri
Melül olup artdı çün kederleri

[35] Kerebiñ silāhını kalқанını
Gördiler cümlesi yaqdı cānını

Feryād idüp cümlesi ağladılar
Kereb için ciğerin dāğladılar

Kerebiñ libāsını kāfir hemān
Hem silāhıñ burcdan atdılar o ān

Müslimānlar varup alup gıtdiler
Getürüp 'askere fiğān itdiler

Gördi Es'ed yoldı saçın ol zamān
Kendisini yire urdı nev-civān

Ma' diye eytdi yā' ammi ḥasretā
Çardaşın şehid olup vā firkatā

Çün Muḥammed eytdi yārān Kerebe
Bed-nazarlar degdi merdü'l-'Araba

Kimden oldu böyle iş böyle cefā
Kereb dek şahib-ḥurūca ey vefā

Ḥayf didi hem ağladı bî-ihtiyār
Cümle yārān ağladılar zār u zār

Çün bular ḥālin Kerebiñ bildiler
Kaldılar ḥayretde zārı kıldılar

Gördiler bir toz belürdi nāgihān
Gördiler kim Kerebiñ atı hemān

Geysüleriñ tağıdup raḥş-ı cihān
Na'ra urup çıka geldi nāgihān

Katı boşanmış revān olup aḳar
Ön ayağıyla birez yiri қақar

Sürdi Kerebiñ çādırına irüp
Kereb-i bin Es'ed ol atı görüp

Boynumı kuçup yüzini yüzine
Ağlayarak sürdi güş tut sözine

[36] Eytdi ey esb-i nāzenin yādigār
Katı senin şahibiñ ey ğam-güsār

Düşmān eline mi virdin sen anı
Kāfirin öninde mi virdi cānı

Böyle mi olur vefā-dārıḳ yaqın
Anı koydın küfrün içinde hemin

Ḥazret-i imām tıyarsa n'idelim
Ne diyelim çün şorarsa n'idelim

Dirġā nāzenin batġāl pehlūvān
Ķanı diyüp aġladı ol nev-cūvān

Durup derġāl bir ulu od yaġdı hem
Kerebiñ silāhın Ķaftānım o dem

Oda atup yaġdı cümlesin anıñ
Vir şalavāt oddan āzād it cānıñ

Didi Muġammed Ħanifī yā Es‘ed
İtme şer‘ī degildir ey servi Ķad

Didi Es‘ed aña ey şāhım benim
‘Ārif-i bi‘llāh-ı āgāhım²⁸ benim

Çün Kerebden şonra bu ālet ile
Kim-dirir²⁹ kim aña benzer cenġ kıla

Ħaymesine geldi andan Kerebiñ
Nesi varsa yaġdı merdü ‘l-‘ Arabıñ

Fettāh eytdi ey Ķamu sizler biliñ
Çün ‘Amr babam idi āgāh olıñ

Kereb ile bile idi n’idelim
Tutdılar ise ne çäre idelim

Böyle deyüp häyī häyī aġladı
İşidenlerin cigerin dāġladı

Ba‘zı rāvīler buyurmuşlar ā yār
‘Amrın bacısı oġlı Fettāh ‘Ayyār

[37] Böyle söylerler iken anda hemān
Bedenden küffarı bī-dīn ol zamān

‘Amrın esbāblarını cümle daġı
Atdılar aşaġıya çün yā āhī

Fettāh ‘Ayyār varup anı getürdi
Leşker-i İslāma ol dem yitürdi

Gördiler kim Ķana ġarĶ olmuş Ķamu
Cümle mü‘min feryād itdiler ‘amū

‘Amr için kendilerden ġıçdiler
Aġlayup firĶat şarābıñ içdiler

Aġşām oldı gördiler kim ey ulu
Geldi küffār şahrā oldı toptolu

Didi kāfir ey cāzūlar diñleyiñ
Düşüp yirde Kereb yatur anılayıñ

Pāre pāre eylemişdirler anı
Yir yüzine döküldi Ķara Ķanı

Ma‘dī ile Es‘ed eytdi varalar
Gevdeleri daġı alup geleler

Muġammed Ħanifī çün men‘ eyledi
Ħīledir deyü yārāna söyledi

Her kim anda vara girüye cānı
Şaġ u esen gelemez diñle anı

Girçek ise anıñ öldiği eger
Ħayfıñ alup düşmāna çalaĶ teber

Bu la‘īnlere şimdi siz zinhār
İ‘tikād eylemeyiñ ey yār-ı ġār

Bir kişiyi iki kez āgāh oluñ
Öldiremezler bunu taġĶıĶ bilin

Budur ümidim ki server şaġ-durur
Kāfirin elinde hem tıtsaĶ-durur

[38] Eylemişlerdir ħīle ile şikār
Şonumı ħayr eyleye perverdigār

Ol kāfirlere didi Es‘ed hemān
Varın ölüleri getürin bu ān

Size ben on kīse altun vireyim
Getürdin anları bunda göreyim

Didi anlar elimizden gelmez ol
ĶorĶarız Hāmik la‘īnden pür-uşul

Sizin elizden gelür getürmek hem
Bildi taġĶıĶ ol Muġammed işbu dem

Ħīledir tızcek kılıç çeküp yürür
Kāfirin çün altısını düşürür

²⁸ “‘Ārif-i bi‘llāh u āgāhım” şeklinde olması gereken bağlama grubu terkip şeklinde yazılmıştır.

²⁹ Ekleşmemiş üçüncü şahıs “-durur” şeklinde yazılması gerekirken burada bağlandığı kelimeye uyumlu yazılmıştır.

Dördi kaçuban hişâra gitdiler
Bu tarafda pehlüvânlar n'itdiler

Yazdı Es'ed pehlüvân bir nâmeyi
'Âdiyeye gönderir ol hâmeyi

Kerebiñ bacısı idi ol hatun
İbrâhîmiñ helâl-i şıdķı bütün

İbrâhîm Mâlik-i Ejder oğludur
Pehlüvân gökçek be-gâyet uludur

Kerebiñ öldigin aña bildürüp
'Âdiye bir nâme yazdı gönderüp

Çün Muḥammed Ḥanifî bir nâme hem
Yazdı bildirdi atasına o dem

Nâmede hâllerini 'arz eyledi
Aldı Fettâḥ çün yola 'azm eyledi

Aşlâ bir yirde qarâr eylemedi
Yimedi içmedi hiç söylemedi

Daldı fikre düşdi yola ağlayu
Cigerini ḥasret-ile dâğlayu

[39] Muḥammed Ḥanifî'yârenler ile
Es'ede ta'ziye kıldılar bile

Bir zamân Kereb ḥâline fikr idüp
Tedbîre başladılar imdi n'idüp

Kerebiñ mü'minlerin hâli daḥı
Nice oldığı serencâmı aḥî

İrteki meclisde beyân idelim
Anların gitdiği yola gidelim

Hutime Meclisü 'l-Evvel Baħr-i Hezec ve Kıt' a-i Bâ
[mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün]

Bu meclis bunda ħatm oldı işit ey vechi mäh-tâb
Buluđdan dil ħalâş buldı tulu' eyledi âfitâb

İlâhî dilerem senden ki ħıfz eyle beni benden
Âzâd eyle cehennemden 'inâyet eylegil Vahhâb

Diñleyene 'azâb itme ki maħşerde ħisâb itme
'İķâb ile 'itâb itme içirme anlara zehr-âb

Daħı yazana raħmet it iki 'âlemde şefkat it
Maķâmlarını cennet it ideler Kevşeri işrâb

Oķıyanı sa'îd eyle hem 'aşkıyı mezîd eyle
Nârından hem ba'îd eyle aña çün eyleme 'azâb

Atamız ile anamız eħibbâ vü aşdıķamız
Mürşidimizle ħöcâımız bulalar ħüsn-ile me'âb

A Muħliş şevķ-ile söyle varup 'aşķ deryâsın böyle
Muħammede selâm eyle açıla saña ķutlu bâb

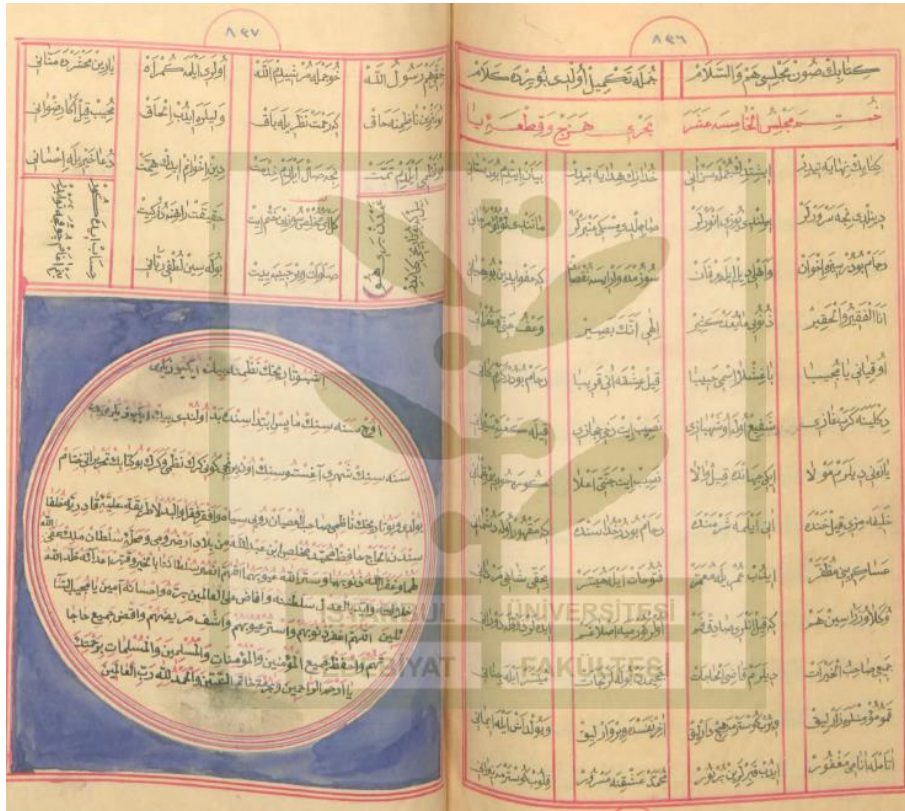
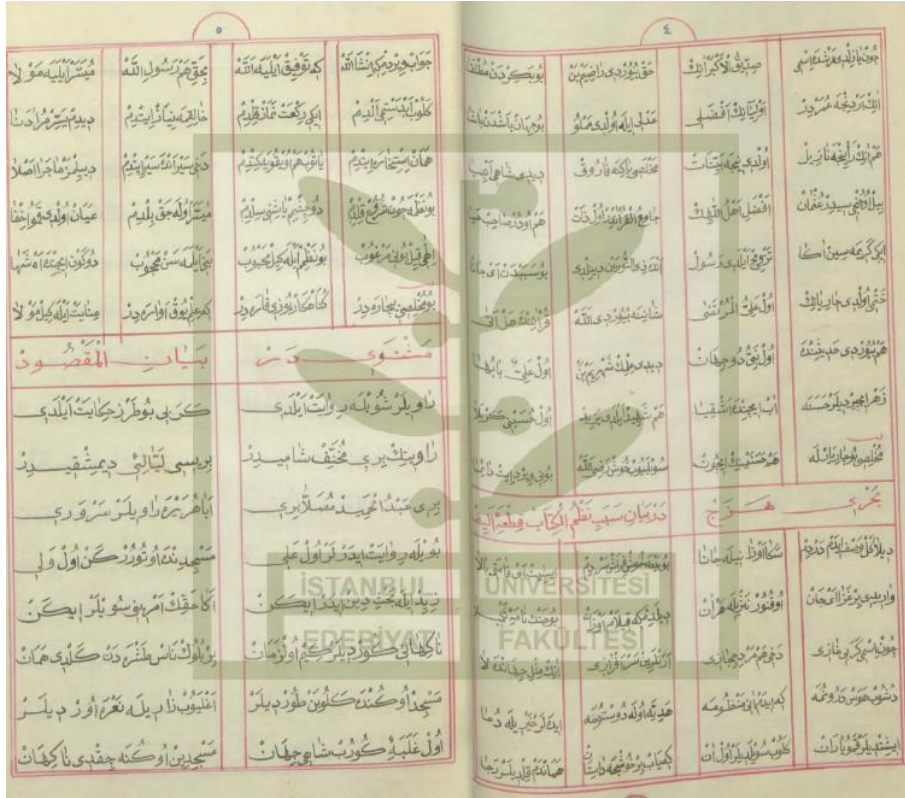
Ek 4: Ferağ Kaydı (s. 837)

İşbu târîhin nazmına biñ iki yüz yirmi üç senesiniñ mayıs ibtidâsında³⁰ bed olundu. İki yüz yigirmi yedi senesinin şehr-i âğustosınıñ on birinci günü³¹ gerek nazmı ve gerek bu kitâbıñ taħrîrâtı ħitâm buldı ve bu târîhiñ nâzımı şâhibü'l-işyân, rüy-ı siyâh ve efķar-ı fuķarâ ve'l-büdelâ, țarîķat-i 'aliyye-i Ķâdiriyye ħulefâsından el-Ĥâc Ĥâfız Muħammed Muħliş ibni 'Abdullâh min bilâd-ı Erzurüm ve maħalle-i Sulțân Melik 'afallâhü lehümâ ve ħaferallâhu zünübehümâ ve seterallâhu 'uyübehümâ Allâhümme enşur şultânenâ bi'l-ħayri ve ħahhir a'dâehu ħalledallâhu ħilâfetehu ve eyyede bi'l-'adli salțanetehu ve efâza 'alâ'l-'âlemîn birrehu ve iħsânehu âmîn. Yâ mucîbe's-sâ'ilîne Allâhümmeğfir zünübehüm vestür 'uyübühüm veşfi marîzehüm vakzi cemî' ħacâtehüm vahfâz cemî'ü'l-mü'minîn ve'l-mü'minâti ve müsliimîn ve'l-müsliimâti bi-raħmetike yâ erħame'r-raħimîn ve bi-ħürmeti ħâtemi'n-nebiyyîne ve'l-ħamdülillâhi rabbi'l-'âlemîn.

³⁰ Mayıs başı 1808

³¹ 23 Ağustos 1812

Ek 5: Yazma Nüshasından Örnek Sayfalar, Sebeb-İ Telif ve Hatime Fasılları



Araştırma Makalesi

Direktör Âli Bey'in Geç Keşfedilmiş Bir El Yazması Eseri: "Küçük Bir Seyahat"

A Late-Discovered Direktör Âli Bey's Manuscript: "Küçük Bir Seyahat"

Batuhan ERDOĞAN¹

1 Arş. Gör., İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, erdogan.bthn@gmail.com 

Öz: Tanzimat Dönemi ediplerinden Direktör Âli Bey (1846-1899) piyes, hikâye ve mizah alanlarının yanı sıra seyahatname türünde de eserler veren bir yazardır. Yazarın bu türde yazılmış *Seyahat Journali* adlı eseri dışında, edebiyat tarihlerinde yer almayan ve Hakkı Tarık Us tarafından 1940 yılında Mizancı Murat'a atfedilmiş "Küçük Bir Seyahat" başlıklı bir eseri daha bulunmaktadır. Bu çalışmanın ilk bölümünde "Küçük Bir Seyahat" in ortaya çıkış süreci ve Us'un tefrika hâlinde yayımladığı metin ile Muallim Cevdet Yazmaları arasında bulunan el yazmasının farklılıkları ele alınmıştır. İkinci bölümde "Küçük Bir Seyahat", seyahatname türünün özellikleri ve yazarın bu türdeki diğer eseri dikkate alınarak incelenmiştir. Âli Bey'in fikirlerinden hareketle, uzun süreli yolculukları anlatan "mühim" seyahatler ile kısa menzilli "küçük" seyahatlerin anlatı unsurlarını etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca bu bölümde, gezi sırasında ziyaret edilen yerlerin ve aralarında Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Mithat Efendi'nin de bulunduğu yol arkadaşlarının yazarda bıraktığı izlenimler değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: gezi yazısı, seyahatname, Ahmet Mithat Efendi, Beykoz, *Seyahat Journali*

Abstract: Direktör Âli Bey (1846-1899), one of the literary figures of the Tanzimat Era, is an author who produced works not only in the fields of theater play, short story, and humor but also in the genre of travel literature. In addition to *Seyahat Journali*, he also wrote a work titled "Küçük Bir Seyahat", which has not been included in literary histories and was attributed to Mizancı Murat by Hakkı Tarık Us in 1940. This study examines "Küçük Bir Seyahat" in two parts. The first part discusses the emergence of the work and the differences between the text published in serial form by Us and the manuscript found in the Muallim Cevdet Manuscripts. The second part analyzes "Küçük Bir Seyahat" taking into account the characteristics of the travelogue genre and the author's other work in this genre. Based on Âli Bey's ideas, it is concluded that long-term journeys, which are described as "important" travels, and short-range "little" travels affect the narrative elements of travelogues. In addition, this section evaluates the impressions left by the companions on the journey, including prominent figures of Turkish literature such as Ahmet Mithat Efendi, and the places visited during the trip.

Keywords: travelogue, travel writing, Ahmet Mithat Efendi, Beykoz, *Seyahat Journali*



Atıf: Erdoğan, B. (2024). "Direktör Âli Bey'in Geç Keşfedilmiş Bir El Yazması Eseri: "Küçük Bir Seyahat"". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 68-85.

DOI: 10.31465/eeder.1341397

Geliş/Received: 04.08.2023

Kabul/Accepted: 02.12.2023

Yayın/Published: 26.03.2024



Giriş

Tiyatro ve mizah alanlarının Tanzimat Dönemi edebiyatında öne çıkan isimlerinden Direktör Âli Bey, aynı zamanda bir seyahatname yazarıdır. Düyun-ı Umumiye İdaresindeki müfettişliği sırasında çıktığı seyahate dair izlenimlerini aktardığı *Seyahat Jurnalı*, yazarın bu türdeki en ünlü eseridir. Âli Bey'in Musul, Bağdat ve Bombay gibi payitahta uzak yerleşim yerlerine yaptığı dört yıllık seyahatinin anlatıldığı *Seyahat Jurnalı*'nin dışında, içlerinde Ahmet Mithat Efendi'nin de bulunduğu bir grupta yapılan Beykoz gezisinin anlatıldığı "Küçük Bir Seyahat" başlıklı bir eseri daha bulunmaktadır.

Seyahatler farklı niyetlerle gerçekleştirilebilir. Yolculuğu anlatan bir metin; hac seyahati, ticaret, keşif, bilimsel araştırma ve turistik gezi gibi çeşitli amaçlarla çıkılan seyahatleri içerebilir. Başka bir deyişle yolculuğun niteliğine göre, ana hatlarıyla iki tür seyahat metninden bahsedilebilir: Bir seyahat metni; uzak yerlere yapılan, süresi uzun ve ciddi niyetlerle çıkılan yolculukları ifade edebileceği gibi birkaç günlüğüne, yakın muhitlere yapılan keyfi bir yolculuğu da anlatabilir. Âli Bey'in yukarıda adı geçen eserleri, bu iki farklı yolculuk türünü konu etmesi açısından önem taşımaktadır. *Seyahat Jurnalı*'nde İstanbul'dan Hindistan'a uzanan dört yıllık uzun süreli bir yolculuk söz konusuyken, asıl konumuz olan "Küçük Bir Seyahat"te dört gün süren kısa bir gezinti anlatılmaktadır. Yazarın kelimeleriyle ifade edecek olursak, ilk yolculuk "mühim" bir seyahatken dört günlük Beykoz gezintisi "küçük" bir seyahattir.

Bu çalışmada Direktör Âli Bey'in Beykoz civarında çıktığı bir gezisini anlattığı eseri "Küçük Bir Seyahat" ele alınmıştır. Eserin Âli Bey'e ait bir el yazması olması, ancak 1940 yılında Hakkı Tarık Us tarafından Mizancı Murat'a atfedilmesi nedeniyle, edebiyat tarihine katkı sağlayacağı düşünülerek çalışmanın ilk bölümünde, eserin ortaya çıkış süreci ve Us'un tefrikasında kullandığı metin ile çalışmamızda yararlandığımız Muallim Cevdet Yazmaları arasında yer alan metnin farklılıkları belirtilmiştir. İkinci bölümde ise "Küçük Bir Seyahat", gezi yazısının ayırt edici özellikleri göz önünde bulundurularak incelenmiş, yolculuk süresinin metinlerin kurgusunu etkileyip etkilemediği tartışılmıştır. Ayrıca gezi sırasında ziyaret edilen mekânlar ve aralarında Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Ahmet Mithat Efendi'nin de bulunduğu yol arkadaşlarının yazarda bıraktığı izlenimler değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Direktör Âli Bey'in seyahatname yazarlığı çerçevesinde "Küçük Bir Seyahat"i açıklamak ve yolculuğun niteliğinin metinlere yansımalarını değerlendirebilmek için yazarın bu türdeki bir diğer eseri *Seyahat Jurnalı*'nden kısaca bahsetmek yerinde olacaktır.

Seyahat Jurnalı, edebiyat araştırmacıları tarafından farklı şekillerde sınıflandırılır: Eser, Orhan Okay'a göre "yeni dönemin ilk günlük örneğidir" (1997: 448). Bunun yanında metnin türünü "gezi notları" (Karaalioğlu, 1982: 311), "seyahat yazıları" (Kocatürk, 1964: 697) ve "seyahat edebiyatı örneği" (Banarlı, 1983: 998) olarak kabul eden çalışmalar da mevcuttur. Eserin sınıflandırılmasındaki farklılıkların nedenini, anlatım tekniklerinde aramak mümkündür. Âli Bey, metinde farklı türlere özgü anlatım tekniklerini bir arada kullanır. İzlenimlerin aktarılmasından önce tarih belirtilmesi, samimi bir anlatım tutumunun tercih edilmesi ve genellikle yaşanan ilginç olayların aktarılması *Seyahat Jurnalı* ile günlüklerin ortak özellikleri olarak kabul edilebilir. Ancak "günlük tarzında yazılmış gibi görünse de gezi yazılarında günlüklerdeki gibi basit bir yer ve zaman kaygısı yoktur. Bazı gezi yazılarının günü gününe notlar tutularak yazılması sadece şekille ilgili bir tutumdur." (Kurt, 2008: 44). Öte yandan metnin merkezinde yazarın kendisinden ziyade mekânların yer alması ve anlatılan bölgenin sosyal hayat, coğrafya, tarih, ekonomi, iklim ve inanç dünyası gibi farklı açılardan tanıtılması eserin seyahatnamelerle ortak yönlerini oluşturmaktadır.

Türk edebiyatında seyahatnameler genellikle müstakil bir tür olarak kabul görmeyip hatırat ya da günlük türü içinde değerlendirilmiştir (Asiltürk, 2009: 912). Bu durumun ortaya çıkma sebeplerinden biri, özellikle sınır ihlallerinin sıklıkla yaşandığı metinlerdir. Örneğin Fransız yazar Montaigne'in *Journal de voyage* [*Yol Günlüğü*], Albert Camus'nün *Journaux de voyage* [*Yolculuk Günlükleri*], Âli Bey'in *Seyahat Jurnalı* ve Burhan Arpad'ın *Gezi Günlüğü* eserlerinin başlıkları dahi seyahat/gezi metni ile günlük arasındaki geçişken yapıyı göstermektedir.

Jan Borm, seyahat metinleri için kullanılan “seyahat edebiyatı”, “seyahat yazısı”, “seyahat anlatısı”, “seyahat günlüğü” gibi çeşitli terimlerin metnin sınırları ve seyahatin bir tür olup olmadığı konusunda ihtilafın mevcut olduğunu gösterdiğini belirtir ve bazı eleştirmenlerin seyahat yazılarını başlı başına bir tür olarak değerlendirdiklerini, ancak birtakım eleştirmenlerin onu daha büyük bir türün alt türü olarak kabul ettiklerini sözlerine ekler. Borm, karma/hibrit olarak sınıflandırdığı seyahat yazılarını okurun beklenti ufkundan hareketle tanımlama girişimde bulunur. Buna göre bir seyahat metni, neredeyse her zaman birinci şahıs tarafından anlatılır ve okur, metinde karşılaştığı yolcuğun gerçekten yaşandığını varsayar. Bu metinlerde yazar, anlatıcı ve ana karakter aynı kişidir ve metinler her ne kadar kurmaca öğeleri içerme potansiyeline sahip olsa da baskın özelliği kurmaca dışı olmasıdır (2016: 13-17). Bu açıdan araştırmacıların *Seyahat Jurnalı*'ni farklı terimler altında değerlendirmelerinin nedeni, seyahatname türünün karma yapısında aranabilir.

Âli Bey, resmi görevleri nedeniyle gerek memleketi İstanbul'dan uzakta olan taşra şehirlerinde gerekse Osmanlı Devleti sınırlarının dışında bulunan yerlerde uzun süre boyunca yaşamak zorunda kalır. Yazar, Düyun-ı Umumiyedeki memuriyeti sebebiyle İstanbul'dan Bağdat'a ve oradan da Hindistan'a uzanan dört yıllık, mecburi seyahatinin izlenimlerini *Seyahat Jurnalı*'nde aktarır. 1314 senesinde [M. 1896], Rauf Bey Kütüphanesi sahibi Mustafa Rauf tarafından yayımlanan eser; ziyaret edilen şehirler, tarihî mekânlar, mabetler, seyahat vasıtaları ve bölgede yaşayan insanları yansıtan yirmi adet fotoğrafla zenginleştirilmiş bir baskıya sahiptir.

Seyahat Jurnalı'nde Âli Bey'in 15 Ocak 1885-10 Aralık 1888 tarihleri arasındaki yolculuğu anlatılır: İskenderun'a varmak üzere Lloyd Kumpanyasının bir vapuruna binerek İstanbul'dan ayrılan yazar, yaklaşık yedi ay boyunca Güneydoğu Anadolu'da yer alan tuzlaları ve Düyun-ı Umumiye memurlarını teftiş eder; Halep, Kilis, Siverek, Diyarbakır, Siirt, Bitlis ve Muş'u dolaşır. Yedi ay sonunda İstanbul'a dönme hazırlığı yaparken Düyun-ı Umumiye tarafından verilen yeni bir görev nedeniyle Diyarbakır'dan Bağdat'a doğru yola çıkar. Bağdat yolculuğu esnasında “kelek” adı verilen bir tür yerel sal vasıtasıyla Dicle Nehri üzerinde seyahat eder. Bu sürede Hasankeyf, Cizre, Musul, Tikrit ve Samarra'yı ziyaret eder.

Yazar, dört yıllık seyahati müddetince pek çok millet, inanç ve kültürden insanla karşılaşır. Güneydoğu Anadolu, Orta Doğu ve Hindistan gibi geniş bir coğrafyada seyahat etmesi farklı ekonomik, sosyal, kültürel ve dinî yapıları gözlemlemesine fırsat verir. Seyahatnamesinde vakit geçirdiği yerlerin doğal güzellikleri, mimari yapısı, eski medeniyetlerden kalan mirası, halkın kıyafet, yemek ve eğlence kültürü, kadın-erkek ilişkileri, ekonomik yaşam gibi konular hakkındaki bilgi ve değerlendirmelerini aktarır. Yabancı olduğu kültürleri daha iyi tanıyabilmek için yolculuğu sırasında özellikle kamusal alanları ziyaret eder.

Seyahatnameler çoğunlukla egzotik deneyimleri anlatır. Seyyahın memleketinde açlığını çektiği şeyler, yurt dışında egzotik olarak karşısına çıkar. Okuyucunun, kendisine yabancı olan yerleri sevmesinin temel nedeni, bu yerlerin sıra dışılık ve ilginçlik -yani egzotiklik- sunmasıdır (Botton, 2018: 86-87). *Seyahat Jurnalı*'nde ilk olarak seyahat edilen yörenin mimari ve coğrafi yapısı, nüfus bilgileri, insanların kıyafetleri ile geçim kaynakları gibi genel bilgiler verilir. Yazar,

bölgenin panoramasını çizdikten sonra, okuyucunun dikkatini yeni ve farklı bulunacak şeylere çeker: Deveye binen silindir şapkalı bir İngiliz, vahşi hayvan pazarı, cinli olduğuna inanılan mağara, eşkıyalara ait olduğu söylenen bir kale, Banyanların ceset yakma törenleri, Parsilerin ölülerini kartallara yedirme merasimi gibi İstanbul okurunun yabancı olduğu konular, eserdeki egzotik manzaralara örnek olarak gösterilebilir.

Bağdat ve çevresini teftiş ettikten sonra görevinden azledilen Âli Bey, bir süre burada geçici belediye hizmetlerinde bulunur. Hükûmet tarafından harcırah tahsis edilip başkente davet edilmesi üzerine İstanbul'a dönmeye karar verir. Yağış mevsimi olduğu için karada seyahat etmek istemeyen ve deniz yolunu tercih eden yazar, Basra Körfezi'ne hareket eder; ancak Basra'dan Süveys'e giden gemilerin seferleri düzensiz olduğu için Bombay'a gitmek zorunda kalır. Hint Okyanusu'nda süren altmış saatlik tehlikeli yolculuğunun ardından Bombay'a varır. Bir süre Bombay'da vakit geçirdikten sonra 10 Aralık 1888'de İstanbul'a ulaşır.

Zygmunt Bauman, bir yeri seyyah olarak gezmek ile turist olarak dolaşmanın farklı deneyimler olduğunu söyler. Ona göre turistin hedefi bir yere ulaşmak değil, hareket etmektir. Bu hareketi sırasında turist, karşılaştığı yerel halkla ancak köksüz ilişkilere girebilir; iletişimde derinleşemez. Turistler gezilere kendi seçimleriyle çıktığı için gerektiğinde evlerine dönebilme imkânına sahiptir. Dolayısıyla onlar için yuvayı terk etme kararı almak oldukça kolaydır. Turist, "dünyanın neresi ve hangi parçalarıyla 'yüz yüze' gelineceğini ve bu ilişkinin ne zaman kesileceğini" seçme lüksüne sahiptir. Onun bakış açısı anlık, seyyal ve derinliksizdir (2000: 126-129). Evine ne zaman döneceği belirsiz olan seyyah ise yolculuğunda ona eşlik edecek bir turist rehberi olmadığı için yerel halkla iletişime geçmek zorundadır. Turist, genellikle sürprizlere açık olmayan bilinen rotaları izlerken seyyah, çoğunlukla beklentilerinden farklı manzaralarla karşılaşır. Âli Bey, bulunduğu yerlerde kimi zaman mecburiyetten kimi zaman ise merakının sevkiyle yerel halkla ilişki kurar: Tüccarlarla pazarlığa tutuşup alışveriş yapar. Bölgenin ileri gelenlerinin evlerine misafir olur. Kendisine yabancı olan ritüelleri gözlemlemek için özel izinler alır. Onun yolculuğu, bir tercih değildir; memuriyeti dolayısıyla yaptığı bu seyahat, mecburiyetten kaynaklanır. Yazar, evine çok daha kısa sürede kavuşmayı hesap etse de dört yıl boyunca İstanbul'dan ayrı kalır. Dolayısıyla *Seyahat Jurnalı*'nin bir turistten ziyade, yazarın da ifade ettiği üzere, "herkeşe malum" olana değil "buralarca meçhul" olana (Âli Bey, 1314: 2) dikkat eden bir seyyahın kaleminden çıktığını söylemek mümkündür.

1. "Küçük Bir Seyahat" Üzerine

Edebiyat tarihi, var olduğu bilinen ancak ortadan kaybolan ya da varlığından hiç haberdar olunmayıp sonradan keşfedilen birçok eserle doludur. "Küçük Bir Seyahat"ın de edebiyat tarihindeki serüveninin benzer bir çizgide geliştiği söylenebilir: Eserin el yazması bir defter olup yayımlanmaması, metnin içinde yazılma tarihi ve müellif isminin yer almaması ve tahminlerimize göre iki nüshanın bulunması eserin "yeniden keşfini" geciktirmiştir denebilir.

"Küçük Bir Seyahat" ilk defa 19 Eylül-14 Ekim 1940 tarihleri arasında *Vakit* gazetesinde, Hakkı Tarık Us tarafından tefrika hâlinde yayımlanır. Gazetenin 18 Eylül 1940 tarihli sayısındaki tefrika duyurusunda "Mizancı Murad Bey'in neşrolunmamış bir eseri: Küçük bir seyahat" başlığı kullanılır. Gazetenin sonraki sayısında ise "Keşfedilmiş bir eser: Mizancı Murad'ın Ahmed Mithat'a verdiği kitap" başlığı altında, Hakkı Tarık Us, gezinin ne zaman yapıldığını tespit edemediğini, geziye katılan kişilerin tamamının kimliklerinin belli olmadığını ve bu soruları ancak okuyucuların yardımı ile çözebileceğini dile getirir. Eseri keşif gibi adlandırmasının sebebini ise gazetenin 19 Eylül 1940 tarihli sayısında şöyle açıklar: "Vakit'in bugün tefrika ederek vermeye başladığı Küçük Bir Seyahat'ı keşfedilmiş bir eser sayabiliriz. Zira bu eseri Mizancı

Murad diye tanınmış zata mal eden benim. Keşif demem de bundandır.” Us, aynı yazıda söz konusu kitabı Ahmet Mithat Efendi ve oğlunun kütüphanesindeki kitapların satışı sırasında bulunduğunu belirtir: “Rastgele kırmızı bir cilt kitap alıp açtım: yazma bir kitap. Küçük Bir Seyahat başlığı altında, güzel, ince bir rika ile yazılmış, 123 sahife, imza yerinde bir kelime var: Herodot, bu da kim?”

Us, kitapla ilk karşılaşmasında metnin Ahmet Mithat Efendi’ye ait neşredilmemiş bir eser olduğunu düşünür; ancak kitabı okuduktan sonra, metinde Ahmet Mithat Efendi’nin Beykoz’daki çiftliğine misafir olan bir kişinin Hâce-i Evvel ile yaptığı geziyi anlattığını fark eder. Bunun üzerine “Küçük Bir Seyahat”ın meçhul yazarını metindeki ipuçlarından hareketle tespit etmeye çalışır. Metinde anlatıcının tarih ile az çok ıstıgalı olduğunu belirtmesi, yol arkadaşlarına yakıştırdığı müstear isimleri Yunan mitolojisinden seçmesi ve gezinin sonunda Anadolu Hisarı’ndaki evine gitmiş olması Us’un aklına tek bir kişiyi getirir: Mülkiye Mektebinin ilk tarih hocası, birçok tarih kitabının yazarı ve İstanbul’da bulunduğu dönemde Anadolu Hisarı’nda konaklayan Mizancı Murat. Köşe yazısında yazara yönelik düşüncelerin bir tahmin olduğu hatırlatıldıktan sonra, seyahatin tarihi ve seyahate refakat eden kişilerin kimliklerinin henüz tespit edilemediği bildirilir ve okuyuculardan bu hususta yardım istenir. Metinde geçen Kâzım isimli köylüye, eğer hayattaysa, bu konuda müracaat edilebileceği ve gezi sırasında bir geceliğine konaklanan avcı köşkünün sahibi İzzet Paşa’nın kimliğinin tespitiyle geriye kalan belirsizliklerin çözülebileceği söylenir.

“Küçük Bir Seyahat”ın Us’un yayınından sonra dikkatleri üzerine çektiği ve eserin Mizancı Murat’a ait olduğu iddiasının kabul edildiğini söylemek mümkün değildir. Nitekim tefrikadan sonra dahi Mizancı Murat hakkında yapılan çalışmalarda bu eserin sözü geçmemektedir. Görebildiğimiz kadarıyla Us’tan sonra eserden bahseden ilk kişi Direktör Âli Bey üzerine yaptığı doktora teziyle Emir Ali Şahin’dir (2019). Şahin, çalışmasında eseri tanıtmış ve metin üzerinde tematik ve dilsel bir inceleme yapmıştır.

Metnin iki farklı şahsa atfedilmesinin sebebi eserin muhtemel iki nüshasının olmasıdır.¹ Us’un tefrika ettiği metin ile Muallim Cevdet Yazmaları içerisinde yer alan eser arasındaki metin düzeyindeki kelime nüansları ve sayfa sayıları, eserin en azından iki nüshasının olduğunu düşündürmektedir. Muallim Cevdet, kitabın başına kurşun kalemle aldığı notta eserin Direktör Âli Bey’e ait olduğunu açıkça belirtir:

“Bu kitap merhum Âli Bey’indir ki Düÿün-ı Umûmiye direktörüken vefat etmiştir. *Resimli Mecmua*’nın 1926 senesi nüshalarının birinde seyyarelerin yeryüzüne seyahati ve beşerin saadeti mevzuuna dair pek hakimane bir hikâyesi vardır. *Ayyar Hamza* tiyatrosu bu zatındır. Bir eseri de *Lehçeti’l-Hakâyık*’tır. Merhumun resmi, *Lehçeti’l-Hakâyık*’ın kabında matbudur.” (Âli Bey, t.y.: 1)

Bunun yanında Muallim Cevdet (t.y.: 41), yazma eserler üzerine tuttuğu defterine söz konusu eser hakkında “Küçük Bir Seyahat, Mehmed Âli²” notunu düşmüştür.

“Küçük Bir Seyahat”ın Âli Bey’e ait olduğunu düşündüren metin içi ip uçları da mevcuttur. Us’a eserin Mizancı Murat’a ait olduğunu düşündüren metin içi gösterge, yani metnin yazarının Anadolu Hisarı’nda yaşaması, Âli Bey için de geçerli bir bilgidir. Çünkü hem yazarın babası Yusuf Cemil Efendi’nin konağının Anadolu Hisarı yakınında olduğu hem de Yusuf Cemil Efendi ile Âli Bey’in mezarlarının yine aynı mevkide bulunduğu bilinmektedir (Şahin, 2019: 117-119).

¹ Bu çalışmada Muallim Cevdet Yazmaları arasında bulunan nüshadan faydalanılmıştır. Us’un tefrikada kullandığı deftere ulaşılamamıştır.

² Yazarın ismi bazı kaynaklarda Mehmed Âli olarak geçmektedir.

Abdurrahman Âdil [Eren], *İkdam* gazetesinde neşrettiği hatıralarında, Yusuf Cemil Efendi'nin Anadolu Hisarı'ndaki köşküne de yer verir:

"Diyojen muharriri Âli Bey'in pederi Yusûf Cemil Efendi hakkında Ziyâ Paşa'nın bir vasfıyesi dahi vardır. Anadolu Hisârı iskelesinden sola doğru bir hayli ilerledikten sonra yol, dağa sapar ve her iki tarafı selvî ağaçlarından tarh olunmuş hıyâbân başlar. (Tasvîrim 1301 senesi Temmuz'unda gördüğüm hal ve şâna ma'tuftur. Hâl-i hazırını bilmem.) Bu hıyâbân bir hayli i'vicâclardan sonra zirveye vâsıl olur ki müntehasında harem ve selamlık olmak üzere iki ayrı da'ireden mürekkeb Yusûf Cemil Efendi Köşkü gelir. Bu köşkün dağ tarafında bir araba yolu vardır ki Sultan Aziz devrinde Üsküdar ve Çamlıca'da sakil ricâl ve Çubuklu ve Beykoz'da mukim vükelâ bu kapıdan arabalarla köşke gelirler zevk-ü sefa eylerler imiş deyu o zamana yetişmiş ehl-i sefa rivâyet ederler idi." (Çatma, 2021: 651)

Muallim Cevdet'in notu ve Âli Bey'in Anadolu Hisarı'nda ikamet etmesinin yanında, metinde mizahi üsluba başvurulması ve yazarın "Küçük Bir Seyahat"te geziye katılanlara Yunan mitolojisinden müstear isimlerin verilmesiyle kurulacak edebî eser-mitoloji ilişkisi -tıpkı yazarın *Seyyareler* adlı hikâyesinde mitolojiye başvurulması gibi- söz konusu eserin Âli Bey'e ait olduğunu düşündürdiren diğer unsurlardır.

İki metin arasındaki farklara değinmek gerekirse Us, Ahmet Mithat Efendi'nin kütüphanesinde bulunduğu cildin 123 sayfa olduğunu belirtir. Muallim Cevdet yazması ise 30 varak, 59 sayfadan ibarettir. Gazetede tefrikada Yunan mitolojisinden seçilmiş müstear isimlerin gerçek kimliklerinden sadece Ahmet Mithat Efendi'nin anlaşıldığı, diğer kişilerin kim olduklarının bilinmediği ifade edilmekteyken Muallim Cevdet yazmasının girişinde, piyeslerde görmeye alışık olduğumuz "Eşhas" başlığı bulunur. Bu başlık altında metnin yazarı tarafından müstear isimlere karşılık gelen gerçek isimlerin açıklandığı görülmektedir. Kişi isimlerinin yer aldığı bölümün dışında metinler arasında bulunan diğer farklara bakıldığında, Muallim Cevdet yazmasının Ahmet Mithat Efendi'ye gönderilmiş olan defterden daha sonra kaleme alındığı ya da metin üzerinde bazı düzeltmelerin yapıldığı söylenebilir. Çünkü gazete tefrikasında yer alan birkaç cümle ve kelimenin yazmada, Âli Bey tarafından karalanıp düzeltildiği anlaşılmaktadır. Aşağıdaki tabloda iki metin arasındaki farklar dizgi sıralarına göre gösterilmiştir:

Hakkı Tarık Us'un <i>Vakit</i> Gazetesinde Yayımladığı Metin	Muallim Cevdet Yazmaları Arasında Yer Alan Metin
Âlâm ve evca-ı müthişesini unutmak için kendisinin tabakat-ı süflada yuvarlanan muhtâc-ı himmet olan milyonlarca biçareler hakkında ifâ etmiş olduğu hüsn-i hizmeti derhatır etmek kâfi geliyor! (21 Eylül 1940: 5)	Âlâm ve evca-ı müthişesini unutmak için kendisinin tabakat-ı süflada yuvarlanan biçareler hakkında ifâ etmiş olduğu hüsn-i hizmeti derhatır etmek kâfi geliyor! (6) ["muhtac-ı himmet olan milyonlarca" ifadesinin üstü karalanmış.]
Muhatabın istihlakiyle mütenasip olacak derecede kalemini büyütüp kalın tarafını çevirmeye muvaffak olan yine odur. (22 Eylül 1940: 5)	Dilerse kalemini büyütüp kalın tarafını çevirmeye muvaffak olan yine odur. (7)

Muallim Cevdet Yazmaları arasındaki metinde, Ahmet Mithat ve eşlerinden bahsedildiği sırada "Biri Müslüman diğeri Hristiyan olmak üzere iki haremi birçok senelerden beri kemâl-i imtizaç üzere yaşıyorlar ve çocuklarını terbiye ediyorlar." (13) cümlesi dipnotta yer almaktadır. Us'un tefrikasında bu dipnot bulunmamaktadır.

Yoksa şuracıkta daha nice kusurlarını tatad eylemiş olacaktım. (25 Eylül 1940: 5)

Yoksa şuracıkta daha nice cilvesini tasvir eylemiş olacaktım. (17) ["nice kusurlarını tatad eylemiş olacaktım" bölümü karalanmış.]

Zaten ikide birde dilinin iğneye, kollarının da “Üsküdar gömleğine” muhtaç olduğunun sebeb-i aslısi dahi bu imiş. (28 Eylül 1940: 5)	Zaten ikide birde dilinin iğneye, kollarının da “Toptaşı gömleğine” muhtaç olduğunun sebeb-i aslısi dahi bu imiş. (25) [“Üsküdar” kelimesinin üstü çizilmiş.]
... düz bir mahallin üzerinde dal budak salıvermiş yüz yıllık meşe altına konduk. (28) [Muallim Cevdet yazmasında “budak” kelimesi, kırmızı kurşun kalemle metne sonradan eklenmiş.]	
... otlar çayırdaki kuruyup çürüyor yahut biçtirecek adam bulunamıyor. (30 Eylül 1940: 5)	... otlar çayırdaki kuruyup çürüyor yahut biçtirecek adam intizar ediliyor. (30) [“bulunamıyor” kelimesinin üzeri çizilerek “intizar ediliyor” olarak değiştirilmiştir.]
... Riva Deresi ovasının sol cihetini kat eden birtakım dağlıktır. (1 Birinciteşrin 1940: 5)	... Riva Deresi ovasının sol cihetini kat eden silsileciktir. (32) [“birtakım dağlıktır” karalanıp kurşun kalemle üst kısma “silsileciktir” kelimesi eklenmiş.]
Karadeniz’e yansıyan güneş ışıklarını “Sanki Afrika, Avrupa’ya dönmüş.” cümlesiyle anlatan Âli Bey, dipnotta “Yani “Kara”deniz “ak” olmuş.” (37) diyerek esprisini açıklar. Bu dipnot, tefrikada yer almamaktadır. Muallim Cevdet yazmasında ise kurşun kalemle metne sonradan eklenmiştir.	
Us’un metninde, yazar ve arkadaşlarının bir gece evinde misafiri oldukları İzzet Paşa’ya teşekkürlerini içeren tezkere yer almamaktadır. Muallim Cevdet yazmasında ise farklı bir kalemle sonradan eklendiği belli olan parça şu şekildedir: “İzzet Paşa! Hüsn-i tabiat-ı müsellemenizin intihap eylediği bu Boyalık mevki-i dilgüşasında maişet-i muntazama ve mütemeddinenizin delaletiyle vücuda gelmiş bu küçük avcı dairesinde bir gece ikamet ve istifade ve tezevvuk ile biz dahi bahtiyar olduğumuzdan dolayı hân-ı samimü’l-kalp teşekkür ederiz.” (42)	
... birkaç Ermeni çapkını raks etmeye başladılar. (14 Birinciteşrin 1940: 5)	... birkaç Ermeni delikanlısı raks etmeye başladılar. (57) [“çapkını” kelimesi karalanmış.]

Tablo 1: Tefrika ve Kitap Arasındaki Farklar

“Küçük Bir Seyahat”ın kaleme alındığı tarihi tespit etmek mümkün olmasa da gezinin yapıldığı tarihle ilgili tahmin yürütülebilir: Eserde gezinin başlangıcının “nisanın otuzuncu perşembe günü” olarak gösterilmesi ve bir gece Ahmet Mithat Efendi’nin Akbaba’daki çiftliğinde misafir olduğunun ifade edilmesi, gezi yılının tespiti konusunda bir hareket noktası olabilir. Ahmet Mithat Efendi’nin misafir ağırlamayı çok sevdiği Akbaba’daki çiftliğini 1880 yılında satın aldığı (Gökçek, 2022: 149-150) ve Âli Bey’in 1899’da vefat ettiğini göz önünde bulundurduğumuzda, Rûmî takvimde 30 Nisan’ın perşembe gününe denk geldiği üç yıl karşımıza çıkmaktadır: 1887, 1892 ve 1898. *Seyahat Jurnalı*’nden öğrendiğimize göre Âli Bey, 1887 yılında Bağdat’ta bulunmaktadır. Dolayısıyla Beykoz gezisinin 30 Nisan 1308 [12 Mayıs 1892] veya 30 Nisan 1314 [12 Mayıs 1898] tarihlerinden birinde gerçekleştiği söylenebilir.

2. Seyahatin Küçüğü: Birkaç Günlük Gezinti

Seyahatname türü içinde değerlendirilen metinler, çoğunlukla “yurt içi” ve “yurt dışı” başlıkları altında coğrafya merkezli bir tasnife tabi tutulur. Bunlara ek olarak çağın değişmesiyle birlikte gelen yeni seyahat ve seyyah tiplerinin de etkisiyle “flanör” yani aylak kent gezgini ile “turist” gezisi gibi yeni ayrımlar da söz konusudur (Kılıç, 2020: 189). Dolayısıyla literatürün seyahatnameleri sınıflandırırken gözettiği unsurların başında, seyahat edilen coğrafyanın ya da seyyahın kimliğinin geldiği söylenebilir.

"Küçük Bir Seyahat" Âli Bey ve birkaç arkadaşının yurt içinde yaptıkları dört günlük kır gezisini anlatan bir eserdir. Yazar, eserin başlığındaki "seyahat" kelimesinin okuyucuların zihnine kıtalar arası yolculuk yapan ünlü seyyah ve kâşiflerin eserlerini getirebileceğini düşünür. Bu nedenle eserinin diğer seyahatnamelerden farklı olduğunu vurgulayarak okurlara uyarıda bulunur:

"Seyahat kelimesini bâlâda görünce okuyanlar belki mühim bir şey zannederler. Çünkü o unvan altında mütalaa ettikleri kitapların Emin Bey'in, Vambery'nin, Samuel Baker'in, Stanley'in Asya ve Afrika seyahatnameleri gibi mühim asar olması iktiza eder. Bizimki öyle değildir. Beykoz'dan Riva Deresi'yle Karadeniz sahiline azimet ve Alem Dağı üzerinden avdet etmekten ibarettir." (Âli Bey, t.y.: 1)

M. Kayahan Özgül (2011: 24), ciddi bir amaç taşıması ve katedilen mesafenin uzunluğu açısından "seyahat" ve "gezi" kelimelerinin eş anlamlı olarak kullanılmasını doğru bulmaz: "Gezmek fiilinin menzili kısadır; nasıl ki 'komşu gezmesi'ne 'komşu seyahati' denemiyorsa, aynı sebeple 'Asya gezisi' ve 'Çankaya seyahati' de denemez." Özgül, Osmanlı Dönemi'nde şehirden çok uzaklaşmadan yapılan günlük gezilerin seyir, teferrüç ve tenezzüh gibi kelimelerle ifade edildiğini ve birkaç günlük gezintilerde uzak yerlere gidip dönmenin mümkün olmadığını belirtir: "Dolayısıyla, bir veya birkaç günlük gezintilerin seyahatnâmesi de yazılamaz. Olsa olsa, günlükte birkaç sahife işgal etmesi veya kısa, müstakil bir metin olması mümkün." (16-17). Âli Bey'in de seyahatin küçüklüğüne yönelik okura yaptığı uyarıda, seyahat-gezinti ayrımını kastettiği iddia edilebilir. Seyahat, uzun bir zaman aralığı ile geniş bir menzili akla getirir ve genellikle ticaret, keşif ve dinî vecibelerin yerine getirilmesi gibi ciddi meseleler nedeniyle gerçekleştirilir. Seyyah gittiği yerlerde farklı inanç, dil ve kültür unsurlarıyla karşılaşır. Gezintiler ise seyahate kıyasla çok daha kısa süreli, rahatlama amacı taşıyan ve yabancılaştırmanın çoğunlukla kır ve kent yaşamının farklarından doğduğu bir yolculuk türüdür.

Seyahatlerde menzil kadar varış noktası da önem taşır. Örneğin hac yolcuğuna çıkan bir hacı adayının arzusu kutsal topraklara kavuşmaktır. Kısa süreli bir kır gezisinde ise amaç, bir yere ulaşmaktan ziyade yürüme eyleminin kendisidir. Yürümek, insana derin düşüncelere dalma fırsatı verir; "[i]nsanın kendi içinde yoğunlaşmasını sağlayan bir dönemeçtir." (Le Breton, 2019: 11). Âli Bey de yürürken özellikle arkadaşlarından ayrıldığı anlarda kendi içine yönelir. Yüksek bir tepeden orman manzarasını seyrettiği sırada düşüncelere dalar:

"Yürüyoruz, etraftakilerden yüksek ve toplu ağaçlardan hâsıl olmuş azim bir demet yolumuzu kapıyor. Kim toplamış? Onu dikmek için kimde kuvvet bulunmuş? O kadar büyük saksıyı kim imal etmiş? İnsan elinin dokunduğu, daha doğrusu dokunmasından korkulduğu her şeyden nümeyandır. Altında beyaz beyaz çiçekler peyda oluyor. Ay! Çiçekler müteharrik! Acaba hangi rüzgârın kuvvetiyle yerinden oynatılıyor? Saksı mezaristan imiş! Demet, meşagil ve rezail-i dünyeviyyeden kurtulmuş binlerce bahtiyarın hab-gâh-ı ebediyetini sayedar eden ihtiyar meşeler imiş! Çiçekler ise hanelerine avdet ederken mezarlık önünden geçen köylü kadınlarmış! Perde-i ismet suretiyle başlarını setreden bez parçalarını çiçek zannetmişiz. Kıyas ettim: O kirli bez parçaları çiçekten daha temiz, daha latif geldi!" (Âli Bey, t.y.: 27)

Kır gezintileri çoğunlukla şehrin boğucu atmosferinden kurtulmak için gerçekleştirilir. Şehirdeki uyarıcılar, tabiat içinde yürüyüşe çıkmış bir insan için cazibesini yitirir; hatta kimi zaman, kendisini tabiata yabancılaştıran bir tür düşman gibi görünebilir. Âli Bey kırdaki yürürken şehirli insanı bir makineye benzetir. Sırapınar köyü civarında, ahırın dışında yeni doğmuş buzağıyı gördüğünde, anne ve yavrunun oldukça mutlu olduğunu düşünür. Köyün dışında doğan mutlu inek yavrusu, Âli Bey'e hasta olmaya yatkın şehir insanını hatırlatır: "Kırdaki bu hâller niçin şehirde bulunmuyor? Yoksa medeniyetin kâr ve maksadı insanı tabiattan uzaklaştırmakla beraber kuvvetten düşürmekten mi ibaret? Ya bu kadar tabipler, sıhhiyeler, mualeceler ne oluyor?" (Âli

Bey, t.y.: 49). Yürüyüş sırasında yazarın düşünceleri, buzağı örneğinde görüldüğü üzere, genellikle doğadan insana doğru bir yol izler.

Etrafa seyyah gözüyle bakmak; yenilikleri algılamak, sıra dışı olanı fark edebilmek ya da sıradan olana yeni bir bakışla bakabilmek demektir (Botton, 2018: 256). Seyyahın bakışı içe veya dışa dönük olabilir: Seyhate çıkan kişinin tefekkür anlarında kendini farklı bir gözle değerlendirmesi içe dönük bakıştır. Yabancı bir kültürün ibadet tarzını gözlemlemek, egzotik tatlar denemek gibi sıra dışılıklar veya günlük hayatta dikkat edilmeyen ancak gezi sırasında yeni anlamlar çıkarılan alelade manzaralar ise dışa dönük bakışa örnek olarak gösterilebilir. Âli Bey *Seyahat Jurnalı*'nde, tamamen yabancı olduğu coğrafyalar ve bu coğrafyadaki kültürlerle karşılaşır, burada egzotik olan tamamen yabancı ve yenidir. Ancak “Küçük Bir Seyahat”, İstanbul’un kırsal bölgelerinde yapılmış birkaç günlük gezintiyi anlattığı için yazarın bakışı, sıradan olandaki yeniliği fark etmeye yöneliktir. Diğer bir deyişle uzun seyahatlerdeki egzotiğin sıra dışıdan, kır gezisi gibi kısa yolculuklardaki egzotiğin ise sıradan olandan kaynaklandığı iddia edilebilir. David Le Breton, gezi sırasında detayların öne çıktığını söyler: “Gezinti bildik olanın egzotizmini yaratır, bakışı, ayrıntıların değişimlerine duyarlı kılarak yabancılaştırır.” (2019: 76). Âli Bey’in Beykoz gezisinde, aslında bir insanın her gün karşılaşabileceği karıncaların hareketlerini incelemesi, gezintinin sıradan ayrıntılardan farklı anlamlar çıkarmaya sevk eden etkisini gösterir:

“Yumurtadan, ekmekten parçalar döktüm. Hareketimin netaici nazar-ı dikkatimi celbetti. Ben karıncaların say ü amelini usul-i müşterekeye bina etmişim. Meğer öyle değilmiş. O tatlı lokmalara malikiyet için kahramanane icra ettikleri mücadeleyi göreydiniz hayret ederdimiz. Büyücek lokmayı kapmaya muktedir olanlar hasımlarına tesadüf etmekten ihtizaren caddeyi terk ile sapa yollara düşmekteydiler. Kazara orada diğerine rast gelince şikâri iki taraflı çekerek taksim ederler, ya daha kuvvetlisi kapıp ötekini meyus bırakır veyahut şikâr kabil-i taksim değil ve kuvvetleri müsavi gelirse şikârı bırakıp mücadeleye koyulurlardı. Galip şikârını hak ederek yoluna devam ederdi. Lakin şikârını alıp gittiği mahal umumun girip çıkmakta oldukları delikten başka bir mahal değildi. Demek ki derunu daire daire taksim olunmuş. Yoksa bu mücadelenin hikmeti bulunamaz.” (Âli Bey, t.y.: 46-47)

Alışkanlıklar, şehirden uzaklaşmak ve rahatlamak amacıyla yapılan birkaç günlük kır gezintilerinde kısa süreliğine terk edilir. Günlük yaşamda mevcut olan kişiler arasındaki mesafe gezi sırasında kapanır. Yürüyüşçü yalnız başınayken ya da arkadaşlarıyla birlikteyken komik durumlara düşmekten çekinmez: Gezgini “meçhul biri olmak, yoldan geçen biri olmak, yerleşik düzende yaşayan birinin saygınlık imajı kaygısından kurtarmıştır.” (Le Breton, 2019: 48). Bu nedenle gezginin rahatlama arzusu, toplumsal normların askıya alınmasına neden olabilir. “Küçük Bir Seyahat”te bu durumun birçok örneği bulunmaktadır. Sözelimi Herkül müstear isimli Sadık Bey, şakaları ve laubali davranışlarıyla pek çok defa Ahmet Mithat Efendi’yi kızdırır. Ancak Âli Bey, onun şakalarını alttan almak gerektiğine inanır. Çünkü şehirli insan için kır eğlenceleri, gülüp rahatlayacağı etkinliklerdendir. Bu sebeple yazar, gezi boyunca birçok kez Sadık Bey’in aşırıya kaçan şakalarını yumuşatarak Ahmet Mithat Efendi’yi sakinleştirir:

“Fihakika bizim gibi makineye benzeyen insanlar için kırk yılda bir kere bu yolda kıra çıkılınca usul ve adab-ı mutadeyi bir tarafa bırakıp biraz gülmek ve naturamıza meydan vermek lazımdır. Adab-ı mutadeyi terkten kastım edep hududuna tecavüze müsaade demek değildir. “Sen”li, “ben”li şakalar, muahezeler, hafifliklerdir. İnsanoğlu bunlarda da lezzet buluyor.” (Âli Bey, t.y.: 23)

Yürümek, endişelerin baskısını hafifletmeyi ve işleri geçici bir süre unutmaya sağlasa da bazen konforsuz olabilir. Fakat konforsuzluk, yürüyüşçü için çok büyük bir sıkıntı teşkil etmemelidir, “asil harika olan, ona [konforsuzluğa] rağmen değil ondan dolayı haz almaktır.” (Gros, 2017: 11). Âli Bey konfor düşkünlüğü konusundaki düşüncelerini, yemek meselesi aracılığıyla dile getirir.

Yemek için yanlarına aldıkları kalkan balıklarını "lüzumsuz kibarlık" olarak görür ve "Kırlara çıkan bir adam maişet-i beytiyesini terk edip kıra uymalıdır. Kuzu, yumurta, süt, yoğurt, taze peynir, tereyağı, soğan kırdada bulunur, kâfi ve vafidir. Balığın ekli eve bırakılmalıdır." (29) diyerek evdeki her şeyin kırdada aranmaması gerektiğini belirtir.

Uzun yolculukları anlatan seyahatnamelerde, seyyahın kendisinden ziyade farklı mekânlar, sıra dışı ritüeller, günlük yaşamda karşılaşılabilen egzotik meyveler gibi alışılmadık dışındaki unsurlar; birkaç günlük kır gezintilerini anlatan eserlerde ise tabiat içindeki insanın vaziyeti ve yürüyüşünün kendi yaşantısı öne çıkar. Bunlara uygun olarak seyahatname okurunun beklentisinin olağanüstülüklerle karşılaşmak ve farklı bir kültürün ürünlerini zihninde canlandırarak egzotikliği hissetmek olduğu söylenebilir. Sıradan bir kır gezintisini anlatan metnin okuru ise olağanüstü manzaralarla karşılaşmayı ummaz.

Sonuç olarak Âli Bey'in "küçük bir seyahat" ifadesinin; egzotikliğin sıra dışı unsurlarda ortaya çıktığı, yolculuğun süresinin geniş bir zamanı kapsadığı, okurun beklentisinin uzak ülkeler ve yabancı kültürler olduğu, memleket hasretinin yolculuğa eşlik ettiği "büyük" seyahatlerden ayrı bir kavram olduğu söylenebilir. Rahatlamak amacıyla çıkılan birkaç günlük kısa bir yolculuğu içeren "Küçük Bir Seyahat"te, sıradan unsurlar orijinal bir bakışla egzotikleştirilir. Kır gezisini anlatan bir metni okuyan kişinin arzusunun, metinde tasvir edilen tabiat güzelliklerini hayal etmek ve yazarın deneyimini paylaşmak olduğu söylenebilir.

2.1. Yolculuğun Güzergâhı ve Gezilen Yerler

Âli Bey ile Ahmet Mithat Efendi'nin Beykoz civarında yaptıkları gezinti planlı bir şekilde gerçekleştirilir. Yazar "Küçük Bir Seyahat"ın başında gezi kararının nasıl ve nerede verildiğini anlatır. Buna göre Âli Bey ve ismini belirtmediği arkadaşları, Beykoz gezisine çıkmadan birkaç gün önce Kaymakdonduran mevkiinde eğlendikleri sırada, birkaç gecelik "kır âlemi sefası"na çıkmak düşüncesiyle gezinin yapılmasını kararlaştırır. Plana göre yolculuğa katılan herkes birkaç günlük yiyecek, kıyafet, çatal, kaşık, havlu, sabun gibi lazım olabilecek eşyalarla birlikte gezide bineceği atı hazırlayacaktır. İlk gece Ahmet Mithat Efendi'nin Beykoz'daki çiftliğinde geçirilecek ve ertesi gün kırdada dolaşmaya çıkılacaktır. Gezi sırasında izlenecek güzergâh "Beykoz'dan Riva Deresi'yle Karadeniz sahiline azimet ve Alem Dağı üzerinden avdet etmek" (1) sözleriyle özetlenir.

Âli Bey, Rûmî takvime göre 30 Nisan Perşembe günü, vapurla Beykoz iskelesine indikten sonra at arabasıyla çayıra ulaşır. Burada bir arkadaşıyla buluşur ve hava karardıktan sonra Ahmet Mithat Efendi'nin Akbaba'daki çiftliğine varır. Ertesi gün "altı arkadaş, üç hizmetkâr, bir mekkâreci, iki de eşya yüklü beygir"den (19) oluşan kabile, çiftlikten ayrılarak Serdaroğlu Çiftliği'ni geçtikten sonra Ali Bahadır köyünde öğle yemeği için mola verir.

Âli Bey, Ali Bahadır köyü vesilesiyle tarihî kişilerin isimleriyle anılan yer adlarının telaffuz sırasında farklı biçimler almasını eleştirir. Ali Bahadır köyünün Osmanlı'nın ilk gazilerinden Emir Ali ya da Daz Ali şerefine böyle adlandırıldığını; ancak halk ağzında dönüşüme uğrayarak tanınmaz bir hâle geldiğini söyler. Yazara göre bu durum, milletin kendi kimliğini başka milletler aracılığıyla öğrenmesiyle de yakından ilişkilidir:

"Taharriyat-ı tarihiyemizde bulunarak hazine-i malumatı tezyit ve mazimizi tahkik ve tetkik ile müstakbelimizde ne gibi hüner ve marifetler ibrazına müstait olduğumuzu tebyin etmeye gayret etmiyoruz. Bilakis Ali Bahadır, Emir Ali gibi yek nazarda zıyı gayr-i kabil addolunan yadigârları bile "Albadır"a, "İmralı"ya halt ederek elden geçiriyoruz. Bu gidiş kendimizin kim ve ne olduğumuzu da Frenklerin talimi sayesinde öğrenmek kastını ima ediyor." (Âli Bey, t.y.: 28)



Resim 1: Gezi sırasında takip edilen güzergâh ve ziyaret edilen köyler, Hakkı Tarık Us tarafından 20 Eylül 1940 tarihli *Vakit* gazetesinin ilk sayfasında harita üzerinde gösterilmiştir.

Ali Bahadır köyünden ayrıldıktan sonra, Riva Deresi üzerinde köprü olmadığı için suyun sığ olduğu bölgeden at üstünde geçilir ve Paşamandırası Çiftliği üzerinden Bozhane'ye varılır. Âli Bey gezi boyunca manzarasından etkilendiği yerlerde duraklayarak karşısında bulunduğu tabiatı detaylıca tasvir eder. Yazarın bu tutumu, Paşamandırası Tepesi'ne eriştikten sonra yaptığı betimlemeyle örneklendirilebilir. Ayrıca bu paragrafta okurlardan bahsedilmesi, metnin yayımlanma niyetiyle kaleme alındığını da göstermektedir:

“Arkadaşlarıma anlatamadığım derdi karilerime anlatmak ümidiyle bu kadar tafsilat veriyorum. O tarafa seyahat edecek olanlara mezkûr tepecikte tevakkuf ile doyuncaya kadar etrafı seyir ve temaşa etmesini cidden tavsiye ederim. Bu Paşamandırası Tepesi oldukça geniş olan Riva Deresi ovasının sol cihetini kat eden silsileciktir. Dereye muvazi olan dağın biri güya hararetini teskin için hortumunu suya doğru salıvermiş zannolunur. Her iki cihetine nezareti vasidir. Çünkü ovaya hâkimdir.” (Âli Bey, t.y.: 32)

Âli Bey, Bozhane'ye giderken dereye ıslandığı için buralı olduğunu tahmin ettiği, kendilerine yıllarca hizmet etmiş bir kadın olan Köylü Fatma'nın evine uğrar. Yazar ve beraberindekiler, bir süre dinlendikten sonra Bozhane'den ayrılır; Kılıçlı ve Boyalık hattını takip ederek bir geceliğine konaklamak üzere İzzet Paşa'nın avcı köşküne ulaşır. Evinde misafir olunan İzzet Paşa'nın, Ahmet Mithat Efendi'nin bir av gezisini anlattığı *Sayyadane Bir Cevelan* adlı eserinde “İz... Hazretleri” ifadesiyle geçen Keçecizade İzzet Fuat Paşa (Arıkan, 2019: 358) olması muhtemeldir. Âli Bey, ertesi gün Riva sahilinden Kurtdoğmuş'a kadar gitmeyi düşündüklerini ancak önceki gece yağın yağmurdan çamurlaşan yolların kendilerini bu fikirden caydırdığını belirtir. Bu sebeple güzergâhta değişiklik kararı alarak Kılıçlı'ya döndüklerini; oradan İshaklı, Hüseyinli, Sırıpınar ve Ömerli'ye doğru yola çıktıklarını söyler.

Yazar, gezi sırasında sadece tabiat güzelliklerine dikkat etmez; yerel yönetimin veya yöre halkının kusuru olarak gördüğü eksiklikleri de aktarır. Örneğin Beykoz'da Abraham Paşa Korusu'na girdikleri sırada, Abraham Paşa'nın şahsi gayretleri dışında mahallî idarenin hiçbir eserine rast gelemediklerini anlatarak Bozhane'de dere üzerine o vakte kadar köprü yapılmamış olmasına şaşırır. Uzaktan “bir cennet köşesi gibi arz-ı cemal” eden İshaklı'ya vardıkları zaman ise abdesthaneden çıkan pisliklerin sokaklara döküldüğünü görür ve “Hüsn-i tabiat uyanmadı ise setr-

i avrete mecbur eden adab-ı İslamiye acaba ne vakitten beri uykuya dalmış? Vah, vah, vah!" (Âli Bey, t.y.: 43) sözleriyle köylüleri eleştirir.

Seyahatname yazarları çevreyi betimlerken kendini merkeze alır. Kendi ve öteki arasında yaptıkları karşılaştırma sonucunda bir tahlil ve terkibe ulaşır. Mukayeseler, yazarın özgeçmişi ve bilgi birikimden beslenir (Soydaş, 2016: 715). Âli Bey de eserinde pek çok defa ötekiyle kendini kıyaslayarak bir tahlile ulaşır. Sözelimi Osmanlı toplumunu oluşturan kadın, erkek ve çocukların eğlenme haklarını karşılaştırır. Bunun neticesinde kır gezintilerinin sadece erkeklere mahsus bir eğlence yolu olmadığını, gelenek ve inançları çiğnemenin ailecek yapılabilecek bu gezilerin, eve hapsolmüş kadın ve çocuklar için de faydalı olacağını söyler³; ancak bu noktada toplum baskısından çekinildiğini de dile getirir:

"Zihnimiz hanelerimizde kapalı kalmış olan aziz mahluklara geçti. Çoluk çocuklarla gelip cümlece eğlenmekliğimizin muhassenatını Herkül tasdik etti. Kabiliyet cihetine gelince tereddüt beyan edildi. Çünkü hepimizin hane halkı hakkında icra ettiğimiz muamele yekdiğerinden farklıdır. Kimi harem dairesi haricinde çoluk çocuğun namını anmaz, kimi kırlara beraber alıp götürür ve yanı başında kalabalık olduğuna bakmaz. Bazıları ise birkaç hane halkıyla beraber karışık olarak kırlarda gezip eğlenirler. Lakin bunun ortası neresi? Şer'i şerifin müsaadesi, hududu nerededir? Tayin edecek olursak örf-i beldeye muvafık gelecek mi? Mucibince hareket olunacak mı? Zira şer'i şerifin rehinden sakındığı kadar halkın dilinden sakınıldığı oluyor." (Âli Bey, t.y.: 26)

Yolculuğun ikinci gecesi Ömerli'de köy eşrafından birinin evinde geçirilir. Ertesi gün Çatal Dağı sırtlarından Arif Bey Çiftliği, Koyuncuoğlu Ağılı, Alemdağ Korusu, Taşdelen, Düz Kestane çizgisi izlenerek akşam saatlerinde İncirköy'e varılır. Beykoz'da oturanlarla vedalaşılır ve Âli Bey, bir sandal kiralayarak evine gider. Sonuç olarak 30 Nisan Perşembe [Miladi takvime göre 12 Mayıs] günü başlayan dört günlük gezi, 3 Mayıs Pazar [15 Mayıs] günü sona erer.

2.2. İsmiyle Müsemma Yol Arkadaşları: Âli Bey'in Gözünden Ahmet Mithat Efendi

Âli Bey'in eserlerine bakıldığında, yazarın Batı mitolojisine ilgi duyduğu görülmektedir: Yazarın *Seyyareler* başlıklı mitolojik hikâyesinde, baş tanrı Jüpiter'in insanları mutlu etmek için yedi gezegeni temsil eden tanrıçaları yeryüzüne göndermesi anlatılır. Bunun yanında "Küçük Bir Seyahat" adlı eserinde de Yunan mitolojisinin etkilerine rastlanır. Âli Bey, gezi sırasında kendisine eşlik eden kişilerin gerçek isimlerini kullanmaz; onlara Yunan tarihi ve mitolojisinden uygun gördüğü kahramanların adlarıyla hitap eder. Metnin başındaki "Eşhas" başlıklı bölümde, müstear isimlerle hitap edilen kişilerin gerçek kimlikleri açıklanır. Buna göre, "Prometey" Ahmet Mithat Efendi; "Herkül" Pehlivan Dayday Sadık; "Mentor" ise Sahib Bey'dir. Âli Bey, kendine de Yunan tarihinden bir takma isim bulur: Metnin sonunda yazar olarak gösterilen kişi "Herodot"tur.

Metnin yazarı, kişilerin gerçek kimliklerinin merak edileceğinin farkındadır. Gezinin başında, gece evinde misafir olacağı kişinin rastgele adamlardan olmadığını, yüzyılda bir dünyaya gelen dâhilerden addettiği bu şahsın faziletlerinin saymakla bitirilemeyeceğini söyleyerek okurun

³ Âli Bey'in özel hayatına ilişkin bilgiler oldukça sınırlıdır. Kaynaklarda yazarın Trabzon valiliği sırasında (1890-1892), Harukli isimli bir Rum kıızıyla evlendiği belirtilmekte (Akbulut, 1955: 169); ancak yazarın çocuklarına dair bir bilgiye rastlanmamaktadır. Emir Ali Şahin, Âli Bey'in Trabzon valiliğinden yıllar önce bir evlilik yapmış olabileceği ihtimalini dile getirir (2019: 128). Anadoluhisarı'ndaki Osmanlı Dönemi mezar taşları üzerine yapılan bir çalışmada, Âli Bey'in Trabzon valiliğinden önce, genç yaşta vefat eden Emine Nevin isimli kızının mezar taşı bulunmaktadır. Kitabe üzerindeki "Halep vilayet-i celilesi kapı kethüdası Yusuf Cemil Efendizâde saadetlü Mehmed Ali Bey Hazretleri'nin kerime-i muhteremesi merhume mağfure Emine Nevin Hanım sene 1299 fi 18 safer" (Açıkgöz, 2007: 77) ifadesi, Şahin'in iddiasını teyit eder niteliktedir. Emine Nevin Hanım'ın 9 Ocak 1882'deki vefatı, yazarın Trabzon valiliğinden önce bir evlilik yaptığını göstermektedir. Yazarın biyografisine katkı sağlayacağını düşündüğümüz için bu bilgiyi belirtmek istedik.

merak duygusunu harekete geçirir. Ancak yazar, bahsettiği kişinin kim olduğunu söylemeye hiç de istekli değildir:

“Bu zatın kim olduğunu merak edeceksiniz, bilirim. Teessüf ederim ki merakınızı teskin etmeye müsaarat etmeyeceğim. İsterseniz hodbinliğime, huysuzluğuma veriniz. Yine söylemeyeceğim. Lakin arkadaşlarımı yekdiğerinden tefrik edebileniz için kendilerini Yunan tarihinin kahramanlar devrinden mehuz isimlerle yad edeceğim. Vereceğim isimler rastgele olmayıp az çok müsemmalarına münasip olmasını iltizam edeceğimden, malumat-ı tarihiyenize müracaat edebilirsiniz.” (Âli Bey, t.y.: 4)

Arkadaşlarına Türk tarihinden isimler vermemesi hususunda yazarın iki gerekçesi vardır: “Biri zaten hurafat-ı Yunaniye’nin edebiyat-ı âleme tefrik kabul edemeyecek derecede kuvvetli olarak girmiş bulunmasıdır. Diğeri dahi birtakım manasız zanniyat ve tahminata meydan bırakmamak istediğimdendir.” (4-5). Âli Bey, okura seslenerek kendi tavrının yazar huysuzluğundan kaynaklandığını bildiğini söyler. Ancak okurların bu huysuzluğu baştan kabul edip düşünce silsilesini takip ettiklerinde arkadaşlarını tanıyabileceğini belirterek onlarla bir nevi antlaşma yapar.

Âli Bey, “Prometey” adıyla tanıtacağı Ahmet Mithat Efendi’yi anlatmadan önce Promete’nin mitolojik öyküsünü özetler: Kaf Dağı’nda zincirlerle kayaya bağlanmış bir adam olan Promete’nin ciğeri, kıskanç Jüpiter’in [Zeus] hükmüyle korkunç bir kuş tarafından her gün koparılmaktadır. Promete “Yupiter’in gazap ve mücazatına beniâdemın şükranını tercih etmiş, ateşi tabakat-ı semadan ruy-ı zemine inzal ederek beşeriyeti ihya eylemişti” (5). Acı çeken Promete, ıstırabına rağmen insanlığa ateşi armağan ettiği için gururludur; Zeus ise intikam almasına rağmen Promete’nin gururu sebebiyle galibiyet zevkinden mahrum kalır. Âli Bey daha sonra “Evet, Prometey, bu gece ocağına sığınacağımız Prometey, dağ başına merbut ise de zincirle değildir, kendi ihtiyarıyladır.” (6) sözleriyle Ahmet Mithat Efendi’nin Akbaba’daki çiftliğini kastederek, ateşi tanrılardan çalıp insanlara armağan eden Yunan mitolojisinin Promete’sinin tasvirinden, medeniyet hazinesinden elde ettiklerini kendi halkının üzerine serpen Prometey’in –yani Ahmet Mithat Efendi’nin– tasvirine geçer:

“Bizim Prometey bir şahıs addolunamaz. Müntehap on şahıs cemetseniz yine Prometey’in cami olduğu sıfat-ı mütenevviayı toplamış olamazsınız. Darwin’in, Bukel’in nazariyat-ı cüretkâranesine ilk evvel hasr-ı enzar eden odur. Nakliyat-ı milliyemize yan bakan ecanibe dil yutturmaya ilk müsaarat eden yine odur. Asar-ı sanatta ve mütenevviasıyla “üstat” ve “edip” unvanına ilk müstahak olan odur. Dilerse kalemini büyütüp kalın tarafını çevirmeye muvaffak olan yine odur. Ulum ve fününun her biri o kadar vasidir ki birinin hafaya ve mezayasına tekml vakıf olmak için bir adamın ömrü kifayet etmez. Prometey’in bahsinden kurtulmuş bir meziyet-i ilmiye ve feniye kalmamıştır. Bu hâl mektebin dört duvarı arasında talim ettiğimiz nazariyata muvafık değildir. Fakat meydan-ı hayat ve maişette hakikat şeklinde arz-ı vücut eyliyor.” (Âli Bey, t.y.: 7)

Yazarın ilerleyen satırlarda, Prometey hakkında yaptığı “Akvam-ı Osmaniye’nin Hâce-i Evvel’i lakabına elyak gördüm.” (8) yorumu, Ahmet Mithat Efendi’nin gerçek kimliğini açıklayan bir ipucu olarak okunabilir.

Âli Bey Ahmet Mithat Efendi’yle karşılaşmadan önce, Mentor takma adıyla metinde yer alan Sahib Bey’den Hâce-i Evvel’in özel hayatına dair bilgiler alır. Yazarın Akbaba’daki çiftliğinden Beykoz iskelesine gelinceye kadar yanına aldığı tüm parayı sadaka niyetiyle dağıttığını, bu yüzden pek çok defa cebinde vapur ücreti kalmadığı için çevresindekilerden borç para aldığını öğrenir. Daha sonra Ahmet Mithat Efendi’yle ilk defa yüz yüze gelen Âli Bey, yazarın sevgiden ziyade hürmetle karışmış bir çekince uyandırdığını dile getirir ve “Seyahatte refakatin ehemmiyeti derkârdır. Belki dört gün sonra hakkındaki fikrimi tamamen tebdil etmiş olacağım.”

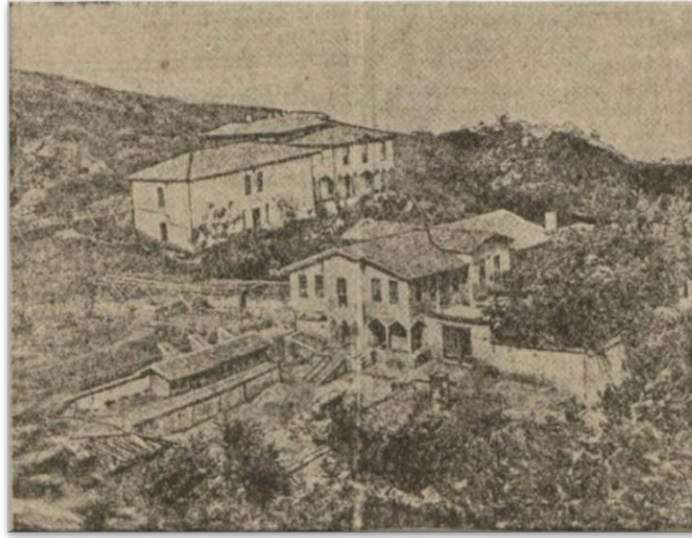
(9) diyerek bir anlamda okuru meraklandırmayı sürdürür. Yazar, Ahmet Mithat Efendi'nin Akbaba'daki çiftliğine gittiklerinde, dağ başındaki evin salonunda yer alan sanat eserlerini görüp şaşkına döner. Bu manzarayı Ahmet Mithat Efendi'nin hem Doğu'yu hem de Batı'yı anlayarak bir senteze ulaşmasıyla açıklar:

"İstidat-ı fitrisi na-mahdut olan Prometey'in hayat ve maişetinde ittirat bulunamaz. Ziyayı zulmete karıştırmak, siyah ile beyazı imtizaç ettirmek, zıddiyeti cem eylemek ancak ona vergidir. Hanesinde bile Avrupa ile Asya ittifak ederek cazip bir aheng-i saadet teşkil eylemiştir. Teessür ve tahayyürümü müşahede eden Prometey, yaşayışının maddiyat ve maneviyatı hakkında bazı malumat vererek merakımı büsbütün tahrik eyledi. Hissettim ki ukala-yı Garbiye'nin asırlardan beri uğraşarak halledemedikleri birtakım mesail-i mühimme-i medeniye-yi nizam-ı tahta kuracak usul şu dağ başına çıkmış kulübede keşif ve taharri olunmuştur." (Âli Bey, t.y.: 14)

Âli Bey, Hâce-i Evvel'in hanesinde olduğu gibi özel hayatında da Doğu ve Batı'nın sentezi hususunda bir dengeye vardığını belirtir. Metne eklediği bir dipnotta bu durumu "Biri Müslüman diğeri Hristiyan olmak üzere iki haremi birçok seneden beri kemal-i imtizaç üzere yaşıyorlar ve çocuklarını terbiye eyliyorlar." (14) sözleriyle dile getirir.

Akbaba'daki çiftlik evinde kalacak herkes için ayrı yerler hazırlandığını söyleyen Âli Bey, Ahmet Mithat Efendi'nin bekâr odasında kalacağı için içlerinde en bahtiyarlarının kendisi olduğunu ifade eder. Âli Bey'in odadaki gözlemleri, Ahmet Mithat Efendi'nin oryantalist eserlere karşı olan tavrını yansıtmaya bakımından da dikkate değerdir:

"Yataklığın etrafına dizilmiş kitaplara elimi uzattım. Kimi açık, kimi de yarı kapalıydı. En göz önünde bulunanlar Şark ahvali hakkında Garp'ın cahilane taarruzatını mübeyyendi. Onları mütalaa eden fikrin teessüratını zapta muktedir olamadığını kenarlarını işgal eden taaccüp ve istifham işaretleri ile şiddetli cümlelerden müstebandı. Bunları tezyinat-ı mahsusa makamında kabul ederek takdis ettim." (Âli Bey, t.y.: 14)



Resim 2: 24 Eylül 1940 tarihli *Vakit* gazetesinde, Ahmet Mithat Efendi'nin Akbaba'daki çiftliğinin fotoğrafı yer almaktadır.

Âli Bey gezi boyunca Ahmet Mithat Efendi'nin yapılan şakalardan rahatsız olduğunu belirtmekten geri durmaz. Özellikle metinde Herkül takma adıyla anılan Pehlivan "Dayday" Sadık Bey'in Ahmet Mithat Efendi'ye yönelik esprilerinin yazarı fazlasıyla sinirlendirdiğini söyler. Ayrıca Âli Bey, Ahmet Mithat Efendi'nin Beykoz'daki bir diğer mülkü olan Serdaroğlu Çiftliği'nde kendisinin yaptığı bir şakadan dolayı Hâce-i Evvel'e karşı mahcup olduğunu belirtir:

“Keçiler boynuzları ile vücutlarını kaşıyorlardı. Uyuzluğa emare demektir. Herkül dahi muttasıl kaşındığından, kaşınmasının sebebini şimdi anladım. ‘Meğer içtiği süt uyuz keçilerin sütü imiş!’ dedim. Bunu söylerken çiftliğin Herkül’ün olmayıp Prometey’in olduğunu unutmuştum. Yani baltamızı taşa vurduk. Bilhassa Herkül’ün latifelerinden iyice huylanmış olan Prometey’in alınmaya hakkı vardı. Çünkü yeni misafiri bulunan ben dahi hücum eden düşmana iltihak etmiş oldum. Tamiri müşkül olduğu için boynumu bükmeye mecbur oldum.” (Âli Bey, t.y.: 21-22)

Âli Bey’in Ahmet Mithat’ı değerlendirirken tarafsız davrandığı, onun olumlu tarafları kadar gezi esnasında haksız bulunduğu olayları da dile getirmekten çekinmediği söylenebilir. Sözelimi yolculuğun muzip kişisi Sadık Bey ahırında cins atlar besleyen, ancak günlük işlerde kullanmak için herhangi bir atı bulunmayan Sahib Bey’le alay eder ve bu sözler, Ahmet Mithat Efendi tarafından münasebetsiz bulunur. Âli Bey, tartışmada Sadık Bey’in tarafını tutarak Ahmet Mithat Efendi’nin sinirinin yerinde bir davranış olmadığını belirtir: “Prometey’in hiddeti o kadar beca olmadığı gibi Herkül’ün itirazı dahi na-beca değildi.” (24). Gezinin ikinci gününde Sadık Bey’in şakalarından rahatsızlığını tekrar dile getiren Ahmet Mithat Efendi, Âli Bey’e göre bir nebze de olsa kusurludur. Âli Bey de Sadık Bey’in şakalarının bazen sınırı aştığı konusunda Ahmet Mithat Efendi’yle hemfikir; ancak hem kendisinin hem de Ahmet Mithat’ın bu şakaları zaman zaman teşvik ettiklerini belirtir. Şakayı yapan kadar ona sevk ettirenin de sorumluluğu olduğunu “Herkül söylemekle mesul ise cümlemiz de söylemekle mesulüz demektir.” (50) sözüyle dile getirir. Benzer bir durum, İshaklı köyüne gidildiği sırada da yaşanır. Evlerden çıkan atık suyun sokağa salındığını gören Ahmet Mithat Efendi, yolda gördüğü bir köylüye “Bu nasıl Müslümanlık? Bu nasıl insanlık?” (44) diyerek hücum eder. Âli Bey, bu esnada Ahmet Mithat Efendi’nin kendisini kaybettiğini vurgular ve köylülerden sonra, Tahsin Bey’i -metinde gerçek ismiyle zikredilen ancak hakkında detaylı bilgi verilmeyen bir şahıs- haksız yere azarladığını sözlerine ekler:

“Tahsin fena halde sıkıldı. Mukabeleye davrandı. Sükût işareti verdim. Dinledi. İshaklı’yı pislik götürüyorsa Tahsin’in ne kabahati olabilir? Burasını pek de anlayamadığımız cihetle ihtiyar-ı sükût ettik. Meğer Prometey dün akşamdan beri bulutlarını toplamakla meşgul imiş. Şu fırtınanın mebdei uzakta imiş. Akşama kadar Prometey’in kubbe-i seması kara bulutlardan kurtulamadı. Hüseyinli’de, Sırapınar’da, Ömerli yolunda, ertesi sabahın çay meselesinde, ta Alem Dağı’na kadar mağmumluk devam etti. Muharriki hamiyet-i insaniyetkârane olduğu için mazarratı bize dokunan o şiddetli takdis için tereddüt etmedik.” (Âli Bey, t.y.: 44)

“Küçük Bir Seyahat”te Ahmet Mithat Efendi’nin dışında müstear isimle yer alan iki kişi daha vardır. Metnin başındaki eşhas bölümünden anlaşıldığı üzere “Herkül”, Dayday Sadık da denilen Pehlivan Sadık Bey; “Mentor” ise Sahib Bey’dir.

Pehlivan Sadık Bey, Yunan mitolojisinin Herkül’ü gibi kuvvetiyle tanınan ve özgüvenli pek çok pehlivanı güreşte yenmiş bir kişidir. Gezi sırasında söylediği şarkılar, yaptığı espriler ve el şakalarıyla Sadık Bey’in kafilenin muzip karakteri olduğu söylenebilir. Âli Bey, Sadık Bey’i tasvir ederken arkadaşının kişiliğine uygun düşecek mizahi bir dile başvurur. Dizleri ağrıdığı için mum yağı kullanan Sadık Bey’in bu davranışı, yazar için bir eğlence vesilesidir:

“Bizim Herkül dahi el şakasında bulunacak olursa mazhar-ı iltifatı olan bedbaht yalnız keten tohumu lapasının veya mum yağı ve hava civa muşambasının istimali ile dünya misafirliğini muhafaza edebilir ise kendini bahtiyar bilmelidir. Yazla Çayırı’nda omuzlarımı okşamıştı. Haftası geçmişken hâlâ üzerimden mum yağı kokusu geçmedi.” (Âli Bey, t.y.: 16)

Sadık Bey kuvveti kadar oburluğuyla da karikatürize edilir. Kuzuyu âdeta bir piliç gibi yiyen pehlivan, arkadaşlarından birinin zamanında yediği at pastırmasını hatırlayarak bindiği hayvanın kulağını ısırma kalkışır. Yazar, esprili diliyle Pehlivan Sadık Bey’i “Bizim Herkül’ümüz işte

böyle bir Herkül-i ekûldür." (16) cümlesiyle anlatır. Âli Bey, gezi boyunca yaptığı şakalarla Ahmet Mithat Efendi'yi bunaltıp hiddetini üzerine çeken Sadık Bey'i savunmaktan geri durmaz. Metindeki komik olayların çoğunlukla Sadık Bey'in aracılığıyla yaşandığını söylemek mümkündür. Örneğin bir çoban köpeğinin çenesindeki tüyleri İngiliz sakalına benzeten Sadık Bey, "Yeni akıllılar mukallitlerini kelplerine de talim etmişler. Hep boş emek. İngiliz sakalını kurt tanır mı?" (22) diyerek espri yapar. Âli Bey kendi sakalını da düşünerek "Bu 'yeni akıllılar' cümlesine benim de dâhil bulunduğuma şüphe yoktur." (22) sözüyle espriye katılsa da Ahmet Mithat Efendi, Sadık Bey'i yersiz dokundurmaları yüzünden eleştirir.

Kimliği gizlenen bir diğer kişi, metinde Mentor adıyla anılan Sahib Bey'dir. Sahib Bey, Telemak'ın Mentor'undan daha zeki bir kişi olarak gösterilir. Gezide ara sıra şakalara ortak olsa da genellikle ağırbaşlılığını koruyan Sahib Bey, cins kısıraklar yetiştiren bir kişidir. Âli Bey'in yolculuk sırasında manzarayı seyretmek için duraklaması arkadaşları tarafından hoş görülmezken bir tek Sahib Bey, yazarın o esnada tabiattan keyif almak için vakit geçirdiğinin farkına varır. Yazar "Yalnız âkil Mentor'un nazar-ı tahsinine nail oldum. Bu bana kâfiydi." (21) sözüyle hem memnuniyetini hem de Sahib Bey'e verdiği değeri dile getirmiş olur.

Âli Bey eserinde yol arkadaşlarının kişilik özellikleriyle örtüşen müstear isimler kullanır: Halkı eğitime misyonuyla tanınan Ahmet Mithat Efendi, ateşi Olimpos'tan çalıp insanlara armağan eden Prometey adıyla okurun karşısına çıkar. Kuvvetli bir vücut yapısına sahip olan Pehlivan Sadık Bey, Yunan mitolojisinin kahramanı Herkül'dür. Ağırbaşlı bir kişi olarak tanıtılan Sahib Bey ise Odysseus'un dostu ve ayrıca tanrıça Athena'nın Telemakhos'a yol göstermek için zaman zaman kılığına girdiği bir kişi olan Mentor ile temsil edilir. Âli Bey, arkadaşlarına Yunan mitolojisinden temsilciler bulduğu gibi, kendisini temsil edecek kişiyi de Yunan tarihinden seçer: Eserin sonunda yazar olarak gösterilen kişi Herodot'tur.

Sonuç

Sonuç olarak "Küçük Bir Seyahat"ın ilk olarak Mizancı Murat'a atfedilmesine karşın, Âli Bey'in biyografisiyle tutarlı ipuçları, üslup, içerik gibi metin içi göstergeler ve Muallim Cevdet'in yazma üzerine düştüğü not gibi metin dışı unsurlar incelendiğinde, eserin Âli Bey'e ait olduğu iddiası son derece güçlüdür. Metnin iki farklı yazara atfedilmesinin nedeni, yukarıda bahsedildiği üzere, eserin muhtemelen en az iki adet nüshasının bulunmasıdır. Edebiyat tarihlerinde yer almayan bir metin olmasının yanında "Küçük Bir Seyahat", geziden önce Direktör Âli Bey'i Akbaba'daki çiftliğinde ağırlayan ve ona yolculuk boyunca refakat eden kişinin Ahmet Mithat Efendi olması nedeniyle de önem taşımaktadır. Eserde yolculuğa katılanların çoğu, Yunan mitolojisindeki kahramanların adıyla temsil edilir. Âli Bey, kültür ve edebiyat alanındaki emeklerinden ötürü saygı duyup öncü olarak gördüğü Ahmet Mithat Efendi'ye "Prometey" ismiyle seslenir. Âli Bey, Hâce-i Evvel hakkında edindiği izlenimlerini aktarırken övgü dolu ifadelere başvurur; ancak öte yandan gezi sırasındaki bazı davranışlarından ötürü Ahmet Mithat Efendi'yi eleştirmekten çekinmez. Tüm bunlar yazarın değerlendirmelerinde yansız bir tutumla hareket etmeye çalıştığını göstermektedir.

"Küçük Bir Seyahat", seyahatnamelerin genel yapısı ve Âli Bey'in İstanbul'dan Bombay'a kadar uzanan seyahatinin konu edildiği *Seyahat Jurnalî* adlı eseriyle karşılaştırıldığında birtakım farklılıklar gösterir. Bu anlamda Âli Bey'in "mühim" seyahatler ve "küçük" seyahatler hakkındaki yorumu, seyahatname türündeki metinlerin tür içi sınıflandırmaları bakımından fikir vericidir. Seyahatname türünde kabul edilen metinler değerlendirilirken genellikle seyahat edilen coğrafya -yurt içi veya yurt dışını anlatan seyahatnameler- ya da seyyahın kimliği -flanör, turist vb.- merkeze alınarak ayırım yapılır. Bunlara ek olarak Âli Bey'in fikirlerinden ve farklı tarzdaki

yolculuklarını anlattığı seyahatname türündeki iki eserinden hareketle, yolculuğun süresinin de metinlerin yapısını etkilediği sonucuna varılabilir. Buna göre uzak diyarlara yapılan yolculuklarda egzotiklik, seyyahın yabancı olduğu kültür ve coğrafyadan doğar. Yolculuğun süresinden dolayı daha fazla eylem barındıran metinlerde yazar, yaşadığı muhit için olağan dışı kabul edilecek deneyimler yaşar ve genellikle deneyimlerine memleket hasreti eşlik eder. Seyahat vasıtası çoğu zaman, menzili uzun seyahatleri anlatan eserlerde ziyaret edilen yerler kadar önem taşır. “Küçük Bir Seyahat” gibi evden birkaç günlüğüne uzaklaşarak yapılmış gezintileri anlatan metinlerde ise egzotik, olağan şeylerin yeni bir gözle görülmesiyle ortaya çıkar. Bu tarz metinlerde, yolculuğa memleket hasretinden ziyade yaşanan muhitten uzaklaşma arzusunun eşlik ettiği ve yürüme eyleminin başlı başına bir amaç olduğu söylenebilir.

Kaynakça

- Açıkgöz, Y. (2007). *Anadoluhisarı Osmanlı Dönemi Mezar Taşları Kitabelerinin Dil İncelemesi*, (Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- Akbulut, Ö. (1955). *Trabzon Cumhuriyetten Evvel Tarih ve Valiler*, Trabzon: İstikbal Matbaası.
- Âli Bey (1314). *Seyahat Jurnalı: İstanbul'dan Bağdat'a ve Hindistan'a*, İstanbul: Rauf Bey Kütüphanesi.
- Âli Bey (t.y.). “Küçük Bir Seyahat”, İBB Atatürk Kütüphanesi. Muallim Cevdet. No. MC_Yz_K.000041, 29 yk.
- Arıkan, M. (2019). “Keçecizade İzzet Fuat Paşa Biyografisine Katkı Beş Yıl Sonra Doğmak Üç Yıl Önce Ölmek”, *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 17 (27), 335-371. DOI: 10.17518/canakkalearastirmalari.661209
- Asiltürk, B. (2009). “Edebiyatın Kaynağı Olarak Seyahatnameler”, *Journal of Turkish Studies*, 4 (1), 911-995. DOI:10.7827/TurkishStudies.569
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (2. Cilt), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, çev. Türkmen, İ., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Borm, J. (2016). “Defining Travel: On the Travel Book”, *Travel Writing and Terminology. Perspectives on Travel Writing* (ed. Hooper G. ve Youngs T.) içinde (ss. 13-26). New York: Routledge.
- Botton, A. (2018). *Seyahat Sanatı*, çev. Bayer A.S., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çatma, B. (2021). “Abdurrahman Âdil (Eren)’in Osmanlı Matbûat Âlemine Dair Hâtıraları”, *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 7 (2), 636-654. DOI: 10.21551/jhf.905224
- Dinç Kurt, Y. (2008). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Gezi Türünün Gelişimi (1920-1980)*. (Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- Gökçek, F. (2022). *Çalışmaya Vakfedilen Bir Hayat Ahmet Mithat Efendi*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Gros, F. (2017). *Yürümenin Felsefesi*, çev. Ulutaşlı, A., İstanbul: Kolektif Kitap.
- Karaalioglu, S. K. (1982). *Türk Edebiyatı Tarihi* (2. Cilt), İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Kılıç, M. M. (2020). *Yeni Türk Edebiyatında Bir Edebî Tür Olarak Gezi*. (Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- Kocatürk, V. M. (1964). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Edebiyat Yayınevi.
- Le Breton, D. (2019). *Yürümeye Övgü*, çev. Yerguz, İ., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Muallim Cevdet, “Muallim Cevdet Yazmaları Tesbit Fişleri”, İBB Atatürk Kütüphanesi. No. Bel_Yz_K.000735, 181 yk.
- Okay, M. O. (1997). “Hâtırat”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/hatirat>
- Özgül, M. K. (2011). “Demir Asâ Demir Çarık”, *Hece Gezi Özel Sayısı* içinde (ss. 6-28). Ankara: Hece Yayıncılık.
- Soydaş, H. (2016). “Gautier’in İstanbul ve Haşim’in Frankfurt Seyahatnamesi Adlı Eserleri Üzerine Edebî Bir Tür İncelemesi: Gezi Yazısı”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 5 (2), 705-719. DOI: 10.7884/teke.611

- Şahin, E. A. (2019). *Tanzimat Dönemi Türk Tiyatrosu Etrafında Direktör Âli Bey'in Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği*. (Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne). Erişim adresi: <https://tez.yok.gov.tr/>
- Us, H. T. (1940). "Beykoz Köylerinde Bir Gezintinin Hikâyesi", *Vakit*. 19 Eylül-14 Birinciteşrin [Ekim]. (24 bölüm).

Araştırma Makalesi

Destûr ve Düstûr Şiirleri Üzerine Bazı Tespitler¹

Some Determinations on Destûr and Düstûr Poems

Mümin TOPCU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, topcumumin@gmail.com 

Öz: Edebî eserlerimizin bütünüyle tespit edilip tür ve şekil bilgisinin tamamen belirlenememesi nedeniyle bazı edebî ürünlerimizin belirleyici özellikleri ortaya konulamamıştır. "Destûr" ve "düstûr" türü şiirler de bunlardandır. Bir cönkte rastladığımız Şeydâyî, Cemâlî, Hulûsî ve Niyâzî mahlaslı şairlere ait "düstûr" başlıklı dört şiir ilgimizi çekti. Konuyu araştırdığımızda gördük ki bu şiirler, "destûr" olarak adlandırılmış ve 13. yüzyıldaki "yort savul" ile ilişkilendirilmiştir. Örnekleri az olan bu şiirlerin 19. ve 20. yüzyılda da benzer bir üslûpla devam ettiği belirtilmiş fakat bunların tür mü tarz mı olduğu tartışılmış ve bir neticeye varılamamıştır. İncelemelerimiz sonucunda "destûr" ve "düstûr" kelimelerinin yazılışlarının aynı olmasının bir belirsizliğe neden olduğu kanaatine vardık. Bu bağlamda makalede edebiyatımızda "destûr" ve "düstûr" adlı birbirinden farklı iki şiir grubunun oluştuğu iddiasından hareket edeceğiz. Önce Farsça kökenli "destûr" türü ile izin isteme konulu şiirleri kısaca gözden geçireceğiz. Sonra Arapça kökenli "düstûr" kelimesinden hareketle, yazmalarda yer aldığını gördüğümüz "düstûr" başlıklı sihr-i helâl tarzı ile yazılmış şiirleri inceleyip bu şiir türlerini tanımaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Şiir, tasavvuf, destûr, düstûr, yort savul, sihr-i helâl.

Abstract: Due to the fact that our literary works have not been completely identified and their genre and form information has not been completely determined, the determining features of some of our literary products could not be revealed. "Destûr" and "düstûr" type poems are among these. Four poems titled "düstûr" belonging to poets with the pseudonyms Şeydâyî, Cemâlî, Hulûsî and Niyâzî that we came across in a cönk attracted our attention. When we researched the subject, these poems were named "destûr" and associated with the "yort savul" of the 13th century. It was stated that these poems, of which there are few examples, continued in a similar style in the 19th and 20th centuries, but whether they were a genre or a style was debated and no conclusion was reached. As a result of our investigations, we came to the conclusion that the same spelling of the words "destûr" and "düstûr" caused an ambiguity. In this context, in this article, we will proceed from the claim that there are two different poetry groups named "destûr" and "düstûr" in our literature. First, we will briefly review the Persian-origin "destûr" genre and poems about asking for permission. Then, based on the word "düstûr" of Arabic origin, we will examine the poems written in the style of "sihr-i halâl" titled "düstûr" that we have seen in manuscripts and try to recognize these poetry types.

Keywords: Poetry, sufism, destûr, düstûr, yort savul, anjanbantment.



Atıf: Topcu, M. (2024). "Destûr ve Düstûr Şiirleri Üzerine Bazı Tespitler". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 86-104.

DOI: 10.31465/eeder.1400015

Geliş/Received: 04.12.2023

Kabul/Accepted: 08.03.2024

Yayımlı/Published: 26.03.2024



¹ Kapadokya Üniversitesi'nin 3-4 Ağustos 2023'te düzenlediği Âşık Sanatı Sempozyumu'nda makalenin özü sözlü olarak sunulmuştur.

Giriş

Murat Turan'a ait bir cönkte² karşılaştığımız dört adet “düstûr” başlıklı şiir dikkatimizi çekti. Konuyu araştırdığımızda Öztürk'ün, “Destûr Başlıklı Şiirleri Nasıl Okumalıyız?” başlıklı makalesiyle karşılaştık. Makalede “destûr” kelimesinin terim anlamıyla ilgili yeterli bilgi ve belge sunulamamış olup “Destûr” başlıklı sekiz şiir incelenmiş ve bu şiirlerin ortak yönleri, edebî özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Öztürk, bu şiirleri biçim bakımından bir tasnife tâbi tutmanın mümkün olmadığını belirtmiş ve bunların tür mü tarz mı olduklarına karar verememiştir. Ancak şiirlerin içerik özelliklerine ve yazıldığı çevrelere dikkat çekerek Destûr okunuşunu tercih eden Öztürk, yazmalarda yer alan bu şiirleri, XIII. yüzyıldaki “yort savul” ile ilişkilendirmiştir. “Yort savul” ise Rabbini / padişahını bilmesi gereken kulun ondan gayrıyı uzaklaştırmak yani “mâ-sivâyı terk etmek” anlamına gelen ve “savulun” ya da “uzaklaşın padişah geliyor” edasıyla söylenen dinî-tasavvufî konulu şiirlerdir. “Destûr” şiirlerini, Yunûs Emre'deki “yort savul” şiirlerinin 20. yüzyıl şiirine ilham vermesinin bir sonucu olarak gören ve Ece Ayhan'ın şiirlerindeki “yort savul” etkisine dikkat çeken Öztürk, bu durumda Ahmed-i Yesevî geleneğindeki “mâ-sivâ” fikrinin Yûnus Emre'de “yort savul” ile ifadesini bulmuş olduğunu ve oradan da 19. yüzyıldaki “destûr” şiirlerine sindiğini ve nihayet 20. yüzyıl Türk şiirindeki “yort savul” ruhunu yeniden dirilttiğini belirtir (2017: 174-197).

Farsça kökenli olan “destûr” kelimesinin “izin, müsaade, ruhsat; Zerdüşterde ruhanî başkan; izin verin geçelim; müsaade edin, kimse olmasın, açılın savulun; müsaade et; cin ve peri şerrinden kurtulmak için söylenen söz, kanun töre” (Devellioğlu, 1993: 180), anlamlarında kullanıldığını görürüz. “Destûr” kelimesi, Mevlevî ve Bektaşî şeyhleri ve tarikat büyüklerinden izin almak için veya zor bir işe girişirken evliyanın ruhaniyatından müsaade almak için kullanılır (Uludağ, 1999: 143). Destûrlar, meclise girme ve söz söyleme anlamlarında izin isteme anlam ve edalı bu şiirlerdir. Bu şiirler, Türk halk şiiri geleneğinde geniş bir söylem zeminine sahip olup günümüze kadar canlı bir şekilde gelmektedir. Destûrlara örnek olabilecek birçok şiir vardır. Pir Sultan Abdal'a ait “İçeri Gireyim Destûr Olursa” (Abdal, 2016: e-kaynak), başlıklı şiiri olmak üzere daha birçok şiir, bu tarz şiirlere örnek olarak verilebilir. Günümüz şiirlerinden “Destur Verilince” (Barlıoğlu, 2016: e-kaynak), “Destur” (Ünal, 2016: e-kaynak), “Destur Aldın mı Gönül” (Yenişafak, 2016: e-kaynak), “Destur Verin Erenler HUUUU!” (Sıkıcıkoğlu, 2016: e-kaynak), “Destur Verin Geliyoruz” (Koğucak, 2016: e-kaynak) ve “Destur Hacı Bektaş'ım” (Solak, 2016: e-kaynak), vb. dinî-tasavvufî içerikli olan bu şiirlere “destûr” diyebiliriz.

“Düstûr” kelimesi ise Arapça kökenli olup çoğulu “desâtîr” dir. Bu kelime “kaide, kanun, kural; vezir müşir; büyük defter; esaslı kaide ve devlet kanunlarını içeren kitap” (Devellioğlu, 1993: 195) anlamlarıyla kullanılmaktadır. Yazılışları “دستور” şeklinde aynı olduğu ve anlamları da birbirine yaklaştığı için sözkonusu kelimelerin karıştırıldığı kanaatindeyiz. “İzin istemek, söz ve söylem yetkisi almak” anlamındaki “destûr” şiirlerinin yanı sıra; “kaide, kanun, kural” anlamlarıyla öne çıkan “düstûr” kelimesi ile de ayrı bir şiir tarzı ve üslubunun geliştiği

²Bolu merkezde yaşamını sürdürmekte olan Murat Turan, yazma eserlerden oluşan özel bir yazma eser koleksiyonuna sahiptir. Kendisinden bir kopyasını aldığımız bu cönkte yer alan şiirler:

Cönkte yer alan şiirlerin semâ'î, düstûr, destan, kalenderî, gazel vb. nitelermeler ile şiir başlıkları belirtilmiştir. Burada Niyâzî'ye ait bir “düstûr gazel”, Şeydâyî'ye ait bir “düstûr destân”, Cemâlî'ye ait bir “düstûr”, Hulûsî'ye ait “düstûr semâ'î” olmak üzere, dört “düstûr” vardır. Mahremî'ye ait bir “destan” vardır. Âşık Ömer'in bir, Akif'in bir, Abdi'nin bir, Kenzî'nin iki, Mahremî'nin on dokuz, mahlası olmayan bir, olmak üzere yirmi yedi “divan” vardır. Mahremî'nin üç, Niyâzî'nin iki, Nesîmî'nin bir, Sabrî'nin bir, Abdi'nin bir olmak üzere toplam sekiz “gazel” vardır. Mahremî'ye ait altı “kalenderî” vardır. Şeydâyî, Teslim Abdal, Zihni ve mahlası olmayan iki adet olmak üzere toplam beş “koşma” vardır. Mahremî'ye ait on iki, Kalbî'nin bir, Niyâzî'nin bir ve mahlası olmayan iki adet olmak üzere on altı “semâ'î” vardır. Kıtalar, maniler, tecnis ve bir Tuna türküsü ile Seyrani'nin bir, Dertli Kerem'in iki şiiri var. Mahlası ve nazım türü belirtilmemiş yani başlık konulmamış beş şiir ve Âşık Ömer'e ait iki, Mahremî'ye ait otuz iki adet başlıksız şiir olmak üzere cönkte toplam yüz on sekiz şiir yer almaktadır.

görüştüğümüz. El yazma eserlerde yer alan ve şimdiye kadar “destûr” şeklinde okunmuş olan şiirlerin “düstûr” şeklinde okunması gerektiğini ve bunların izin, müsaade anlamının dışında “başka bir şiir tarzını ifade ettiği görüşüdeyiz. “Düstûr” tarzı bu şiirlerin en belirgin ortak özelliği “sihr-i helâl” tarzının tüm şiire hâkim olmasıdır. Bununla birlikte tevriye, istifham, cinas vb. kelime oyunları, edebî sanatlar, kafiye ve ses tekrarları ile oluşturulan “düstûr” başlıklı şiirlerin dinî-tasavvufî Türk halk şiirinde “sihr-i helâl” tarzı ile yazılan bir şiir tarzı olduğu görüşüdeyiz. Bu nedenle önce “sihr-i helâl” üzerinde duralım.

Türk edebiyatında Tanzimat’tan günümüze kadar yazılan edebî sanatlarla ilgili kitaplarda “sihr-i helâl” iki ayrı şekilde tarif edilir. Bunlardan ilki “güzel ve veciz söz”dür. Muallim Nâci ilk olarak “sihr-i helâl” tarzını ele almış ve bu kavramın “kelâm-ı bedî” mânasında kullanıldığını belirtmiştir. Şemseddin Sâmî “sihir” maddesinde kelimenin üçüncü anlamını “şiir ve fesahat gibi insanı meftun eden hüner” diye kaydeder. “Sihr-i helâl” bu anlamını, “İnne mine’l-beyâni sihren/le-sihren” hadisinden alır. Sihir yapmak ve yaptırmak haramdır. Ancak Resûl-i Ekrem’in bu sözü, aynı zamanda güzel sözün insanı büyüleyici gücü nedeniyle helâl bir sihir olduğu anlayışının oluşmasına yol açmıştır. Bu hadis, insana tesir edici ifadeye izin verme ve teşvik olarak telakki edilmiş ve birçok şiirde bu görüş sanatlı bir şekilde dile getirilmiş (Okay, 2004: 172). Ayrıca dinî-tasavvufî çevrelerde, sözün sihirli bir tesiri olduğu ve bu tesire kapılanların bir çeşit girdap etkisine maruz kalacaklarına inanılır.

Muallim Nâci’ye göre “sihr-i helâl”; “Beyit arasında hem kelimât-ı sâbıkânın tetimmesi hem de kelimât-ı lâhikanın mukaddimesi addolunabilecek sûrette bir lafz veya terkip irad etmektir.” Kaya Bilgegil ise konuyu biraz daha genişletir: “Bir kelime veya kelimeler grubu bir beytin ilk mısrası sonunda yer aldığı zaman önce o mısradaki cümle tamam olacak, aynı zamanda birinci mısraya ait bu son unsur bir “enjambement” ile ikinci mısradaki ifadeye başlangıç teşkil edecektir.” Bilgegil sihr-i helâlî yapıya bağlı sanatlar arasında ele almış ve bunu bir anjambeman (enjambement) olarak değerlendirir (Okay, 2004: 172). Buradan hareketle Yürek (2008:188), sihr-i helâl ile anjambeman tekniklerini karşılaştırır. Birbirinden farklı şiir anlayışlarında ortaya çıkan birbirine benzer bu tekniklerin “anlamın diğer dizelerde de devam etmesi anlayışına” dayandığını kaydeder.

Kur’ân’da sihir kelimesi, çok defa kâfirlerin ayetlere karşı olumsuz tutumu anlatılırken, “Bu sihirden başka bir şey değildir” sözündeki inkârları dolayısıyla zikredilir ve sihirle ilgilenenlerin ebedî hayattan nasip alamayacakları anlatılır. Sihr-i helâl tertibinin Bakara 102. âyetdeki ifade şeklinden çıkarıldığı görüşü akla yatkındır. Bu âyetteki, “Lâkin o şeytanlar küfrettiler, insanlara sihri ve Bâbil’de Hârût ile Mârût adlı iki meleğe indirilene öğretiyorlardı”, cümlesine nahvî yapıyı dikkate alarak şöyle de mâna verilebilir: “İnsanlara sihri öğretiyorlardı ve Bâbil’de Hârût ile Mârût adlı iki meleğe indirilene (öğretiyorlardı).” Burada indirilen şeyin ne olduğu zikredilmese de bağlamdan sihir olduğu anlaşılacaktır. Bu yorum, “öğretilen şeyin sihir olmayabileceği fakat öğretildiği ve kötüye kullanıldığı takdirde sihir olabileceği” şeklinde bir anlama da imkân vermektedir. Burada dikkati çeken en önemli nokta, “bir defa geçen sihir kelimesinin âyetin dil bilgisi özelliğiyle iki ayrı cümlede unsuru olabilmesidir.” Buna göre meâl şöyle de olabilir: “İnsanlara sihri öğretiyorlardı. Bâbil’de Hârût ve Mârût adlı iki meleğe sihir indirilmiştir.” Böylece “sihr-i helâl” denilen edebî sanatın bu âyette de bulunduğu görülmekte, üstelik sihrin esasında her zaman haram olmadığı, bir gerçeği de ifade edebileceği ve kötüye kullanılmadığı takdirde helâl sayılabileceği mânası da çıkarılabilmektedir. Bu husus, “sihr-i helâl” sanatının nereden çıktığını ve neden bu ismi aldığını da göstermektedir (Okay, 2004: 172).

Bazı kaynaklarda sihr-i helâlin “eskilerin itibar ettikleri sanatlardan” veya “son dönem Türk şiirinde sıkça başvurulan söz oyunlarından” ifadeleriyle bahsedilmesi; buna ilaveten sihr-i helâlin kesin ve ihtilâfsız bir tarifi olmadığı için bir sözün “sihr-i helâl” sayılıp

sayılamayacağıının da kişinin tercihine bağlı bir öznel yargı olarak kabul görmesi ve sihr-i helâl örnekler verilirken bu ibarenin geçtiği mısra ve beyitlerin zikredilmekle yetinilmesi (Okay, 2004: 172), dikkat çekicidir. Bu bilgiler ışığında sihr-i helâlin eskiden itibar gören yaygın bir edebî tarz iken, zamanla anlam odaklı olup soyut özellik göstermesi nedeniyle ihmal edilip unutulduğu açıktır. Netice itibarıyla de “sihr-i helâl” tarzının ihmal edilip unutulmasıyla bu edebî sanata dayanan “düstûr” tarzı şiirlerin de aynı akıbete uğramış olması kuvvetle muhtemeldir.

Burada Öztürk’ün (2017) makalesinde yer alan sekiz şiir ile cönkte yer alan dört şiir ve Belenkuyu’nun (2022) ele aldığı bir şiir olmak üzere, on üç şiir incelendikten sonra “düstûr” tarzı şiirler, tanımlanmaya çalışılacaktır. Şiirler; “Gazel şeklinde yazılmış düstûrlar”, “Semâî şeklinde yazılmış düstûrlar” ve “Koşma şeklinde yazılmış düstûrlar” başlıklarıyla üç ana grupta incelenip “düstûr” türünün özellikleri ortaya konulacaktır.

1. Gazel şeklinde yazılmış düstûrlar

“Düstûr gazel” başlıklarıyla Niyâzî ve Kemâlî’ye ait iki gazel ve Kemâlî’ye ait “Düstûr” başlıklı gazel tarzında bir şiir olmak üzere, üç “düstûr” incelenmiş ve bu şiirlerin sihr-i helâl tarzında oluşturulmuş yeni şekilleri karşısına yazılmıştır.

1.1. Düstûr gazel³

Ana metin

Hüdâ dâ’vet eder elḥamdülillâh
Bu cân dosta gider elḥamdülillâh

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(elḥamdülillâh/Bu cân dosta gider)
(elḥamdülillâh/Haḳîkat şehrine çün rihlet)

Haḳîkat şehrine çün rihlet oldı⁴
Gönül duymaz eder elḥamdülillâh

(oldı/Gönül duymaz eder)
(elḥamdülillâh/Duyaldan cân u dil vaşlı)

Duyaldan cân u dil vaşlı-ı Habîbi
Hem oḳur hem yazar elḥamdülillâh

(Habîbi/Hem oḳur hem yazar)
(elḥamdülillâh/Yaḳın geldi ṭulu’-i şemse)

Yaḳın geldi ṭulu’-i şemse ruhum
Bugün kevnim doḡar elḥamdülillâh

(ruhum/Bugün kevnim doḡar)
(elḥamdülillâh/Ölüm dedikleridir ḫalveti)

Ölüm dedikleridir ḫalvet-i yâr
Ḳamu aḡyâr gider elḥamdülillâh

(yâr/Ḳamu aḡyâr gider)
(elḥamdülillâh/Şehâdet marzıdır ‘âlî)

Şehâdet marzıdır ‘âlî menâşıp
Bize veriliser elḥamdülillâh

(menâşıp/Bize veriliser)
(elḥamdülillâh/Görüde ma’ni yüzünden)

Görüde ma’ni yüzünden cemali
Bozuldu hep suver elḥamdülillâh

(cemâlî/Bozuldu hep suver)
(elḥamdülillâh/Bilişdik bunda hem iḥsânlar)

Bilişdik bunda hem iḥsânlar etdi
Naşîbimiz kadar elḥamdülillâh

(etdi/Naşîbimiz kadar)
(elḥamdülillâh/Ne ḡam giderse dünyadan)

Ne ḡam giderse dünyâdan Niyâzî
Vişâline erer elḥamdülillâh
(Cönk s. 54).

(Niyâzî/Vişâline erer)
(elḥamdülillâh/ dâ dâ’vet eder⁵)

³ رستور شری Şeklinde cönkte başlık konulmuş. Vezin: Mefâilün/Mefâilün/Feülün

⁴ “Öldü” şeklinde tevriyelî de okunabilir.

⁵ Gazelde sihr-i helâl yapısını oluştururken boşta kalmış olan ilk mısra şiirin sonunda eksik kalan bölümle sihr-i helâl oluşturmaktadır.

Niyazi Mısrî'nin divanında (Erdoğan, 1998: 195), yer almakta olan bu gazele, cönkte “Düstûr gazel” başlığıyla yer verilmiştir. Mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün vezniyle yazılmış gazelde, her mısranın sonundaki kelimeler, sonraki mısranın başında yeni bir yapı ve anlam oluşturacak şekilde sihr-i helâl tarzında yer almakta ve bu üslup tarzı ile şiirin tamamı birbirine bağlanmakta ve sihr-i helâl tarzı ile “yeni bir şiir” oluşmaktadır. Hem beyitler arası hem de beyit içi mısra geçişlerinde sihr-i helâl tarzı vardır. Bu şekilde sihr-i helâl ile farklı bir yapı bütünlüğü içinde kurulan yeni bir şiir görüntüsü belirir. Bu yeni tarz görünüm, asıl şiirin karşısında gösterilmektedir.

Niyazi Mısrî'nin divanında yer almakta olan bu gazelle ilgili günümüze kadar herhangi bir sihr-i helâl veya “düstûr” nitelmesiyle karşılaşmamış olması, Dinî-Tasavvufî Türk Halk Şiiri başta olmak üzere Klasik Türk Şiiri'ne ait metinlerde, bu tarzda birçok şiirin var olabileceği düşüncesini doğurmaktadır. Bu örnekten hareketle şimdiye kadar Öztürk'ün “düstûr” tarzının 19. ve 20. yüzyıla has olduğu (2017: 174), bilgisinin doğru olmadığı ve “düstûr” tarzının en az 17. yüzyıl ve öncesine giden bir geçmişinin olduğu açıktır. Şiirlerimiz bu bakış açısıyla dikkatlice okunup anlam ve yapı ilişkileri gözden geçirilirse daha birçok “düstûr” tarzı şiir örnekleri bulunabilir.

1.2. Düstûr gazel

Ana metin

Ehl-i 'uşşâkın nazargâhı olan ey zât-ı nûr
Âsumân-ı matla-ı ikbâlin eyle nûr-ı hûr

(Sıhr-i helâl ile oluşan şekli)

(zât-ı nûr /Âsumân-ı matla-ı ikbâlin eyle)
(nûr-ı hûr /Makdem-i 'arşı müşîrânında cümle)

Makdem-i arşı müşîrânında cümle bahr u ber
Vech-i pâkinden tulû-ı âfitâb eyler zuhûr

(bahr u ber /Vech-i pâkinden tulû-ı âfitâb eyler)
(zuhûr/Tekye-i kesretde tevbe bekleriz her)

Tekye-i kesretde tevbe bekleriz her rûz u şeb
Na 't-ı pâk-ı zâtin andıkca derüz hamd ü şekûr

(rûz u şeb/Na 't-ı pâk-ı zâtin andıkca derüz)
(hamd ü şekûr /Hâre dek ser-halka cemiyetde)

Hâre dek ser-halka cemiyetde evsâfin ola
Ehl-i aşkın dillerinde sad hezârân bî-kusûr

(evsâfin ola/Ehl-i aşkın dillerinde sad hezârân)
(bî-kusûr/Ramazân-ı mefâhirin mähında sâz)

Ramazân-ı mefâhirin mähında saz çalmak için
Bende-i dervîş-i dil-rîşânma himmet buyur

(çalmak için/Bende-i dervîş-i dil-rîşânma)
(himmet buyur/Ser-fürûlar eyleyüp ak niyâz)

Ser-fürûlar eyleyüp ak niyâz eyler sana
Bâb-ı lutfundan Kemâlî kemterin gel etme dûr⁶
(Öztürk, 2017: 181).

(eyler sana/Bâb-ı lutfundan Kemâlî kemterin gel)
(etme dur/Ehl-i 'uşşâkın nazargâhı olan ey zât⁷)

Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün kalıbıyla yazılmış ve “Düstûr gazel” başlığıyla isimlendirilen Kemâlî'nin bu gazelinde sihr-i helâl tarzı, şiirin geneline uygulanabilmektedir. Gazelin son beytinin son mısrasında yer alan “etme dur” ifadesi, gazelin ilk beytinin ilk mısrasında sihr-i helâl uygulanırken artık kalan “Ehl-i 'uşşâkın nazargâhı olan ey zât” ifadesi ile birleşerek sihr-i helâl halkası tamamlanmaktadır.

1.3. Düstûr

Ana metin

Bir degil 'âşık olan bin dâne 'âşık var sana
Cân verirler yâ ne versün 'âşık-ı şâdıķ sana

(Sıhr-i helâl ile oluşan şekli)

(sana/Cân verirler yâ ne versün 'âşık-ı şâdıķ)
(sana/Var iken vechinde ol nûr-ı tecelli 'âşık⁸)

⁶ Tevriyeli kullanılmıştır.

⁷ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımdır.

⁸ Burada “âşıkâr” kelimesini sihr-i helâl oluşturulurken kafiyenin yönlendirmesi ve anlamın da uygun düşmesi nedeniyle “âşık” ve “âr” şeklinde ayırdık.

Var iken vechinde ol nûr-ı tecellî âşıkâr Cevr-i istiğnâlar itmeklik sezâ lâyıķ sana	(âr/Cevr ü istiğnâlar itmeklik sezâ lâyıķ) (sana/Şem ‘-i ħüsnün şûh için bir yerde ârâm)
Şem ‘-i ħüsnün şûh için bir yerde ârâm eylemez Ayb kılma ey güzel pervâne-dil yanık sana	(eylemez/Ayb kılma ey güzel pervâne-dil yanık) (sana/Yâr senün vafundan âciz haşre dek meddâh)
Yâr senün vafundan âciz haşre dek meddâh kim Bu güzelliķ hatmin ihsân eylemiş Ĥâlîķ sana	(kim/Bu güzelliķ hatmin ihsân eylemiş Ĥâlîķ) (sana/Hep erenler erdiler yarım visâl)
Hep erenler erdiler yârin visâl-i ‘ıydına Ey Kemâlî ermedin yazık sana yazık sana (Öztürk, 2017: 183-184).	(‘ıydına/Ey Kemâlî ermedin yazık sana yazık) (sana/Bir degil ‘âşık olan bin dane ‘âşık var ⁹)

Fâ ‘ilâtün/fâ ‘ilâtün/fâ ‘ilâtün/fâ ‘ilün vezniyle yazılmış bu destûr tarzı bir divandır. Şiire sihr-i helâl tarzı hâkimdir. Yukarıdaki örnekte olduğu gibi mısralarda sihr-i helâl yapılırken ses benzerlikleri de yol gösterici olmaktadır.

2. Semai şeklinde yazılmış düstûrlar

Arapça bir sözcük olan semai, kurala bağılı kalınmadan işitilerek öğrenilen anlamındadır. Semailer, bu anlama uygun olarak halk şiirinin kurallı bir söyleyişi olmayıp geleneksel ve kendine has söyleyişi olan şiirlerdir. Semai, Türk müziğinde hem bir musiki formunun hem de iki basit üsülden birinin adı olan bir şiir türü olup âşık edebiyatında koşmadan sonra en yaygın şiir çeşididir. Semailer, koşma tipinde olup genellikle nazım birimi dördüktür. Bu şiirler 4+4=8’li hece ölçüsüyle yazılır ve kendine has bir makamla okunur. Dörtlük sayısı 3-5 arasındadır. Aruz ile yazılan musammat semailerle divan biçimindeki semailer beyitler ile yazılır. Nazım birimi dördlük olan semailerde uyak düzeni koşmaya benzer: (a b c b [a b a b vey a a a a b] - d d d b - e e e b - ...). Beyit nazım birimi ile söylenen semailerde ise uyak düzeni gazelin uyak düzeni ile aynıdır. Mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün kalıbıyla söylenen gazel, murabba, muhammes, müseddes biçimindeki şiirlere de semai denir. Bunlar farklı bir ezgiyle okunur ve her birinin kendine özgü uyak düzeni vardır. Mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün mefâ ‘ilün kalıbıyla söylenmiş; ancak mısraları ortadan da uyaklı olup ikiye ayrılabilen semailere musammat semai ve her mısraından sonra mefâ ‘ilün fe ‘ülün veya fâ ‘ilün mefâ ‘ilün kalıbına uygun parçalar ilave edilmek suretiyle söylenen semailere, ayaklı (yedekli) semai denir. Bazı araştırmacılar dördüncü mısrası her dördlüğün sonunda tekrarlanan semailere ise “semai-şarkı” adı vermektedir (Albayrak, 2009: 166). Cönkte “Düstûr semai” ve Öztürk’ün makalesinde de “Düstûr semai hasb-i hâl” başlıklı sihr-i helâl tarzında yazılmış iki “düstûr semai” ile Na ‘imî’ye ait musammat semai/şarkı ele alınmıştır.

2.1. Düstûr semai¹⁰

Ana metin	(Sihr-i helâl ile oluşun şekli)
Ṭulü ‘-ı mäh-i mihrîdir bugün şâhâne mähâne Anîñ fermânı cārîdir tamâm îrâne mîrâne	(bugün şâhâne mähâne/Anîñ fermânı cārîdir) (tamâm îrâne mîrâne/Ölürse nevesim cânı)
Ölürse nevesim cânı çekince ğamze-i tîĝi Eğer boynunu ‘uşşâķı çalar gerdâne merdâne	(çekince ğamze-i tîĝi/Eğer boynunu ‘uşşâķı) (çalar gerdâne merdâne/Ĥüdâ-yı bülbül-i medhüş)
Ĥüdâ-yı bülbül-i medhüş idüp rindâne-i pür-nüş Verir mîzrâba mutrîb cüş gelür seydâne meydâne	(idüp rindâne-i pür-nüş/Verir mîzrâba mutrîb cüş) (gelür seydâne meydâne /Girer devrâne ‘uşşâķı)

⁹ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımdır.

¹⁰ Cönkte şiirin başlığı şu şekildedir: 

Girer devrāna 'uşşākī dutar pervāne zūlf sāki
Elinde mey kadeh bākī sunar yārāne mārāne

(dutar pervāne zūlf sāki/Elinde mey kadeh bākī)
(sunar yārāne mārāne/Nedem bu hāl-i şīrāni)

Nedem bu hāl-i şīrāni öpersem cāh zenehdāni
Kızıl ruhlardaki k̄āni doker tercāne mercāne

(öpersem cāh zenehdāni/Kızıl ruhlardaki k̄āni)
(doker tercāne mercāne/Hulūsī rişte-i cān nāra)

Hulūsī rişte-i cān nāra tutmuş gāh gül ü yāre
Değil şāyeste ne çāre buña çīzāne mīzāne
(Cönk s. 16).

(tutmuş gāh gül ü yāre/Değil şāyeste ne çāre)
(buña çīzāne mīzāne/Ṭulū'-ı māh-i mihrīdir¹¹)

Mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün kalıbıyla yazılmış Hulūsî'nin bu musammat semaisinde her beyt ikiye bölünerek önceki ve sonraki mısralarla yeni beyitler oluşturacak şekilde tertip edilmiştir. İlk mısrasının sonunda yer almakta olan kelimeler, ikinci mısranın başında anlamlı ve uyumlu bir şekilde yer almak suretiyle sihr-i helâl yapılmıştır. Ayrıca bu şiirde iç kafiyeye de vardır. Beyitlerin ilk dizisinin sonu ile mısra ortaları kafiyelidir. Mısra sonlarında ikilemelere “-āne” zengin kafiyeye eklenmiş ve kafiyelerin eklendiği ikilemelerden önce; ikinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci beyitlerde “çalar, gelür, sunar, doker” kelimeleri ile ilk beytin ortasındaki “mihrīdir ve cārīdir” kelimeleri birbiriyle uyaklı olup şimdiye kadar pek görmediğimiz bir çeşit iç kafiyeye yapılmıştır. Şiire hem sihirli bir söyleyiş kazandırmak hem de sözün güzelliğini artırmak için iç kafiyeler, ikilemeler ve sihr-i helâl yapılarak sözün güzelliği ile gücü artırılmaya çalışılmakta ve bu suretle bir tür üslûpçuluk ortaya konulmaktadır. Şekil özelliklerine dayanan bu tarz üslûpçuluk ile “düstûr” şiir tarzının ortaya çıkmış olabileceği kanaatindeyiz.

2.2. Düstûr

Ana metin

(Sihri helâl ile oluşan şekli)

Şehā lutf eyleyüp her dem beni şādān u ḥandān et
Ki 'ıškuñla olam ḥurrem beni şādān u ḥandān et

(beni şādān u ḥandān et/Ki 'ıškuñla olam ḥurrem)
(beni şādān u ḥandān et/Der-i pākūñde bu yüzüm)

Der-i pākūñde bu yüzüm olup kan ağlaya gözüm
Ola her demde bu sözüm beni şādān u ḥandān et

(olup kan ağlaya gözüm/ Ola her demde bu sözüm)
(beni şādān u ḥandān et/Safiyu'llāh ki ol efham)

Safiyu'llāh ki ol efham olupdur cümleye ced hem
Be-ḥaḥḳ-ı Ḥazreti Ādem beni şādān u ḥandān et

(olupdur cümleye ced hem/Be-ḥaḥḳ-ı Ḥazreti Ādem)
(beni şādān u ḥandān et/Şu ān kim kesile bu ses)

Şu ān kim kesile bu ses olam Qur'an ile mūnis
Be-ḥaḥḳ-ı Şīt hem İdrīs beni şādān u ḥandān et

(olam Qur'an ile mūnis/Be-ḥaḥḳ-ı Şīt hem İdrīs)
(beni şādān u ḥandān et/ Şerī'at ola ef'ālīm)

Şerī'at ola ef'ālīm tarīḳat ola her ḥālim
Be-ḥaḥḳ-ı Nūh u İbrāhīm beni şādān u ḥandān et

(tarīḳat ola her ḥālim/Be-ḥaḥḳ-ı Nūh u İbrāhīm)
(beni şādān u ḥandān et/ Edem 'irfānını ḥāşıl)

Edem 'irfānını ḥāşıl olam ḥaḳīḳate vāşıl
Be-ḥaḥḳ-ı Ḥazret İsmā'īl beni şādān u ḥandān et

(olam ḥaḳīḳate vāşıl/Be-ḥaḥḳ-ı Ḥazret İsmā'īl)
(beni şādān u ḥandān et/Melā'ik içre Mīkā'īl)

Melā'ik içre Mīkā'īl daḥı İsrāfīl 'Azrā'īl
Be-ḥaḥḳ-ı peyk Cebrā'īl beni şādān u ḥandān et

(daḥı İsrāfīl 'Azrā'īl/Be-ḥaḥḳ-ı peyk Cebrā'īl)
(beni şādān u ḥandān et/Senüñ emrini her nāsa)

¹¹ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısım. İlk beyitten alınan “şāhāne” kelimesi son mısra ile kafiyeye kafiyeye ve anlam ilişkileri açısından birbiriyle uyumludur.

Senüñ emrini her nâsa eden teblîği ol Mūsā (eden teblîği ol Mūsā/Be-ḥaḳḳ-ı Ḥazreti ‘İsā)
Be-ḥaḳḳ-ı Ḥazreti ‘İsā beni şādān u ḥandān et (beni şādān u ḥandān et/Visālūne ere ey yār)

Visālūne ere ey yār Na‘īmī ḳalmaya aġyār (Na‘īmī ḳalmaya aġyār/Be-ḥaḳḳ-ı Ahmed-i Muḥtār)
Be-ḥaḳḳ-ı Ahmed-i Muḥtār beni şādān u ḥandān et (beni şādān u ḥandān et/Şehā lutf eyleyüp her dem¹²)
(Belenkuyu, 2022: 576).

Şiirin başlığı üzerinde duran Belenkuyu, kelimenin aynı konudaki hüküm ve kurallara ölçü teşkil edecek sağlamlık ve genişlikteki “ana kural, temel kâide” manasındaki Arapça “düstür” şeklinde okunabilse de, Farsça “izin, ruhsat, müsâade” anlamındaki “destûr” şeklinde okumanın daha doğru olacağı görüşündedir. Buna neden olarak da “destûr” kelimesinin sınırları tam olarak tespit edilememiş olsa da edebî bir türün ismi olarak karşımıza çıkmasını ve “düstür” okunuşu ile bir edebî terimin olmamasına bağlar (2022: 581). Düstür başlıklı bu şiir, “mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün” kalıbıyla yazılmış bir semai olup kafiye düzeni şöyledir: (a b - c b - d b ...). Şiir, dinî-tasavvufî çevrelerde kaleme alınmış olup bu tarz manalar üzerinde yoğunlaşmaktadır. Belenkuyu, bir cönkten aldığı “düstür” başlıklı bu şiirin görünümünün beyitler şeklinde olduğunu ve kafiye şemasına göre dokuz bentten oluştuğunu ve şarkı nazım şeklinde yazılmış olduğu için dörtlüğe çevirdiğini belirtir. Biz şiiri aslına uygun bir şekilde beyitler halinde bir musammat olarak düzenledik. Yukarıdaki uygulamamızda görüldüğü gibi şiirin her mısraı ikiye bölünmek suretiyle öncesi ve sonrası ile anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde tertip edilmiştir.

2.3. Düstür semâi hasb-i hâl

Ana metin

Efendim ehl-i aşkı celb eden hep nām u şānındır
Adâlet eylemek erbâb-ı ‘aşka kendi şānındır
Aliyyü’l-Murtazâ şāh-ı velâyet gizli cânındır
Makâm-ı dü cihânda cennetü’l-me’vâ mekânındır

(Sîhr-i helâl ile oluşun şekli)

(şānındır/Adâlet eylemek erbâb-ı ‘aşka kendi)
(şānındır/Aliyyü’l-Murtazâ şāh-ı velâyet gizli)
(cânındır/Makâm-ı dü cihânda cennetü’l-me’vâ)
(mekânındır/Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren)

Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren hem-‘aşîkânındır
Erenlerden ümidin kesmeyen bir dervîşānındır

(hem-‘aşîkânındır/Erenlerden ümidin kesmeyen)
(bir dervîşānındır/Semâlar eyleyen Hz.Mevlânâyâ)

Semâlar eyleyen Hz. Mevlânâyâ mecnûndur
Döner Pervâneveş ol şem‘a-i ruhsâre meftûndur
Şeb-i zulmetde uşşâkın hemîşe kalbi mahzûndur
Adâlet tekyesinde çalınur şānında kânûndur

(mecnûndur/Döner pervâneveş ol şem‘a-i ruhsâre)
(meftûndur/Şeb-i zulmetde uşşâkın hemîşe kalbi)
(mahzûndur/Adâlet tekyesinde çalınur şānında)
(kânûndur/Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren)

Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren hem-‘aşîkânındır
Erenlerden ümidin kesmeyen bir dervîşānındır

(hem-‘aşîkânındır/Erenlerden ümidin kesmeyen)
(bir dervîşānındır/Erenlerden nazar olmuş sana)

Erenlerden nazar olmuş sana ey şāh-ı devrânım
Hemîşe lutf u ihsânın diler cânım diler¹³ cânım
Daḥi beş nokta üç harf le kesildi tâb u dermânım
Hebâ itme niyâzım aşkla devletlü sultânım

(ey şāh devrânım/Hemîşe lutf u ihsânın diler cânım)
(diler cânım/Daḥi beş nokta üç harfle kesildi)
(tâb u dermânım/Hebâ itme niyâzım aşkla)
(devletlü sultânım/Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren)

Gelüp bu hâkipâyâ yüz süren hem-‘aşîkânındır

(hem ‘aşîkânındır/Erenlerden ümidin kesmeyen)

¹² Şiirin ilk mısrasından alınmıştır.

¹³ Kelime “dilemek, istemek” anlamında kullanılırken, sihr-i helâl ile “kesmek, dilmek” anlamında tevriyeli kullanılmıştır.

Erenlerden ümidin kesmeyen bir dervîşânındır (bir dervîşânındır/Fakîrindir Kemâlî ‘âşîkânda gamdan)

Fakîrindir Kemâlî ‘âşîkânda gamdan âzâd et (âzâd et/Terahhum eyleyüp şehri-i dil-i vîrânım)
Terahhum eyleyüp şehri-i dil-i vîrânım âbâd et (âbâd et/Kemâlet ehlini mahzûn idüp aġlatma gel)
Kemâlet ehlini mahzûn idüp aġlatma gel şâd et (şâd et/Habîb-i Kibriyânın aşkına bu yüzden)
Habîb-i Kibriyânın aşkına bu yüzden irşâd et (irşâd et/Gelüp bu hâkîpâya yüz süren)

Gelüp bu hâkîpâya yüz süren hem-‘âşîkânındır (hem-‘âşîkânındır/Erenlerden ümidin kesmeyen)
Erenlerden ümidin kesmeyen bir dervîşânındır (bir dervîşânındır/Efendim ehl-i aşkı celb eden¹⁴)
(Öztürk, 2017: 182-183).

Kemâlî’nin “Düstûr semâî hasb-i hâl” başlıklı şiiri verilirken Hulûsî’nin şiirinde de olduğu gibi öncelikle şiirin “düstûr” olduğu vurgulanmakta ve sonra ise hasb-i hâl konusuna uygun bir tarz olan semai tarzı tercih edilmektedir. Mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün mefâ‘îlün kalıbıyla bentler halinde yazılmış semaide bentler, şarkı şeklinde nakarat beyti ile birbirine bağlanmış olup her dörtlüğün mısraları birbiriyle kafiyelidir. Kafiye düzeni (a a a a - a a - b b b b - a a - c c c c - a a - d d d d - a a...) şeklindedir. Dizelerin sonundaki kelime ve kelime grupları öncesi ve sonrasıyla anlamlı bütünlükler oluşturacak şekilde sihr-i helâl ile birbirine bağlanmıştır. Ayrıca sihr-i helâl tarzı, nakarat bağlantıları ve bent geçişleri de dâhil olmak üzere tüm şiire hâkimdir.

3. Koşma şeklinde yazılmış düsturlar

Halk şiirinin asıl nazım biçimleri dörtlüklerle oluşturulur. Dörtlükler mani tipi ve koşma tipi olarak ikiye ayrılır. Mani tipinin uyak düzeni aaxa şeklindedir. Koşma tipi ise Türk halk şiirinin en yaygın nazım biçimi olup ilk dörtlük uyak düzeni abab, abcb veya aaab biçimindedir. Koşmanın diğer dörtlüklerinde ise uyak düzeni birbirine benzer ve mutlaka her dörtlüğün dördüncü dizesi ana uyak olan birinci dörtlüğün son dizesi ile uyaklıdır. Koşmanın uyak düzeni: abab (abcb veya aaab) - dddb - eeeb - fffb -... şeklindedir (Albayrak, 2009: 134). Burada Gâlibî’ye ait bir “düstûr” ile Şeydâyî’nin “düstûr destan” başlıklı bir şiiri ve “düstûr” başlıklı beş şiir olmak üzere yedi şiir incelenmiştir.

3.1 Gâlibî’nin bir düstûru

Ana metin

Dest-bûs etmek cihânda kula minnet bu mudur
Zâlîme hâk ile hükmeyleme sünnet bu mudur
Yoksa erbâb-ı dirâyet deyu barbar olana
Danışup râh-ı fesâd bâba himmet bu mudur

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(bu mudur/Zâlîme hâk ile hükmeyleme sünnet)
(bu mudur/Yoksa erbâb-ı dirâyet deyu barbar)
(olana/Danışup râh-ı fesâd baba himmet)
(bu mudur/Çekilüp kûşe-i vîrânede mihmân)

Çekilüp kûşe-i vîrânede mihmân olanı
Kim alur beş paraya sînesi üryân olanı
Şimdi sertâç ediyorlar yine tuġyân olanı
Anla bu devr-i fenâda işe dikkat bu mudur

(olanı¹⁵/Kim alur beş paraya sînesi üryân)
(olanı¹⁶/Şimdi sertâç ediyorlar yine tuġyân)
(olanı¹⁷/Anla bu devr-i fenâda işe dikkat)
(bu mudur/Hele baġ ‘âleme aġbâb-firîb oldı)

Hele baġ ‘âleme aġbâb-firîb oldı merâm
Aġniyâlar da bıraktı dâdı muhtâc-ı kirâm
Cühelânın rehberi dîv ü denî oldı imâm
“Ümmetî yâ ümmetî” kavlinde ümmet bu mudur

(merâm/Aġniyâlar da bıraktı dâdı muhtâcı)
(kirâm/Cühelânın rehberi dîv denî oldı)
(imâm/“Ümmetî yâ ümmetî” kavlinde ümmet)
(bu mudur/Ulemâlar mesleġi vü de‘bi oldı)

¹⁴ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımdır.

¹⁵ Öleni şeklinde tevriyeli okunabilir.

¹⁶ Öleni şeklinde tevriyeli okunabilir.

¹⁷ Öleni şeklinde tevriyeli okunabilir.

‘Ulemâlar mesleği vü de‘bi oldı cüst ü cû (cüst ü cû/Bak efendim şu ‘arâlar âdetidir)
 Bağ efendim şu ‘arâlar âdetidir güft ü gû (güft ü gû/İmtihân olmak dilersen halk içinde)
 İmtihân olmak dilersen halk içinde rû-be-rû (rû-be-rû/Gâlibî der istemem ben şân u izzet)
 Gâlibî der istemem ben şân u izzet bu mudur (bu mudur/Dest-bûs etmek cihânda kula minnet¹⁸)
 (Öztürk, 2017: 180-181).

Gâlibî’nin koşma tarzındaki bu düsturu tarzı şiir, fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün, divan vezni ile “koşma” tarzında yazılmıştır. Her dizenin sonundaki kelime ve kelime grupları öncesi ve sonrasında anlamlı bütünlükler oluşturacak şekilde sihr-i helâl tekniği ile birbirine bağlanmıştır. Şiirin tüm mısralarında dörtlük geçişlerinde de sihr-i helâl vardır. Şiirde “minnet etmek, zulme rıza göstermek, yalakalık etmek, fakiri düşkünün ezmek, onlara yardım etmemek, fitne fesat çıkarmak, cehalet, dedikodu vb. dinî, insanî ve vicdanî değerleri örseleme” konuları ele alınarak toplumdaki yozlaşma tenkit edilir.

3.2. Düstür destân¹⁹

Ana metin

Güş eyle şoğbetim ey ehl-i hüner
 Fehm eder ‘arifler nâdân ne bilsün
 Kimse bilmez kimiñ kalbinde ne var
 Bârekallâh bilür insân ne bilsün

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(ey ehl-i hüner/Fehm eder ‘arifler)
 (nâdân ne bilsün/Kimse bilmez kimiñ)
 (kalbinde ne var/Bârekallâh bilür)
 (insân ne bilsün/Dünyada ‘işrete mecbür)

Dünyada ‘işrete mecbür olanlar²⁰
 Fısk u fücür ile pertev olanlar
 Dâ‘imâ zevk ile şafâ sürenler
 Şoñradan hâli yaman ne bilsün

(olanlar /Fısk u fücür ile)
 (pertev olanlar/Dâ‘imâ zevk ile)
 (şafâ sürenler/Şoñradan hâli)
 (yamân ne bilsün/Haķıķata münâfık)

Haķıķata münâfık münkîr olanıñ²¹
 Âhirete imânsız rihlet edeniñ
 Hayf oldı hâli kâfir geleniñ
 Zebânîler emân zemân ne bilsün

(münkîr olanın/Âhirete imânsız)
 (rihlet edeniñ/Hayf oldı hâli)
 (kâfir gelenin/Zebânîler emân)
 (zemân ne bilsün/Şimdi ne söylesem)

Şimdi ne söylesem beyhüde gelür
 Cem‘ olup maħlûk mîzân qurulur
 Herkesiñ defteri anda derilür
 Meħemmed ‘Ali kim şeytân ne bilsün

(beyhüde gelür/Cem‘ olup maħlûk)
 (mîzân qurulur/Herkesiñ defteri)
 (anda derilür/Meħemmed ‘Ali kim)
 (şeytân ne bilsün/Meclis-i şadıķlar)

Meclis-i şadıķlar anda belli olur
 Münâfık olanlar elbet yerinür
 ‘Ameller vezn olup heşâb görölür
 Çagurub bağursañ duyan ne bilsün

(anda belli olur/Münâfık olanlar)
 (elbet yerinür/‘Ameller vezn olup)
 (heşâb görölür/Çagurub bağursañ)
 (duyan ne bilsün/‘Ameli şadıķlar)


‘Ameli şadıķlar geldiler berü
 Şirât üzerinde dediler yürü
 Kâfirler münhezim döndüler geri
 La‘nete lâyıķdır Mervân ne bilsün

(geldiler berü/Şirât üzerinde)
 (dediler yürü/Kâfirler münhezim)
 (döndüler geri/La‘nete lâyıķdır)
 (Mervân ne bilsün/Fahr-i kâ‘inatdan geldi)

Fahr-i kâ‘inatdan geldi bir nidâ

(bir nidâ /‘Afv etdi cürmümüz)

¹⁸ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısım. Buradaki kafiye uymu dikkat çekicidir.

¹⁹ Cönkte şiirin başlığı şu şekildedir: 

²⁰ Ölenler şeklinde de okunabilir.

²¹ Öleni şeklinde teviriyeli okunabilir.

‘Afv etdi cürmümüz hamd olsun Hüdâ Mü’minler etdiler cümle merhabâ Hağk’a münkir olan, sultân ne bilsün	(hamd olsun Hüdâ /Mü’minler etdiler) (cümle merhabâ/Hağk’a münkir olan) (sultân ne bilsün/Mevlâm izin verdi)
Mevlâm izin verdi sıratı geçdük Naşîb oldu bize kevserden içdük Cennetiñ balını ol vaķit içdük Bir emîr ķuludur Rızvân ne bilsün	(sıratı geçdük/Naşîb oldu bize kevserden) (içdük/Cennetiñ balını ol vaķit) (içdük/Bir emîr ķuludur) (Rızvân ne bilsün/Giricek cennetde)
Giricek cennetde çok ni’met bulduķ Hürîler cem’ olup vuşlata erdik Hamd olsun şâdimân olduķ Anda mihmân olan ğılmân ne bilsün	(çok ni’met bulduķ/Hürîler cem’ olup) (vuşlata erdik/Hamd olsun) (şâdimân olduķ/Anda mihmân olan) (ğılmân ne bilsün/Bugün maķşudumuz)
Bugün maķşudumuz hâşıl olmuşdur Maķâmlu maķâmın varup girmiştir Şükr idüb hağķa sürürlanmıştır Bu hâli kesb eden hicrân ne bilsün	(hâşıl olmuşdur/Maķâmlu maķâmın) (varup girmiştir/Şükr idüb hağķa) (sürürlanmıştır/Bu hâli kesb eden) (hicrân ne bilsün/’ Amel-i şâlihler)
‘Amel-i şâlihler maķâmın buldu Cehennem maħlûkı ağlayup durdu Aķrânın yanında münhezim oldu Kimse beyan etmez emân ne bilsün	(maķâmın buldu/Cehennem maħlûkı) (ağlayup durdu/Aķrânın yanında) (münhezim oldu/Kimse bey’ an etmez) (emân ne bilsün/Kimisi ağlardı)
Kimisi ağlardı kimisi gülerdi Gördüñ mi şunlarıñ hâli niç’oldı Dünyâda başına belâyı buldı Cehennem maħlûkı figân ne bilsün	(kimisi gülerdi/Gördüñ mi şunlarıñ) (hâli niç’oldı/Dünyâda başına) (belâyı buldı/Cehennem maħlûkı) (figân ne bilsün/Cehennem odına)
Cehennem odına giricek anlar Yanmağa başladı hep nâzik tenler Yetişiñ imdada âmân erenler Nâr-ı cehennemde yanan ne bilsün	(giricek anlar/Yanmağa başladı) (hep nâzik tenler/Yetişiñ imdada) (âmân erenler/Nâr-ı cehennemde) (yanan ne bilsün/Dâ’imâ zikr ile)
Dâ’imâ zikr ile şenâ kılalım Taķşirât bezmidir kime gidelim Rüz şeb şıdķ ile tevĥîd edelim Hağķa ‘âşî olan dâzyân ne bilsün	(şenâ kılalım/Taķşirât bezmidir) (kime gidelim/Rüz şeb şıdķ ile) (tevĥîd edelim/Hağķa ‘âşî olan) (dâzyân ne bilsün/Fırşat elde iken)
Fırşat elde iken hebâyaya verme Sarf idüp ‘ömrünü nefsiñe uyma Kimseniñ hağķını üstünde ķoyma Zîneti terk eden elvân ne bilsün	(hebâyaya verme/Sarf idüp ‘ömrünü) (nefsiñe uyma/Kimseniñ hağķını) (üstünde ķoyma/Zîneti terk eden) (elvân ne bilsün/’ Āķil olan bundan)
‘Āķil olan bundan naşihat alur Terk idüp küfrünü ĩmâna gelür Hağķın raħmetine hem nâ’ ĩl olur ĩmâni olmayan Kur’ân ne bilsün	(naşihat alur/Terk idüp küfrünü) (ĩmâna gelür/Hağķın raħmetine) (hem nâ’ ĩl olur/ĩmâni olmayan) (Kur’ân ne bilsün/Şeydâyî dâ’im)

Şeydâyi dâ'im gezer serseri (gezer serseri/Ĥamd olsun)
 Ĥamd olsun öñüme aldım rehberi (aldım rehberi/İki cihân faĥri)
 İki cihân faĥri şâhlar serveri (şâhlar serveri/ İkrâr verdim aña
 İkrâr verdim aña ĥayvân ne bilsün (ĥayvân ne bilsün/Güş eyle şohbetim²²)
 (Cönk s. 2- 4).

Şeydâyi'nin 6+5=11'li hece vezni ile yazılmış destanı 17 dörtlükten oluşmaktadır. Destanın uyak düzeni: (abab - cccb - dddb - eeeb - ...) şeklinde olup tamamında sihr-i helâl tarzı hâkimdir.

3.1. Düstür

Ana metin

Râh-ı ĥaĥîkatde bir yol aldığım
 Ĥaydar-ı Kerrâr'dan şor şorma bana
 Āh eyleyüb derdli sinem dökdüğüm
 Ĥikmet-i Settâr'dan şor şorma bana

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(aldığım/Ĥaydar-ı Kerrâr'dan şor)
 (şorma bana/Āh eyleyüb derdli sinem)
 (dökdüğüm/Ĥikmet-i Settâr'dan şor)
 (şorma bana/Gözüm ile gördüm)

Gözüm ile gördüm meydân-ı aşkı
 Ancak fehm eyledim 'irfân-ı aşkı
 Fikr ü zikr eyledim Qur'ân-ı aşkı
 Fâ'il-i Muĥtâr'dan şor şorma bana

(meydân-ı aşkı/Ancak fehm eyledim)
 ('irfân-ı aşkı/Fikr ü zikr eyledim)
 (Qur'ân-ı aşkı/Fâ'il-i Muĥtâr'dan şor)
 (şorma bana/Cemâlî cem etdim)

Cemâlî cem etdim ol dem cismimi
 Gird-âb-ı engîne şaldım gemimi
 Tabîbim Ĥüdâ'dan aldım emimi
 Ĥikmet-i Ĥaĥĥâr'dan şor şorma bana
 (Cönk s. 10).

(ol dem cismimi/Gird-âb-ı engîne şaldım)
 (gemimi/Tabîbim Ĥüdâ'dan aldım)
 (emimi/Ĥikmet-i Ĥaĥĥâr'dan şor)
 (şorma bana/Râh-ı ĥaĥîkatde bir yol aldığım²³)

Cönkte yer alan Cemâlî'ye ait koşma şeklindeki şiir, "düstür" başlığı altında 6+5=11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Kafiye düzeni şöyledir: (a b a b – c c c b – d d d b ...) "Aldığım, sinem, dökdüğüm, gözüm, gördüm, eyledim, etdim, cismimi, şaldım, gemimi, aldım, emimi" kelimelerinde birinci tekil şahıs çekimi sıklıkla tekrarlanarak bir ahenk oluşturulmuş olup şiire sihr-i helâl hâkimdir ve bu tarz, şiirin karşısına yazılmıştır.

3.2. Düstür

'Abdu'n-Nâfi mahlaslı düstûru, koşma tarzında olup 4+4, 8'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Uyak düzeni şöyledir: (a b a b – c c c b – d d d b – e e e b ...). Dinî-tasavvufî konuların ele alındığı şiirde sihr-i helâl hâkimdir. Ayrıca sihr-i helâl tarzı, tevriyeli ve cinaslı kullanımlar ile de desteklenmektedir.

Ana metin

Gece olunca ĥarañlur
 Gündüzden ĥaberiñ var mı
 Eliñe alsañ bañıyor
 Ĥunfuz²⁴dan ĥaberiñ var mı

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(ĥarañlur/Gündüzden)
 (ĥaberiñ var mı/Eliñe alsañ)
 (bañıyor/Ĥunfuzdan)
 (ĥaberiñ var mı/Bunca 'âlim)

Bunca 'âlim eve girer
 Şovukdan boynunu burar
 Ĥar şuları yeri yarar

(eve girer/Şovukdan)
 (boynunu burar/Ĥar şuları)
 (yeri yarar/Ĥoş yazdan)

²² Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımdır.

²³ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımdır.

²⁴ Kirpi.

Hoş yazdan haberiñ var mı	(haberiñ var mı/Ġāfil olma)
Ġāfil olma yalvar Haqq'a Seni cennetine dıka Hep lezizler anda koça Havuzdan haberiñ var mı	(yalvar Haqq'a/Seni cennetine) (dıka/Hep lezizler) (anda koça/Havuzdan) (haberiñ var mı/Şevāb gelür)
Şevāb gelür günāh gider Aklı olan tevġid eder Ecel irür fırsat gider Rumüz[dan] haberiñ var mı	(günāh gider/Aklı olan) (tevġid eder/Ecel irür) (fırsat gider/Rumüz[dan]) (haberiñ var mı/Kulak ver)
Kulak ver Haq kudretin Gücün yetmez bir bitin Kelbden ziyāde ıdırur Üvezden haberiñ var mı	(Haq kudretin/Gücün yetmez) (bir bitin/Kelbden) (ziyāde ıdırur/Üvezden) (haberiñ var mı/Günāh şevāb)
Günāh şevāb ederse kul Kıyāmetde anı bulur Münker Nekir düşmān olur Kopuzdan haberiñ var mı	(ederse kul/Kıyāmetde) (anı bulur/Münker Nekir) (düşmān olur/Kopuzdan) (haberiñ var mı/'Abdu'n-Nāfi')
'Abdu'n-Nāfi' ince düşün Fikre talub indir başın Eger yazın eger kışın Namāzdan haberiñ var mı (Öztürk, 2017: 187).	(ince düşün/Fikre talub) (indir başın/Eger yazın) (eger kışın/Namāzdan) (haberiñ var mı/ Gece olunca ²⁵)

3.3. Düstûr

'Abdu'n-Nāfi, aşağıda "koşma" şeklinde 4+4+3, 11'li heceyle yazdığı "düstûr" tarzı şiirinde, insanda ve eşyadaki yaratılış farklılıkları ile dönüşüm ve aşk konularını ele alır. Şiire sihr-i helâl üslubu hâkimdir. Ayrıca sihr-i helâl, tevriyeli kullanımlar ile güçlendirilmektedir.

Ana metin	(Sihri helâl ile oluşan şekli)
Ey birāder fikre varup göresiz	(varup göresiz/'Ali kulı velisine)
'Ali kulı velisine benzemez	(benzemez/Hikmetinden ne güzel)
Hikmetinden ne güzel halk	(halk/'Akıllısı delisine)
'Akıllısı delisine benzemez	(benzemez/La yüs'e _l nassına ne güzel)
La yüs'e _l nassına ne güzel uymuş	(uymuş/Hakkın 'aşıkları dünyayı ²⁶)
Hakkın 'aşıkları dünyayı koymuş	(koymuş/Cümle otlar yerli yerince)
Cümle otlar yerli yerince uymuş	(uymuş/Top kadife çalısına)
Top kadife çalısına benzemez	(benzemez/Teklif olunmaz ki yıkaman)
Teklif olunmaz ki yıkaman tağı	(tağı/Çürür mü hiç görülen işin)
Çürür mü hiç görülen işin sağı	(sağı/Hep tavukdan çıkan yumurta)
Hep tavukdan çıkan yumurta ağı	(ağı/İçindeki sarısına)
İçindeki sarısına benzemez	(benzemez/Bulunmaz mı bir koca)

²⁵ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısımır.

²⁶ "dünyayı" kelimesindeki "ı, i" hal eki, "a, e" şeklinde çeşitlemeli de okunabilir.

Bulunmaz mı bir koca cadde yolu	(cadde yolu/Düşünmen mi Hâkkin)
Düşünmen mi Hâkkin cakılsız kılı	(cakılsız kılı/Ābadan kıldan dokuduğu)
Ābadan kıldan dokuduğu yün çulu	(yün çulu/Dürlü boya hâlısına)
Dürlü boya hâlısına benzemez	(benzemez/Tükenür mi öksüz)
Tükenür mi öksüz olanın ²⁷ ğamı	(olanın ğamı/Güç urulur)
Güç urulur yegin atlara gemi	(yegin atlara gemi/On beşi olunca)
On beşi olunca kamerin tümü	(kamerin tümü/Ezilince yarısına)
Ezilince yarısına benzemez	(benzemez/‘Abdu’n-Nâfi’ tefekkür ‘ışkına)
‘Abdu’n-Nâfi’ tefekkür ‘ışkına tal ²⁸	(tal/Āhîretde hiç pâre itmez kıl)
Āhîretde hiç pâre itmez kıl u kâl ²⁹	(kâl/Hâkkin meyvâsından her dem ‘ibret)
Hâkkin meyvâsından her dem ‘ibret al ³⁰	(al/Armut dâdı kirâsına benzemez)
Armut dâdı kirâsına benzemez	(benzemez/Ey birâder fikre ³¹)
(Öztürk, 2017: 188).	

3.4. Düstûr (yâ hü)

‘Abdu’n-Nâfi’ye ait aşağıdaki şiir, “koşma” şeklinde olup a b c b - d d d b - e e e b - f f f b... uyak düzeni ve 11’li duraksız hece ölçüsüyle yazılmıştır. Namaz kılma konusunun ele alındığı bu düstura, sihr-i helâl hâkimdir. Ayrıca sihr-i helâl uygulaması, tevriyeli kullanımlarla güçlendirilir.

Ana metin

Şu yalan dünyâda bir güzel gördüm
O da her mü’minde bulunsa gerek
O güzel de bizim gibi de nâdir
Şu zamânda meyl itmesi gücürek

(Sihr-i helâl ile oluşan şekli)

(gördüm/O da her mü’minde bulunsa)
(gerek/O güzel de bizim gibide)
(nâdir/Şu zamânda meyl itmesi)
(gücürek/İlâ yevmi’l-kıyâm terk itmek)

İlâ yevmi’l-kıyâm terk itmek yokdur
Eger terk idersek ‘azâbı çokdur
Yigirmi dört sâ’atde tekmiî kırkıdır
Ol kırk da âhîretde mü’mine çörek

(yokdur/Eger terk idersek ‘azâbı)
(çokdur/Yigirmi dört sâ’atde tekmiî)
(kırkıdır/Ol kırk da âhîretde mü’mine)
(çörek/Eğer şartı ile edâ)

Eger şartı ile edâ edersen
Halk-ı Muhammedi dâ’im güdersen
Beş içinde kırkı tekmiî edersen
Sevâbını hesâb itsem gücürek

(iderseñ/Halk-ı Muhammedi dâ’im)
(güdersen/Beş içinde kırkı tekmiî)
(idersen/Sevâbını hesâb itsem)
(gücürek/Dîn diregi dirseñ o beşe)

Din diregi dirseñ o beşe maşşuş
Mü’mine zevk olur orda bâ-şuşuş
Terkine din hedm çok vârid nuşuş
Her zamân atı biz o yola sürek

(maşşuş/Mü’mine zevk olur orda)
(bâ-şuşuş/Terkine din hedm çok vârid)
(nuşuş/Her zamân atı biz o yola)
(sürek/Şıdkıla girmiyok bizler)

Şıdkıla girmiyok bizler mescide
Alnımızı komayorık secdeye

(mescide/Alnımızı komayorık)
(secdeye/Yüzümüz yok ki cennetde)

²⁷ Kelime “ölenin” şeklinde tevriyeli de okunabilir.

²⁸ Kelime “dalmak” ve “odun parçası” anlamlarında tevriyelidir.

²⁹ Kelime “dedi kodu” ve “söz” anlamlarında tevriyelidir.

³⁰ Kelime “almak” ve “kırmızı renk” anlamlarında tevriyelidir.

³¹ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısım.

Yüzimiz yok ki cennetde müjdeye Devām-ı hamsde Kevşer içerek	(müjdeye/Devām-ı hamsde Kevşer) (içerek/Ḥaḥ ihsānı çokdur birden)
Ḥaḥ ihsānı çokdur birden biñ verir Bir bideri ekseñ düşün ḥv[ā]n verir Buğday çavdardan temiz un verir Rızk melekleri ev ev gezerek	(biñ verir/Bir bideri ekseñ düşün) (ḥv[ā]n verir/Buğday çavdardan temiz) (un verir/Rızk melekleri ev ev) (gezerek/Bizde hiç ḥavf yok ki aşlımız)
Bizde hiç ḥavf yok ki aşlımız meni Bulamadım benden maḥlûḳda denī Ecel gelüp yarın ararlar seni Münker Nekir cevabları güçürek	(meni/Bulamadım benden maḥlûḳda) (denī/Ecel gelüp yarın ararlar) (seni/Münker Nekir cevabları) (güçürek/Rabbim zor işi buyurmamış)
Rabbim zor işi buyurmamış insāna Bizim gibi insān beñzer ḥayvāna Luṭf u ihsān tevḥīde çalışana Yarın ḥavflı yire kılıçla tüfek	(İnsāna/Bizim gibi insān beñzer) (ḥayvāna/Luṭf u ihsān tevḥīde) (çalışana/Yarın ḥavflı yire kılıçla) (tüfek/Eger tevḥīde çalışsa)
Eger tevḥīde çalışsa bir kişi Mā-sivādan başlar ise teşvīşi Resūl-ı kibriyā anıñ yoldaşı Sancağıñ dibinde selīm gezerek	(bir kişi/Mā-sivādan başlar ise) (teşvīşi/Resūl-ı kibriyā anıñ) (yoldaşı/Sancağıñ dibinde selīm) (gezerek/‘Ābidāne şandım kendimi)
‘Ābidāne şandım kendimi her ān Meger benden ednā yoğimiş bir cān ‘İlmime güvendim gezdim her zemān Bilā fikr u bilā ‘amel gezerek	(her an/Meger benden ednā yoğimiş) (bir cān/‘İlmime güvendim gezdim) (her zemān/Bilā fikr u bilā ‘amel) (gezerek/Bir deryāya taldım sıdıkıñ)
Bir deryāya taldım sıdıkıñ şıddıkı “Fe’zkirū” āyeti andan daḳīki ‘İlm ü ‘amel deger budur ḥaḳīki Zünūbi i’tirāf edüp sezerek	(şıddıkı/“Fe’zkirū” āyeti andan) (daḳīki/‘İlm ü ‘amel deger budur) (ḥaḳīki/Zünūbi i’tirāf edüp) (sezerek/Günāhım çok deyü kesmem ³²)
Günāhım çok deyü kesmem ümīdi Naḳīle te ḳaf nun vav turaḳladı Daḥi cem’-i vāvı naşşı ḥamīdi Maḥmūd-ı şefā‘at dizime ³³ direk	(ümīdi/Naḳīle te ḳaf nun vav) (turaḳladı/Daḥi cem’-i vāvı naşşı) (ḥamīdi/Maḥmūd-ı şefā‘at dizime) (direk/‘İlmiñe güvenme ey ednā)
‘İlmiñe güvenme ey ednā Nāfi ‘Amel itmez iseñ hiç yok menāfi ‘Aşḳıñ olur ise Muḥammed şāfi Biz ‘aşaba lābūd şefā‘at gerek (Öztürk, 2017: 190-191).	(Nāfi / ‘Amel itmez iseñ hiç yok) (menāfi / ‘Aşḳıñ olur ise Muḥammed) (şāfi / Biz ‘aşaba lābūd şefā‘at) (gerek/Şu yalan dünyāda bir güzel ³⁴)

3.5. Düstûr

‘Abdu’n-Nāfi’ye ait aşağıdaki şiir, “koşma” şeklinde, a b a b – c c c b - d d d b - e e e b... uyak düzeni ile ve 11’li duraksız hece ölçüsüyle yazılmıştır. “Kimse, kimi, bazı” belirsizlik edatları

³² “küşmem” şeklinde de okunabilir.

³³ Kelimenin anlamı pek uygun görünmüyor.

³⁴ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşta kalan kısım.

mısra başlarında sıklıkla kullanılarak mısra başı ses benzerlikleri ile oluşturulmuş bu koşmada, sihr-i helâl hâkimdir.

Ana metin

Her uluna vermiş Rabbim bir merak
Kimi cehl ile okuyup yazıyor
Merâkıñ olur mu yakını ırak
Kimi de şulara düşmüş yüzüyor

(Sihri-i helâl ile oluşun şekli)

(bir merâk/Kimi cehl ile okuyup)
(yazıyor/Merâkıñ olur mu yakını)
(ırak/Kimi de şulara düşmüş)
(yüzüyor/Kimisine verüp av)

Kimisine verüp av merâkıñı
Kimisi oplayup alur hakıñı
Kimisiniñ kara edüp aını
Kimi Mecnûn gibi tada geziyor

(merâkıñı/Kimisi oplayup alur)
(hakıñı/Kimisiniñ kara edüp)
(aını/Kimi Mecnûn gibi)
(tada geziyor/Ba'zı rız için)

Ba'zı rız için ider niyâzı
Ba'zı 'aşkı daşup kılar gâzi
Kimisi de alup eline sâzı
Her gönülden bir murâdıñ seziyor

(ider niyâzı/Ba'zı 'aşkı daşup)
(kılar gâzi/Kimisi de alup eline)
(sâzı/Her gönülden bir murâdıñ)
(seziyor/Kimisi de düşüp pütler)

Kimisi de düşüp pütler eline
Kimisi atır çeküp gider yoluna
Kimi meyl virüp dünyâ malına
Kimi kâfir olup yoldan azıyor

(eline/Kimisi atır çeküp gider)
(yoluna/Kimi meyl virüp dünyâ)
(malına/Kimi kâfir olup)
(azıyor/Kimseye deme kim şu niçün)

Kimseye deme kim şu niçün şöyle
Ha emr itmiş yerindedir ol öyle
Gel san 'atlara var seyr eyle
Hakıñ muradını işler diziyor

(şöyle/Ha emr itmiş yerindedir)
(ol öyle/Gel san 'atlara var)
(seyr eyle/Hakıñ muradını işler)
(diziyor/'Abdu'n-Nâfi' eydür)

'Abdu'n-Nâfi' eydür bir merâkıñı
İmâm durur almaz yarı hakıñı
Kimse bilmez ne ise alâkıñı
Evi koyup diyâr diyâr geziyor
(Öztürk, 2017: 192).

(bir merâkıñı/İmâm durur almaz)
(yarı hakıñı/Kimse bilmez ne ise)
(alâkıñı/Evi koyup diyâr diyâr)
(geziyor/Her uluna vermiş Rabbim³⁵)

Yazmalarda yer almakta olan düstûr başlıklı on üç adet şiir incelenmiş olup şiirlerin genellikle şekil özellikleri üzerinde durulmuştur. İncelediğimiz tüm şiir örneklerinde sihr-i helâl uygulanmış şiirlerin yeni şekilleri karşılarında gösterilmektedir. Sihri-i helâl uygulanırken edebi sanatla ilgili şiirlerdeki tevriyeli kullanımlar, cinaslı okumalar ve Osmanlı alfabesinin farklı okunuşlara imkân veren yapısına da dikkat çekilmiş olup görebildiğimiz kadarıyla şiirlerin üzerinde göstermeye çalıştık. Ayrıca bu şiirlerin dış yapısı olan nazım birimi, kafiye, ölçü, vezin ve mısra, beyit ya da dörtlük gibi özellikleri verilmiş olup muhtevalarına ise kısaca değinilmiştir.

Sonuç

Yazmalarda “دستور” başlığı ile yer almakta olan onüç şiiri inceledik. Şimdiye kadar bu şiirler “destûr” şeklinde okunmuş olup dinî-tasavvufi izin istemek ve mâ-sivâyı terk konularıyla bağdaştırılmıştır. Bu şiirler, gazel, semai ve destan başta olmak üzere çeşitli şiir şekillerinde yazıldığı görülmektedir. Bu nedenle biz de “دستور” kelimesinin daha önce ilgili araştırmacıların belirttiği gibi bir şiir şekli değil de muhtevaya bağlı bir adlandırma olabileceğini düşündük. Tetkiklerimizde diğer araştırmacıların akıbetine uğrayarak bu şiirlerde, konuya bağlı bir ortak

³⁵ Şiirin ilk mısrasında sihr-i helâl oluşturulurken boşa kalan kısım dır.

özellik göremedik. Nihayetinde nazım şekillerinin de farklı olması nedeniyle “دستور” nitelemesinin farklı nazım şekillerinde ortak olabilecek bir söyleyiş yani bir üslûp özelliği olabileceği düşüncesiyle araştırmalarımızı metinlerin söyleyiş özellikleri üzerinde yoğunlaştırdık.

“دستور” kelimesinin destûr ile düstûr şeklindeki ikili okunuşunun, karışıklığa neden olabileceğini düşündük. Farsça kökenli olan “destûr” kelimesi ile müsaade almak, izin istemek anlamıyla öne çıkan bir şiir türü olduğunu gördük. Bu şiirler XIII. yüzyıldaki “yort savul” ile ilişkilidir. “Mâ-sivâyı terk etmek” anlamında ve “savulun” ya da “uzaklaşın padişah geliyor” edasıyla dinî-tasavvufî konuların işlenmiş olduğu bu şiirlerin örnekleri, Pir Sultan Abdal’dan günümüze kadar hayli yaygın bir yelpaze teşkil etmektedir.

Yazmalarda yer alan “دستور” (düstûr) başlıklı şiirler ise biçim ve içerik yönünden “destûr” içerikli şiirlerden farklıdır. İncelediğimiz örneklerde gazel, semai ve destan başta olmak üzere şiir nazım biçimlerini niteleyen bu kelimenin kaide, kanun, kural anlamlarıyla öne çıkan bir üslûp tarzı olarak “düstûr” adıyla ayrı bir şiir tarzı ve üslubu olabileceğini düşündük. “Düstûr” tarzı elimizde bulunan onüç adet şiiri her yönüyle inceledik. “Sihr-i helâl” tarzının bu şiirlerin bütününe hâkim olduğunu gördük. Hatta “sihr-i helâl” uygulanırken şiirlerin ilk dizelerinde ve son dizelerinde artık kalan kısımların anlam ilişkisi ile birbirini tamamladıklarını gözlemledik. Sihr-i helâl tarzını uygularken hazen zorlamalarla karşılaşsak da şiirlerin tüm mısralarında ilk ve son mısralar da dâhil olmak üzere bu tarzın şiirlerin tamamına uygulanabileceğini gözlemledik.

Kaynaklarda sihr-i helâl tarzını araştırırken bu tarza ait “eskilerin itibar ettikleri sanatlardan” veya “son dönem Türk şiirinde sıkça başvurulan söz oyunlarından” olduğunu gördük. Sihr-i helâlin kesin ve ihtilâfsız bir tarifi olmadığını bu nedenle de bir sözün sihr-i helâl sayılıp sayılmayacağına kişinin tercihine bağlı bir öznel yargı olduğunu ve sihr-i helâ ile yazılmış şiir örnekler verilirken, sihr-i helâl ibaresinin geçtiği mısra ve beyitlere yer verilmek ile yetinildiğini fark ettik. Edebî sanat olarak eskiden itibar görmüş olan sihr-i helâlin yaygın bir edebî tarz iken zamanla anlam odaklı olup soyut özellik göstermesi nedeniyle ihmal edilip unutulduğu sonucuna vardık. Netice itibarıyla de sihr-i helâlin ihmal edilip unutulmasının, bu edebî sanata dayanan düstûr tarzının da unutulmasına neden olduğu kanaatine vardık.

Osmanlı alfabesinin bazı kelimelerde farklı okumalara izin veren yapısı, tevriyeli ve cinaslı kullanımlar, dilimizde yoğun kullanılan ekler ve geniş ayaklı kelimeler kullanılmak suretiyle sihr-i helâl tarzı, şiirin bütününe uygulanarak düstûr tarzı şiirlerin yazıldığı görüşüdeyiz. Sihr-i helâl tarzının yaygın olduğu ve itibar edildiği dönemlerde ne tür anlam, okuma ve yazma çeşitlemeleri ve imkânlarına sahip olduğu konusunda bilgilerimiz çok sınırlı. Bu nedenle sihr-i helâli uygularken bazı mısralarda zorlandık. Bu zorlanmanın nedenleri üç esasa dayanmaktadır. Birincisi bu şiir tarzının anlam odaklı olması nedeniyle öznellik içermesidir. Benim mısra sonunda gördüğüm bir bağlantıyı başka birisi kabul etmeyebilir. İkincisi bu tarz şiirlerin yaygın olduğu bir kültür içinde yoğunlaşmadığımız için bazı kelimelerin okunuş ve anlam evreninin derinliklerine inmekte zorlanmaktayız. Üçüncü neden ise düstûr tarzı şiir örneklerinin sınırlı olmasıdır. Bir zamanlar yaygın olduğu ve itibar edildiği için bu tarz şiir örneklerinin artması muhtemeldir. Bu eksiklikler giderilirse düstûr tarzı ile yazılmış şiirlerin özellikleri tam olarak ortaya konulabilir.

Düstûr tarzı şiirlerde mısralar, hem kendi içinde bir bütünlük ve anlam taşımakta hem de her mısra, kelime veya kelime grupları şeklinde ikiye bölünerek, kendinden önceki ve sonraki mısralarla anlam bütünlüğü oluşturacak şekilde birbirine bağlanmaktadır. Bu üslûp tarzında sihr-i helâl şiirin tümüne hâkim olup bir sözcük ya da söz öbeği, hem önceki hem sonraki mısralarla birleşerek yeni bir şiir oluşturacak tarzda kurulabilmektedir.

Ayrıca şiiirlerin en son mısralarının son kelime veya kelime grupları, şiiirlerin ilk mısrasından sihr-i helâl uygulanırken artık kalan ifade ile birleşerek sihr-i helâl halkasını tamamlamaktadır. İncelediğimiz şiiir örneklerinin tamamında bu uyumu tespit ettik. Dikkat çekici bu uyum, düstûrların “sihr-i helâlin kusursuz bir uygulaması olduğunu” ve “tüm mısraların dairesel bir yapıyla birbirine bağlandığını” göstermektedir. Bunun yanında musammat şeklinde tertip edilen düsturlarda mısraların ikiye bölünerek öncesi ve sonrasıyla yeni mısralar oluşturduklarını tespit ettik.

Örneklerden de görüldüğü gibi düstûr, şekil ve anlam ilişkilerine dayalı bir üslûp tarzı olduğu için, gazel, destân, semâ'î vb. her nazım şekline uygulanabilir.

Düstûrlarda üslûpçuluk hâkimdir. Şair; edebî sanatlar, kelime oyunları, kafiye ve ses tekrarlarıyla bir mükemmellik arayışı ve sözün etkisini artırmak suretiyle bir çeşit sihir olan anlam çeşitliliği ile okuyucuyu etkileme gayesi güder. Bu şiiirlerde ses benzerlikleri, istifham, tevriye, cinas ve farklı okumalara imkân veren kelimeler ön plandadır.

İncelememizde, Niyâzî-i Mısri'ye ait bir düstûrun olması ayrıca “eskilerin itibar ettikleri sanatlardan” ve “son dönem Türk şiiirinde sıkça başvurulan söz oyunlarından” olduğu bilgileri, edebiyatımızda bu tarzın bir zamanlar yaygın olduğunu göstermektedir.

Düstûrların muhtevası, nazım şekilleri, vezin, kafiye ve şekil özellikleri birbirinden farklılıklar göstermektedir. Ancak bu şiiirlerde “dinî-tasavvufî” manalar ile “sihr-i helâl” açısından bir ortaklık görülmektedir.

Düstûrlar, “sihr-i helâl” tarzının bir şiiirin tüm mısralarına uygulanması ve edebî sanatlar ve ahenk unsurlarıyla desteklenerek oluşturulmuş bir şiiir tarzı ve bir çeşit üslûpçuluk ile gazel, semai, destan vb. nazım şekilleriyle yazılabilen dinî-tasavvufî içerikli şiiirlerdir.

Kaynakça

- Pir Sultan Abdal (2016). *Pir Sultan Abdal*. 11 5, 2023 tarihinde [https://www.antoloji.com/:https://www.antoloji.com/iceri-gireyim-destur-olursa-siiri/adresinden alındı](https://www.antoloji.com/:https://www.antoloji.com/iceri-gireyim-destur-olursa-siiri/adresinden%20alindi).
- Albayrak, N. (2009). Türk Halk Şiiirinde Biçim ve Tür Sorunu, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 2(3-4), 133-186.
- Barlıoğlu, İ. (2016). *Antoloji.com - Şiiir, Şair ve Edebiyat*. 11 3, 2023 Tarihinde Destur Verilince: <https://www.antoloji.com/destur-verilince-siiri/> adresinden alındı
- Belenkuyu, B. (2022, 8 30). Nâ'imî ve Destûr Başlıklı Manzumesi. *ESTAD Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 5(2), 576-591.
- Koğucak, M. E. (2016,). *Destur Verin Geliyoruz*. 11 3, 2023 tarihinde Antoloji.com - Şiiir, Şair ve Edebiyat: <https://www.antoloji.com/destur-verin-geliyoruz-siiri/> adresinden alındı
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Kitapevi.
- Dilçin, C. (1995). *Örneklerle Türk Şiiir Bilgisi*. Ankara: TDK.
- Erdoğan, K. (1998). *Niyazi-i Mısri Divânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Oğuz, M. Ö. (1993). Halk Şiiirinde Tür ve Şekil Meselesi", sy. 19 (Güz 1993), s. 13-17. *Milli Folklor*(19), 13-17.
- Okay, M. O. (2004), “Sihr-i Helâl'e Dair”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları Günay Kut Armağanı*, 28/I.
- Öztürk, N. (2017). Destûr Başlıklı Şiiirleri Nasıl Okumalıyız? *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 174-197.
- Sıkıcıkoğlu, İ. (2016). *Destur Verin Erenler Huuuu!* 11 3, 2023 tarihinde Antoloji.com - Şiiir, Şair ve Edebiyat: <https://www.antoloji.com/destur-verin-erenler-huuuu-siiri/> adresinden alındı
- Solak, İ. (2016). *Destur Hacı Bektaş'im*. 11 23, 2023 tarihinde antoloji.com: <https://www.antoloji.com/destur-haci-bektas-im-siiri/> adresinden alındı
- Ünal, A. R. (2016). *Antoloji.com - Şiiir, Şair ve Edebiyat*. 11 3, 2023 tarihinde Destur: <https://www.antoloji.com/destur-siiri/> adresinden alındı
- Uludağ, S. (1999). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (Cilt 3). İstanbul: Marifet Yayınları.

Yenişafak, Ş. (2016). *Antoloji.com - Şiir, Şair ve Edebiyat*. 11 3, 2023 Tarihinde Destur Aldın mı Gönül:
<https://www.antoloji.com/destur-aldinmi-gonul-siiri/> adresinden alındı

Yürek, H. (2008). Sahr-i Helal ile Anjambeman Teknikleri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma. *Bilig/Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 0(46), 179 - 192.

Araştırma Makalesi

Oto- Sosyo-Biyografik Bir Roman Olan *Seneler* ile Otobiyografik Bir Roman *Okul Arkadaşım'ı Karşılaştırma Denemesi*

An Attempt to Compare the Auto-Socio-Biographical Novel, The Years, with the Autobiographical Novel, My School Friend

Gamze SOMUNCUOĞLU ÖZOT¹

¹ Doç. Dr., Aksaray Üniversitesi, gamzeozot@yahoo.com 

Öz: 2022 Nobel edebiyat ödülünü almaya hak kazanan Annie Ernaux, yapıtları ile edebiyat dünyasının son zamanlarda üzerinde sıkça konuştuğu yeni bir teknik olan ve kolektif biyografi, total roman, oto-sosyo-biyografi gibi isimlendirmelerle anılan yeni bir türü yazın dünyasına armağan etmiştir. Bu çalışmada, *Seneler* isimli yapıt ve bu yapıtta yazarın öz yaşam öyküsünü sarıp sarmalayan onu daha nesnel bir söylemle anlatma derecesine ulaştıran tarih/gündelik hayat tarihi anlatımının Türk Edebiyatı'nın önemli kalemlerinden Melisa Gürpınar'ın söylemine benzerliği üzerine düşünceler ortaya konulacaktır. Oto-sosyo-biyografi, yapısı gereği içinde tarih ve gündelik hayat tarihini barındırmaktadır. 2021 yılında yayımlanan *Ekoeleştirel Yaklaşımdan Kültürel Bellek Sorgulamasına Melisa Gürpınar Metinleri* başlıklı çalışmada da ortaya konulduğu üzere Melisa Gürpınar'ın yapıtlarında dikkat çeken önemli unsurların başında kültürel belleğin zayıflaması, kültür unsurlarının unutulması, çiçek ve ağaç türlerinin isimlerinin hatırlanmaması, kutlamaların, yemek isimlerinin kaybolması gibi konular ve bundan duyulan rahatsızlık yer almaktadır. *Seneler* isimli yapıtta da yer alan bu unutmama, anımsayamama endişesi, gündelik hayatın akışını olabildiğince saydam bir şekilde, olduğu gibi anlatıp yazıyla ölümsüzleştirme çabası, Gürpınar'ın *Okul Arkadaşım* adlı yapıtındaki yaklaşımına benzemektedir. Neredeyse aynı yıllarda farklı kültür ve coğrafyalarda doğmuş (Ernaux- 1940, Gürpınar- 1941) bu iki kadın yazarın kolektif olanı korumaya alma noktasındaki tavrı benzerdir.

Anahtar Kelimeler: Annie Ernaux, Melisa Gürpınar, *Seneler*, *Okul Arkadaşım*, oto-sosyo- biyografi



Atıf/Citation: Somuncuoğlu Özot, G. (2024). "Oto- Sosyo-Biyografik Bir Roman Olan *Seneler* ile Otobiyografik Bir Roman *Okul Arkadaşım'ı Karşılaştırma Denemesi*". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8 (1): 105-112

DOI: 10.31465/eeder.1400549

Geliş/Received: 05.12.2023

Kabul/Accepted: 05.03.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Abstract: Annie Ernaux, who is entitled to receive the 2022 Nobel Prize in Literature, has presented a new genre to the literary world with her works, which is a new technique that the literary world has been talking about recently and is referred to as collective biography, total novel, auto-socio-biography. In this study, thoughts will be put forward about the work named *The Years* and the similarity of the narration of history/daily life history, which embraces the author's own life story and reaches the level of narrating it with a more objective discourse, to the discourse of Melisa Gürpınar, one of the important writers of Turkish Literature. Auto-socio-biography, by its nature, includes history and the history of daily life. The anxiety of forgetting and not being able to remember in the work titled *Years*, and the effort to immortalize the flow of daily life in writing by telling it as it is, as transparently as possible, are similar to Gürpınar's approach in his work titled *My School Friend*. These two women writers, who were born in different cultures and geographies in almost the same years (Ernaux- 1940, Gürpınar- 1941), have similar attitudes towards protecting the collective. In order to carry out the study on the same genres, this article will focus on Gürpınar's novel called *Okul Arkadaşım* (*My School Friend*), published in 1997, and examine the points where it overlaps with the work called *The Years* (*Seneler*).

Keywords: Annie Ernaux, Melisa Gürpınar, *The Years*, *My School Friend*, auto-socio-biography

Giriş

2022 Nobel edebiyat ödülünü almaya hak kazanan Annie Ernaux, yapıtları ile edebiyat dünyasının son zamanlarda üzerinde sıkça konuştuğu yeni bir tekniği yazın dünyasına armağan etmiştir. Kolektif biyografi, total roman, oto-sosyo-biyografi gibi isimlendirmelerle anılan bu yeni tür üzerine Ernaux, *Seneler* (2008) isimli romanında şunları söylemektedir: “Genellikle beklendiği gibi, bir hayatı hikâyeleştirmeyi, kendini açıklama anlatısı yaratmayı amaçlayan bir anımsama çalışması olmayacak bu. Kendi içine sadece dünyayı, dünyanın geçmiş günlerinin muhayyilesini ve hafızasını görmek, fikirlerin inançların ve hassasiyetlerin değişimini, öznenin ve kişilerin dönüşümünü kavramak için bakacak” (2022: 222) . Çiçek Doğu’nun Rêrolle’den aktardığı şekliyle “Ernaux’ya göre oto-sosyo-biyografi, kurgunun reddi ve kendi ile toplumsal ve tarihsel gerçeklik arasında bir bağ kurma arayışıdır” (2016: 79). Akmanoğlu da yüksek lisans tezinde şu tespiti yapar: “Annie Ernaux bu terimi kendisi bulmuştur. Yazar yapıtlarında kendi hayatı üzerinden yirminci yüzyıl Fransa’sının toplumsal yapısını ve bu toplumdaki işçi ve burjuva sınıfına ait her sınıftan kadının ve erkeğin durumunu ortaya çıkarmak istemektedir. Bu yüzden yapıtları hem otobiyografik hem de sosyolojik özellikler taşıdığından iki kavramı bir araya getirerek bu terimi ortaya çıkartmıştır” (2017: 30).

Bu çalışmada, *Seneler* isimli yapıt ve bu yapıtta yazarın öz yaşam öyküsünü sarıp sarmalayan onu daha nesnel bir söylemle anlatma derecesine ulaştıran tarih/gündelik hayat tarihi, anlatımı ile Türk Edebiyatı’nın önemli kalemlerinden Melisa Gürpınar’ın yapıtlarında kendini gösteren otobiyografik unsurlar ve bunları dönemin tarihi/gündelik hayat tarihi ile bir arada anlatma yöntemi karşılaştırılacak; benzerlikler ortaya konulacaktır. Oto-sosyo-biyografi, yapısı gereği içinde tarih ve gündelik hayat tarihini barındırmaktadır. 2021 yılında yayımlanan *Ekoleştiril Yaklaşımdan Kültürel Bellek Sorgulamasına Melisa Gürpınar Metinleri* başlıklı çalışmada da ortaya konulduğu üzere Melisa Gürpınar’ın yapıtlarında dikkat çeken önemli unsurların başında kültürel belleğin zayıflaması, kültür unsurlarının unutulması, çiçek ve ağaç türlerinin isimlerinin hatırlanmaması, kutlamaların, yemek isimlerinin kaybolması gibi konular ve bundan duyulan rahatsızlık yer almaktadır. *Seneler* isimli yapıtta da yer alan bu unutma, anımsayamama endişesi, gündelik hayatın akışını olabildiğince saydam bir şekilde, olduğu gibi anlatıp yazıyla ölümsüzleştirme çabası, Gürpınar’ın düzyazılarındaki yaklaşımına benzemektedir. Neredeyse aynı yıllarda farklı kültür ve coğrafyalarda doğmuş (Ernaux- 1940, Gürpınar- 1941) bu iki kadın yazarın kolektif olanı korumaya alma noktasındaki tavrı benzerdir. Çalışmanın aynı türler üzerinden yürütülebilmesi için bu yazıda Gürpınar’ın 1997 yılında yayımlanan *Okul Arkadaşım* adlı romanına odaklanılacak ve *Seneler* isimli yapıtla örtüştüğü noktalar irdelenecektir. Elbette burada amaç, oto-sosyo-biyografi şeklinde isimlendirilen bu yeni anlatım şeklinin *Okul Arkadaşım* adlı yapıtta 1997’de uygulandığını ortaya koymak olamaz. Otobiyografik bir yapıt olarak isimlendirilmiş *Okul Arkadaşım* isimli yapıtta öz yaşam öyküsünün dönemin sosyal, siyasi, kültürel şartlarının değişimi ekseninde anlatılmış olmasının, *Seneler* isimli yapıtta geniş ölçekte yapılan toplumsal hafıza muhafazasını hatırlatması üzerinden otobiyografi ve sosyal konuların anlatımının nasıl iç içe geçebileceği gösterilecektir. Tam bu noktada şu gerçeği netleştirmek faydalı olacaktır: Melisa Gürpınar’ın yapıtlarında yer alan kültür aktarımı, İstanbul merkezlidir. Yazar, kendini İstanbul’un bir parçası olarak görür ve ona dair tarihi hem kendi tarihinden hem de ailesinin tarihinden yola çıkarak anlatır. Osmanlı Devleti döneminde uzun süre merkez kabul edilmiş bir şehrin ve orada yaşayan çevrenin sosyal, siyasi, kültürel ve ekonomik değişimler esnasında neler yaşadığının anlatımı Melisa Gürpınar söyleminin temelini oluşturur. Dolayısıyla Ernaux’nun yapıtı, kendi yaşamını içine alan Fransa tarihini merkeze koyarken Melisa Gürpınar,

kendisi ve ailesinin şahit olduğu süreç içindeki İstanbul tarihine odaklanmıştır; ancak her ikisi de çoğunlukla kedisinin dâhil olduğu gündelik hayatı, ekonomik, sosyal, kültürel ortamı ve bu alanlardaki değişimi/dönüşümü anlatmıştır.

1. “Kolektif Alzaymır” Endişesi

Annie Ernaux, *Seneler* isimli romanda sanki okurun eline eski fotoğraflardan oluşan- en eskisi 1941 yılına ait- bir albüm vermiş gibidir. Okur bu fotoğraflara bakarken/fotoğrafları okurken Ernaux; olabildiğince nesnel bir yaklaşımla ve toplumun genel yapısını es geçmeden hem içinde yaşadığı toplumun bir bireyi olarak öz yaşam öyküsünü hem de Fransa'nın -özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası -değişerek gelişen toplumsal, kültürel yapısını anlatır. Yazar cümlelerini “o” ve “biz” şahıs zamirlerini kullanarak kurmaktadır. Bu şekilde Ernaux, kendi yaşamını olabildiğinde öznellikten kurtarıp bütünün parçası haline getirmiştir. Roman “[b]ütün görüntüler yok olup gidecek” (2022: 11) yargısıyla başlar ve “[a]rtık asla olmayacağımız zamandan bir şey kurtarmak” (2022: 224) cümlesiyle son bulur. Ernaux bir yandan zamanın akışı içinde unutulup gidecek kültür, düşünce dünyası, gündelik hayat tarihi konusunda endişe duyarken diğer taraftan yaşlandıkça geçmişi hatırlayamayacağı, nesnelere adları arasındaki bağlantıyı unutabileceği konusunda hayıflanmaktadır. Bundan dolayı “[o] yüzden işte şimdi, gelecekteki namevcudiyetine yazıyla biçim vermeli ...” (2022: 220) der. Binlerce nattan oluşan taslak halindeki kitabı bu nedenle kaleme almıştır. Melisa Gürpınar da benzer bir tavırla gelecek kuşaklara aktarılması gereken ne varsa ciddi bir disiplin içinde kimi zaman aynı şeyleri tekrar tekrar söyleyerek eserlerinde ele almıştır. Yazarın, hayata veda etmeden önce unutulmasını istemediği somut ve somut olmayan kültürel mirası aktarma telaşı içinde olduğu belirtilmelidir. Bunun için onun yapabileceği en önemli katkı yazmaktır.

Yazı bellektir. İnsanın belleği elbet gitgide zayıflar ve bir gün insanın kendi de yok olur, ama yazının belleği dipdiri, capcanlı kalır. Ve her yeni gelen kuşak, birbirinden artan, geride kalan bu belleklerden yararlanır. İnsan soyunun sürekliliği, yalnızca üretmekle sağlanmaz. Kültürel sürekliliğin de sağlanması gerekir insandaki gelişmelerin daha iyi anlaşılabilmesi için. İnsanı hayvandan ayıran budur. (2008: 26,27)

Annie Ernaux da kendi yaşamından yola çıkarak Fransız yaşam şeklini ve bunun zaman içinde kendi hayatı da dâhil olmak üzere nasıl değiştiğini çarpıcı, yoğun bir dil ve teknikle kaleme almıştır. Yazara göre “[a]ile hikâyesi ile toplumsal hikâye tek bir bütün” (27)'dür. Oluşturduğu söylemde “dil ve hayata etkisi”, “yeni bir dil arayışı”, “hayat ve tarih” arasındaki bağlantı (2022: 82,83) sorgulanan önemli konulardandır. Her ne kadar kitapta Fransa'nın 1940'lı yıllardan 2000'lere uzanan tarihini barındıran bilgilere yer veriliyorsa da gündelik hayat tarihçiliği ve değişim *Seneler*'in en çarpıcı konusudur, demek yanlış olmayacaktır. Zira genel tarihin yok olup gitme olasılığı çok düşükken günlük hayat içinde yaşanan ama çoğunlukla yazıya geçirilmeyen gelenek, bakış açısı, kabulleniş, ritüeller, modalar, algılar vs. her zaman unutulma tehdidi altındadır.

Geçmişin hafızası anlatılan hikâyelerin haricinde, yürüme, oturup kalkma, konuşma ve gülme, sokakta seslenme, yeme içme, eşyaları tutma biçimleriyle de bedenden bedene aktarılıyor, Avrupa ve Fransa kırsalının derinliklerinden bugüne, buraya taşınıyordu. Fotoğraflarda görünmeyen bu miras, insanların birbirine benzemeziğinin, kimilerinin iyiliği ile diğerlerinin kötülüğü arasındaki farkın ötesinde, aile fertlerini, mahallenin sakinlerini ve *bizden* denenleri birleştiriyordu. ... ağzını şapırdata şapırdata, yiyeceklerin anbean dönüşümünü göstere göstere yemek yemek, bir lokma ekmele dudaklarını silmek, tabağını neredeyse yıkamaya gerek bırakmayacak şekilde büsbütün sıyırmak, kaşığını kasenin dibine sürtmek, yemek üstüne gerinmek. Her gün sadece yüzünü yıkamak, vücudun geri kalanını kirlilik durumuna göre halletmek; eller ve kollar işten sonra,

çocukların ayakları ve dizleri yazın akşamdan akşama, toptan yıkanma ise bayramdan bayrama hoyratça avuçlamak, kapıları çarpmak. Yanaktan makas almak veya çocuğu kucığında sıkıştırmaktan tavşanı kulaklarından tutmaya, her şeyi haşin bir eda ile yapmak. Münakaşa alevlendiğinde bir içeri bir dışarı girip çıkmak...(Ernaux, 2022: 30)

Ali Şükrü Çoruk “Tanzimattan Cumhuriyete Gündelik Hayatın Tarihi Açısından İstanbul Hatıratları” başlıklı makalesinde Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nden sonra sıradan insanın sıradan yaşantısının da önem kazanmaya başladığını, gündelik hayat tarihi anlatan eserlerin 20. yüzyılda Avrupa’da sayıca arttığını eş zamanlı olarak Türkiye’de de bu alanda eserlerin verilmeye başladığını söylemiştir (2010: 491). Melisa Gürpınar’ın birçok yapıtı da hem gündelik hayat tarihçiliği yapması bağlamında hem de oto-sosyo-biyografik unsurlar barındırması bağlamında bu grupta yer almaktadır. Melisa Gürpınar daha çok şiir alanında eserler vermiş olmakla birlikte roman, tiyatro, hikâye, deneme, anı gibi edebiyatın birçok alanında ürünler ortaya koymuştur. *Okul Arkadaşım* adlı otobiyografik romanda anlatıcı cümlelerini “ben” ve “biz” şahıs zamirlerini kullanarak anı türünü hatırlatan bir dille kurmaktadır. “Çoğu derste, sıraların önüne koyduğumuz mürekkep şişelerine uçlu kalemlerimizi daldırarak mürekkeple yazıyorduk yazılarımızı el yazısı olarak” (76) cümlesinde olduğu gibi anlatıcı, geçmiş yıllara ait yaşam şekillerini kaleme alırken kendini bütünün bir parçası olarak konumlandırmaktadır. Romanın kahraman anlatıcısı Zeynep, kendi aile yapısına ilişkin unsurları, o dönemin tüm köklü İstanbullu ailelerinin durumunu anlatabilmek için kullanır.

Daha önce belirtildiği gibi Annie Ernaux, *Seneler*’de yaşamın önemli anlarını kayıt altına alan fotoğrafların betimlemelerini yapmaktadır. Fotoğraflar, bir anlamada yaşananların belgesi niteliğindedir. Unutmaktan korkan Ernaux, nasıl ki geçmişi yazı ile kaydedip kaybolmaktan, yok olmaktan kurtarıyorsa fotoğrafları da benzer bir amaçla kullanmaktadır, demek yanlış olmayacaktır.

Siyah beyaz fotoğrafta, iki yanı ağaçlı dar bir yolda, omuz omuza iki kız, ikisinin de kolları arkalarında. Fonda çalılar ve yüksek bir tuğla duvar, gökyüzünde iri, beyaz bulutlar. Fotoğrafın arkasında: *Temmuz 1955, Saint Michel yatılı okulunun bahçesinde*. Soldaki, daha uzun boylu olan kız sarışın, saçları dağınık ve kısa, üzerinde açık renk bir elbise ve soket çoraplar var, yüzü gölgede kalmış. Sağdaki esmer, kısa ve kıvrıkcık saçlı, dolgun yüzlü, gözlüklü, geniş alnına ışık vurmuş, üzerinde kısa kollu, koyu renk bir kazak, puantiye bir etek var. İkisinin de ayağında babet ayakkabılar, esmer oln çorapsız. Okul önlüklerini fotoğraf çekirmek için çıkarmış olmalılar. (2022: 51)

Oldukça benzer bir fotoğraf betimlemesi *Okul Arkadaşım*’da da yer almaktadır.

Fotoğrafta gözlerimi kısmış, suratımı asmıştım. Arkada oturan büyükannem, iri lacivert gözlerini havaya dikmiş ötelere bakıyor, yanına annem ve teyzem, önünde de ben duruyorum. İki eliyle omuzlarımı tutmuş hafifçe. Yeni giysimin beli tokalı kemeriyle iyice sıkılmış, kollarım çırpı gibi, olduğumdan da zayıf görünüyorum. (2008: 67)

Yukarıda iki ayrı eserden alıntılanan bu iki ayrı fotoğraf betimlemesinin anlatım sıralamasının benzerliği ve anlatım sonunda şimdiki zamanda yani fotoğrafa bakıldığı andaki izlenimi aktarması bağlamında örtüşmesi dikkat çekicidir. Daha önce de belirtildiği gibi Ernaux “ben” zamiri yerine kendini bile anlatırken “o” zamirini tercih ederken Melisa Gürpınar “ben” zamirini tercih etmektedir. Şunu da eklemek gerekir ki *Çamlıca’dan Yeldeğirmenine Rüzgârın Peşinde* isimli anılarını anlattığı kitapta Gürpınar, çocukluk ve gençlik dönemlerinin geçtiği bölgeyi tanıtırken kişisel fotoğraf albümünden parçalarla bu anlatıyı süslemiştir. Ernaux’nun fotoğraf tasvirleri üzerinden yaptığı anlatımlar, Gürpınar’ın bu kitabında somut fotoğraflar üzerinden yapılmıştır. Aslına bakılırsa tam da bu noktada anı, otobiyografi, oto-sosyo-biyografi, tarih,

gündelik hayat tarihi, gerçek, kurmaca gibi kavramların geçişkenliği üzerinde uzun tartışmaların gerekliliği bir kez daha belirginleşiyor. Oto-sosyo-biyografi konusunda yapılacak araştırmalar bu alanların yeniden gözden geçirilmesini gerekli kılacak gibi görünmektedir.

a. Ortak Bir Bellek/Dil

Melisa Gürpınar'ın *Okul Arkadaşım* isimli romanının otobiyografik bir eser olduğu yazarın kendisi tarafından beyan edilmektedir (Hafıfbilek, 1999: 38); ancak Gürpınar, romanda bu yapıtı yazmakla ilgili düşüncelerini şu şekilde sıralamaktadır:

[H]em hayatımı bir daha yaşamış gibi olacaktım hem de yaşanıp geçilmiş hayatın da artık düştü bir farkının kalmadığını daha iyi anlayacaktım belki. Bu durumda anlattıklarımın ne kadarının düşlere yani gerçeğe uygun olduğunu kendim de bilemezdim doğrusu. Bir roman kadar gerçek bir roman kadar kurmaca olsa da, anılar çok uzakta kaldığı zaman herkes dönüp biraz onlara yaklaşmalı. Bir kere daha gözden geçirmeli tüm çocukluk hayatını, ya da benim peşime takılıp, benim yazdıklarım da aramalı kendi yaşadıklarını. O anılar ki, tümünün de ana çizgileri birbirine benzer. O çocuk hep aynı çocuktur. (2008: 23-24)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Gürpınar gerçek – kurmaca ilişkisi/çelişkisi üzerinden bir anlamda roman türünü sorgularken diğer taraftan anlattıklarının herkesin anısı olabilecek türden mevzular olduğunu dile getirmektedir. Aslında bu ifade, Gürpınar'ın kolektif olanın bir parçası olarak gördüğü hayat hikâyesinin anlatımının ortaya çıkardığı bir bakış açıdır. Nitekim Gürpınar söyleminde otobiyografik öğelerin yerleşik İstanbul kültürünü anlatabilmek için de kullanıldığı görülmektedir. Ernaux da *Seneler*'i yazmak için kullanacağı dilin “herkesin dili olan kendi dili” olduğunu ifade ettikten sonra her şeyden çok istediğinin “yaşanmış şeylerin üzerine her daim vurmaya devam eden o ışığı, kadim ışığı yakalamak. Kurtarmak” (2022: 223) olduğunu ifade eder.

Okul Arkadaşım, Zeynep isimli roman kahramanının karlı bir günde yıllardır görmediği bir okul arkadaşı ile karşılaşmasıyla başlar. Geçmişini anımsayan Zeynep, çocukluk ve 1964 yılına kadarki gençlik yıllarını anlatmaya koyulur. Köklü bir İstanbullu ailenin kızı olan Zeynep'in hayat hikâyesi ilerledikçe İstanbul kültürü ve 1950'li yıllardan sonra hızla değişen bu kültürün giderek yozlaşmasından doğan rahatsızlık vurgulanır. Melisa Gürpınar söyleminin öne çıkan mesajı; İstanbul'un doğası ve kültüründen çok şey kaybettiği, ancak kendisi gibi bu konuya hâkim olan kişilerin en azından yazarak bu kötü gidişata dur demesi, unutulmaya yüz tutmuş değerleri en azından yazı yoluyla ölümsüzleştirmeye niyet etmesi gerektiğidir. Gürpınar'a göre insanlar kendi geçmişlerini bile öğrenmekten imtina etmektedirler. *Okul Arkadaşım* adlı romanda bu düşüncesini destekleyen şu sözleri sarf etmektedir:

İnsanlar kendi ailelerinin yüz yıllık bir geçmişini bile öğrenmekte güçlük çekiyorlar. Anlatılanlar iyi de olsa kötü de, bir sıkıntı ve utanç veriyor neredeyse. Üstelik kimse, ne kendinin ne de başkalarının soy ağacını merak ediyor. Kendini köksüz bir çiçek gibi düşünüp kabul edebiliyor! Biraz önce sözünü ettiğim belleksiz toplumlarda bu hep böyle oluyor tabii. (2008: 29)

Okul Arkadaşım ve *Seneler* isimli romanlarda eski, kolektif yaşam şekilleri, toplumsal kabul edilmişler ve algılar, “şimdi” geçerliliğini yitirmiş yazılı olmayan kurallar özel bir çabayla yazıya geçirilmeye çalışılmıştır. *Okul Arkadaşım*'da eski İstanbul hanımları şöyle anlatılır: “Az konuşmak, sır saklamak, ağzından bir şey kaçırmamak, dedikodu yapmamak ve çok gülmemek, gözyaşını da içine akıtmak, İstanbullu hanımların uyması gereken kurallardandı sanki. Sonuçta herkes üzgün, herkes kırgın, herkes suskundu” (2008: 57). Eski dönemde bayram hazırlıkları “[ü]stü açık tramvayla eve dönmüşüzdür. Arap sabunuyla fırçalanmış tahtalar, kolalı sehpa örtüleri, ovulmuş pirinç mangallar, gümüş tepsi ve kaşıklar, likör kadehleri” (2008: 67) şeklinde

sıralanmıştır. Çocukluk dönemiyle ilgili “[i]srarla tutumlu olmamız öğütlenirdi hem evde hem okulda. Durmadan kurşun kalemin ucunu açmak bile savurganlıktı. Hemen her çocuğun İş Bankası kumbarası vardı” (2008: 77), derken Melisa Gürpınar “... çocuklar eni konu, hatırı sayılır bir yalnızlık çekmektedirler bu sessiz ve dingin ortamda. Radyo dinlemek bile bir lükstü o günlerde. Sık sık bozulurdu o kocaman radyolar” (2008: 37) bilgileri verilmiştir. Dikkat edilecek olursa Gürpınar, gündelik hayata dair bu yaşama şekillerini anlatırken hem kendi çocukluk anılarını anlatmakta hem de sözünü ettiği dönemdeki sosyolojik yapıyı ortaya koymaktadır. Dolayısıyla anlattıkları ortak belleğin parçalarıdır ve hatta bu bellek de doğal olarak ortak bir dil, söylem üretmektedir. Örneğin “[ç]ocuklar kahve içmezdi. İçerse Arap olur diye bir tekerleme de vardı” (2008: 57) derken aslında uygulanagelen prensiplerin dile nasıl yansıdığının örneklerini de vermektedir. Bununla birlikte hem *Seneler* adlı yapıtta hem de *Okul Arkadaşım*’da kullanılan dil, geçmişin şimdiden daha iyi olduğunu düşünen bir anlatıcının dili gibidir. Gürpınar “Kabul günleri, gece oturmaları, yaz ve kış ayrı özellikte neşeler, küçük mutluluklar katardı tek düze hayatımıza” (2008: 86) der. Peki, Melisa Gürpınar’a göre eski zamanın hiç mi kötü, zorlu tarafları yoktu? Yapıtlarında şahit olduğu güzel ya da çirkin her unsuru şeffaf bir şekilde ortaya koyan Gürpınar “[h]er evde terkos suyu akmazdı. Kanalizasyon yoktu. Atık sular bahçelerde kazılan çukurlara bağlanmıştı. Yılda bir, sokaktan lağımçı diye bağırarak geçen ve elinde sopanın ucuna takılı bir tenekesi olan adam bahçeye çağırılır, ona çukur boşalttırılırdı” (2008: 38) gibi alıntılarla geçmişin zorluklarından da söz eder; ancak bunlar anlatıcının eski dönemlere olan ilgisini etkilemez. “Toplumsal hayat, günlük yaşam pratikleri, gelenek ve görenekler, kent insanının doğadan kopuşu gibi konular yitirilen ve özlenen değerler olarak ele alınırlar” (Altun, 2022: 405). Annie Ernaux da her ne kadar geçmişe Melisa Gürpınar kadar sevgi dolu bir önem atfetmese de eski alışkanlıkları, yaşantıları benzer bir dille anlatmaktadır. “Yaz tatili uzadıkça uzayan sıkıntı dönemi demektir, Günleri doldurmak için yapılan ufak tefek faaliyetler: radyodan adım adım Fransa bisiklet turunu izleyip kazananın fotoğrafını özel bir deftere yapıştırmak, yoldan geçen arabaların plaka numaralarında hangi ile ait olduğunu bulmaya çalışmak...” (2022: 54). Yine *Seneler*’de “50’lerin ortalarında, aile yemeklerinde, ergenlik çağına gelen çocuklar söze karışmadan sohbeti dinlemek üzere sofrada kalır, komik bulmadıkları şakalara, fiziksel gelişimleri hakkındaki takdir edici yorumlara, yüzlerini kızartma maksadıyla yapılan açık saçık imalara nazikçe gülümser...” (2022: 55) cümleleriyle Gürpınar’ın yapıtında olduğu gibi çocukluk dönemine ilişkin gündelik yaşam kuralları sıralanır. Her iki yazar da romanını oluştururken çocukluk dönemlerinden başlayarak kronolojik bir çizgide ilerlerken anlattıkları döneme ait duygularını yetkin bir şekilde ortaya koymaktadırlar. Örneğin çocukluk dönemi anlatılıyorsa, çocuk gözüyle bakınca o anlatılanların ne ifade ettiği verilmektedir. Ernaux “Soru sorma hakkı öğretmenlere aitti. Bir kelimeyi ya da açıklamayı anlamamışsak bu bizim hatamızdı” (2022: 45) cümlesinde olduğu gibi, çocukluk döneminde yaşananları nasıl algıladığını net bir şekilde ortaya koymaktadır. *Seneler*’de 2000’lere yaklaştıkça gelişen olaylara bağlı olarak toplumun algısında oluşan değişimlere dikkat çekilmiştir. Yazar “Eylül Saldırıları”nın toplumda oluşturduğu korkuyu şöyle anlatır: “Otururken, yolcuların ayaklarının dibindeki ‘şüpheli’ spor çantalarına bakıyorduk, özellikle de örtük biçimde saldırıların sorumlusu olarak gösterilen gruptan olabilecek kişilere, yani Araplara” (2022: 151). Ernaux, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte insanların tek başlarına ya da çekirdek aileleriyle geçirdikleri vaktin artmasını, beton dikdörtgen alışveriş alanlarının kırsal yerleşim yerlerine kadar yayılmasını, çocuklara ödül olarak McDonalds’ın verilmesini, tüketim çılgınlığının insanların duygularını altüst etmesini (2022: 171) eleştirel bir dille anlatmaktadır. Bu türden eleştirilere Melisa Gürpınar’ın denemelerinde de rastlanır.

2. Tarihin Bireysel Hafızaya Aksı

Annie Ernaux'nun *Seneler* isimli yapıtında “[o]n dört buçuk yaşındaki gözlüklü, esmer, ergen kızdan intikal eden algı, izlenim ve hislerle bu yazı şimdi 50’lerin içinde kayıp giden bir yol bulabiliyor ve kolektif tarihin bireysel hafızanın perdesine aksettirdiği yansımayı yakalayabiliyor” (2022: 51) sözü *Okul Arkadaşım* isimli yapıt için de geçerlidir, denilebilir. Melisa Gürpınar *Şu Bizim Evliya Çelebi* isimli tiyatro eseri dışında tüm düzyazı eserlerinde kolektif geçmişin kendi hatıralarında bıraktığı izlerden yola çıkarak bir söylem oluşturmaya çalışmıştır. *Okul Arkadaşım*’da savaş sonrası çoğu evde erkek olmadığından kızların evlenecek birini bulamadıkları, babaların öldüğü, Kurtuluş Savaşı’ndan sağ dönenlerin de ekonomik sebeplere yenik düştükleri yine aynı yöntemle anlatılmaktadır. Yazar “50’li yıllara gelindiğinde duvarda ancak çerçevesiz suskun resimleri kalmıştı. Bu kocaman evlerde resimler korumaktaydı sanki kadınları” (2008: 63) der. Kurtuluş Savaşı’ndan sonra başkent Ankara olması, Osmanlı Devleti döneminde saray tarafından aylığa bağlanan ailelerin bu aylıklarının yeni dönemde doğal olarak kesilmesi, İstanbullu erkeklerin ticaretle uğraşmayı küçümsemeleri ve mirasyediliğe yönelmeleri İstanbul yerlilerinin ekonomik anlamda dara düşmelerine neden olmuştur. Ketum, acısını içine akıtan İstanbul kadınlarının ekonomik zorlukları ellerindeki değerli mücevher ve taşınmazlarla aşmaya çalışmaları, onları bir hayli sıkıntının içine sokmuştur. 50’lerden sonra Anadolu’dan İstanbul’a yapılan kontrolsüz göçler, kısacası değişim, eski İstanbullu roman kahramanı Zeynep gibi yazar Zeynep Melisa Gürpınar’ın hayatını da derinden etkilemiştir. Romanda kültürel, ekonomik, sosyal değişimle birlikte yaşanan statü kaybı çarpıcı bir şekilde anlatılmıştır.

Aslında her tavan arasında bir deli, her odada bir yatacak, bir âşık ya da sanatçı olan bu evler nasıl açındı kapısını? Başka kentlerden gelenler, pek az göze çarpardı sokaklarda. Ancak yüzyılın başında köşklere bahçıvan, ahçı, arabacı olarak gelenlerin aileleri, bahçelerin içinde küçük ayrı yapılarda barındırılırdı. Bu köşklere yıkıp apartmana çevirme işi, sayfiye sayılan yerlerde hiç başlamamıştı ve böyle bir değişimin olacağı kimsenin aklında bile yoktu. Tanıdığım hiç kimse, mal, mülk ve para işinden anlamazdı. Olsa olsa, evler eşyalar yok pahasına satılır ve parası hemen yenirdi.(2008: 56)

Annie Ernaux gibi Melisa Gürpınar da, ait olduğu İstanbul kültürünü ve aileyi anlatırken olabildiğince objektif bir tavır sergilemektedir. Eğrisiyle doğrusuyla, gerçekleri olduğu gibi ortaya koymaktan çekinmemektedir. *Seneler* isimli yapıttaki saydam, tarafsız, olduğu gibi anlatan yazar ile *Okul Arkadaşım*’daki yazarın tavrı benzerdir. Ernaux, tam olarak idrak edemeseler de, dünyada ya da yaşanan ülkede vuku bulan olayların, insanlar üzerinde derin etkiler oluşturduğunu düşünmektedir. Ülkece yaşanan bir felaket, göçler, teknolojik gelişmeler, siyasî krizler vs. Ernaux’a göre aslında bireysel hayatları sessiz ve derinden etkileyen/değiştiren başat unsurlardır. Ernaux; aşağıdaki alıntıda sözünü ettiği, kişisel hayatıyla doğrudan bir ilişkisi olmayan olayların -zamanında farkına varmamışsa da- psikolojisini etkilemiş olduğunu belirtmektedir.

Hayatı ile Tarih arasında en ufak bir bağ yok gibi, oysa bir mart ayının soğuk ve gri havasının-madencilerin grevi-, hafta sonuna denk gelen bir Paskalya yortusunun ağır rutubetinin-Papa XXIII. Ioannes’in ölümü- üzerinde bıraktığı hissini, bir arkadaşımın ‘iki güne kalmaz dünya savaşı çıkar’ cümlesinin-Küba krizi-, UNEF’in düzenlediği bir baloda geçirdiği gece ile Salan ve Challe’in generaller darbesinin kesişmesinin zihnine kazdığı izler mevcut. (2022: 83).

Yazar bu sözleriyle bireyin, yaşadığı ortamın özelliklerine göre gelişip değiştiğini ortaya koymaktadır. İçinde bulunulan çevre; bireyin düşünce yapısını şekillendirir, bir anlamda nasıl bir sistem dâhilinde düşüneceğini belirler. İnsan psikolojisi ait olduğu ülkenin koşulları, tarihi

ölçüsünde biçimleneceği için saf bireysel bir bilinçten, bellekten söz etmek imkânsızdır. Bundan dolayı hem Annie Ernaux hem de Melisa Gürpınar, bireyin toplum ile beraber bir anlama sahip olduğu gerçeğinin altını çizerken bu yapıdan dolayı toplumsal hafızanın korunması gerektiğini düşünürler.

Sonuç

Sanatın bir dalı olan edebiyat alanında gerçekleşen her değişim, yenilik beraberinde yeni bakış açılarını, farklı renklerde anlayışları, yeni felsefî çıkarımları, farklı psikolojileri, sosyolojik analizleri getirir. Annie Ernaux söyleminin bir ürünü olan oto-sosyo-biyografi, üzerinde uzun konuşmaların yapılmasını gerektiren bir yapı sunmakla birlikte aslında edebiyat dünyasının yabancı olmadığı unsurlar da arz etmektedir. Kültürel bellek aktarımı, gündelik hayat tarihçiliği, tarih ve edebiyat her zaman iç içe olmuş alanlardır; ancak kurgunun başat unsur olduğu edebî ürünler içinde adı geçen diğer alanların ne ölçüde yer alabileceğini mevcut edebî türlerin kuralları belirlemektedir. Postmodernizm ve bu yeni anlayışın edebiyata yansımaları sürecinden sonra tür kurallarının ve tekilliğinin, kuralsızlık ve çoğulculuk ile yer değiştirmiş olması sıra dışı anlatım şekillerine olanak sağlamıştır, denilebilir. Belki Ernaux'nun romanında söz ettiği gibi uzun süre binlerce nattan oluşan bir taslak halinde bekleyen *Seneler*'in bir nihayete ulaşmasında bu özgürlük alanının da etkisi olmuştur. Öz yaşam öyküsünü; toplumun hafızasında eriterek, kendini “o” ve “biz” perspektifinden kurgulayarak anlatan Ernaux gibi Melisa Gürpınar da kendi söyleminde toplumun, İstanbul kültürünün bir parçasıdır. Her ne kadar eserlerine otobiyografik unsurları yerleştirirken kullandıkları zamirler farklılıklar arz etse de sözü edilen iki kadın yazarın kültürel birikimi yazı ile ölümsüzleştirme ereği dikkat çekicidir. Farklı kültür ve coğrafyalardan iki farklı kadın yazarın, her canlıının yok olup gideceği bir mekânda “kıymetli” olarak görülenin bekası için yazıya sığınışlarının benzerliği, bu çalışmanın ana eksenini oluşturmuştur.

Kaynakça


- Akmanoğlu, Z. N. (2017). *Annie Ernaux'nun “Bir Kadın” Ve “Bir Adam” Adlı Yapıtlarında Metinlerarasılık ve Anne-Kız İlişkisi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Altun, S. S. (2022). “Kent ve Nostalji: Melisa Gürpınar'ın İstanbul Anlatıları”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 393-406.
- Çoruk, A. Ş. (2010) “Tanzimattan Cumhuriyete Gündelik Hayatın Tarihi Açısından İstanbul Hatıratları”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* 8(16), s. 489-522.
- Doğu, Ç. (2016). “Annie Ernaux'nun Les Annees'si: Otobiyografik Anlatıda Yeni Ufuklar”. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies* 4, s. 78-85
- Ernaux, A. (2022). *Seneler*. Çev. Siren İdemen. İstanbul: Can Yayınları.
- Gürpınar, M. (2009). *Çamlıca'dan Yeldeğirmenine Rüzgârın Peşinde*. İstanbul: Heyamola Yayınları.
- Gürpınar, M. (2008). *Okul Arkadaşım*. İstanbul: Özyürek Yayınevi.
- Hafifbilek, C. (1999). “Melisa Gürpınar'la Düşsel Bir Yolculuk”. [Röportaj]. *Bahçe* 16, s. 34-39.
- Somuncuoğlu Özot, G. (2021). *Ekoeleştirel Yaklaşımdan Kültürel Bellek Sorgulamasına Melisa Gürpınar Metinleri*. Ankara: Sonçağ Yayınları.

Araştırma Makalesi

Yozlaşma Karşısında Bireyin Çığılığı: Kürk Mantolu Madonna

Madonna in a Fur Coat: The Scream of the Individual Against Corruption

Murat TAN¹

¹ Dr., Marmara Üniversitesi, murattaa@hotmail.com 

Öz: 20. yüzyılda sosyal, kültürel, düşünsel ve bilimsel alanda yaşanan değişimler ve ilerlemeler dikkatleri bireye yöneltmiştir. Söz konusu değişim ve ilerlemeler, çevre-birey ilişkisi bağlamında birey aleyhinde trajik sonuçlar ortaya çıkardığı gibi birey olgusunun birçok açıdan önem kazanmasını da beraberinde getirir. Bu yeni durum, insanla yakın ilişkisinden dolayı edebî alanda da yansımaları bulur. Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanı bahsedilen konjonktürel durumla ilişkisi bağlamında Türk Edebiyatı açısından öncü bir romandır. Bu çalışmanın amacı, bu romanın, edebî bir metin olarak dayandığı dünya görüşünü hangi çerçevede yansıttığını ve yazarın bunu nasıl bir kurgusal yapıya dayandırdığını ortaya koyup değerlendirmektir. Romanda yazarın gerçekçilik ve romantizme dayalı sanatsal tavrının belirlediği kurgusal öge, başkişi Raif'in yaşamı üzerinden ortaya konulmuştur. Çalışmada, savaşların ve toplumsal değişimlerin yol açtığı yozlaşmanın evrensel, ulusal ve bireysel boyuttaki etkilerine dikkat çekilmiştir. Ayrıca roman kurgusunda, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da ve Türkiye'de yaşanan değişimin bireyle ilişkili yansımaları üzerinde durulmuştur. Özellikle bir birey olarak Raif'in durumunun anlaşılması için Carl Gustav Jung'un geliştirdiği Analitik Psikoloji'nin bulgularından yararlanılmıştır. Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*'da yozlaşma karşısında bireyin savunmasız durumunu öncelemiş ve onun doğuştan getirdiği özelliklerin yozlaşan çevrede nasıl bir değişime uğradığını ortaya koymaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Edebiyatı, Sabahattin Ali, Kürk Mantolu Madonna, roman, yozlaşma, birey.

Abstract: In the 20th century, changes and advances in social, cultural, intellectual, and scientific fields have directed attention to the individual. These changes and advancements bring about tragic consequences against the individual in the context of the environment-individual relationship, as well as the fact that the individual gains importance in many respects. This new situation finds its reflection in the literary field due to its close relationship with human beings. Sabahattin Ali's novel, *Madonna in a Fur Coat*, is a pioneering novel for Turkish literature in the context of its relationship with the aforementioned conjunctural situation. The aim of this study is to reveal and evaluate the framework in which the novel, as a literary text, reflects the ideological view on which it is based and how the author bases it on a fictional structure. The fictional elements determined by the author's artistic attitude based on realism and romanticism are revealed through the life of the protagonist Raif. The study draws attention to the universal, national and individual effects of the corruption caused by wars and social changes. In addition, in the fiction of the novel, the reflections of the changes experienced by Germany and the newly established Republic (Turkey) after the First World War on the individual are emphasized. In particular, the findings of Analytical Psychology developed by Carl Gustav Jung were utilized to understand Raif's situation as an individual. In the *Madonna in a Fur Coat*, Sabahattin Ali prioritizes the vulnerability of the individual in the face of corruption and emphasizes the corruption of his innate characteristics.

Keywords: Turkish Literature, Sabahattin Ali, *Madonna in a Fur Coat*, novel, corruption, individual.



Atıf: Tan, M. (2024). "Yozlaşma Karşısında Bireyin Çığılığı: Kürk Mantolu Madonna". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 113-125.

DOI: 10.31465/eeder.1412025

Geliş/Received: 29.12.2023

Kabul/Accepted: 13.03.2024

Yayıml/Published: 26.03.2024



Giriş

Sabahattin Ali'nin, 1943 yılında kitap olarak yayımlanan¹ *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanının önemi, sadece çok rağbet gören başarılı bir eser olmasından kaynaklanmaz. Türk romanı bakımından toplumsal sorunlar karşısında bireye bütüncül bir şekilde eğilen öncü bir yapıt olması da ona tarihsel açıdan önem yüklemiştir. Sabahattin Ali, nasıl ki Türk romanında 1950'lere kadar süregelen Batılılaşma sorunsalının etkisini *Kuyucaklı Yusuf* ile kırarak romana Anadolu'yu ve orada ezilen halkın ve köylünün sorunlarını açmış (Moran, 1990; 17) ise benzer bir değişimi *Kürk Mantolu Madonna* ile romana bireyi ve onun sorunlarını taşıyarak yapmıştır. Yaşadığı döneme ilgisiz kalmayan Ali, iki büyük dünya savaşının ve modern yaşam şartlarının dünyada ve Türkiye'de insanlar üzerindeki yıkıcı etkilerini, artan yozlaşmanın toplum bünyesinde yol açtığı derin yaraları, Osmanlı Devleti'nin yıkılmasından sonra kurulan Cumhuriyet'te değişen toplumsal yapının birey sorunlarında meydana getirdiği farklılaşma ve derinleşmeyi yakından gözlemler. Bu gözlemlerin kendisine sağladığı imkânlarla roman kurgusunda, âdeta toplum karşısında -insani değerleri henüz yitirmemiş- bireyi, bayraklaştırarak bir odak noktası hâline getirmeye çalışmış ve böylece *Kürk Mantolu Madonna*'yı bu tarz romanların öncüsü konumuna yükseltmiştir. Kuşkusuz daha önce yazılan romanlarda (*İntibah, Mai ve Siyah, Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* vd.) -kısmi bir ölçekte de olsa- bireye eğilen Türk romancıları bulunmaktaydı. Ancak hiçbiri, *Kürk Mantolu Madonna*'da bireyin yozlaşmaya karşı kopardığı çılgılık düzeyinde gür ve etraflı değildir. Öyle ki yaşamın bütün dönem ve alanlarında bireyi kısıncasına alan yozlaşma romanda evrensel-ulusal, toplumsal-bireysel, maddi-manevi düzeyde ölüm-yaşam, kadın-erkek, eski-yeni ve iyi-kötü ikilemlerini içeren geniş bir çerçevededir. Kendisinden sonra Türk romanında önemli bir sorunsala dönüşecek bu hususla alakalı olarak, Nazım Hikmet'in Bursa hapisanesinden yazdığı mektupta Ali'ye hitaben söylediği "böyle bir tecrübe gerek senin için gerekse Türk edebiyatı için lazımdı. Sen bu tecrübeyi başarıyla yaptın." (Sönmez, 2009; 336) ifadeleri *Kürk Mantolu Madonna*'nın bu öncü yönünü kesinler. Bu romanla başlamak üzere değişen düzeylerde de olsa bir çılgılığa dönüşen bireyin başkaldırışı, daha sonra *Fahim Bey ve Biz* (Abdülhak Şinasi Hisar, 1941), *Sokaktaki Adam* (Attilâ İlhan, 1953), *Aylak Adam* (Yusuf Atılgan, 1959), *Anayurt Otel* (Yusuf Atılgan, 1973), *Tutunamayanlar* (Oğuz Atay, 1971) ve sonrasındakilerde değişerek, dönüşerek ve derinleşerek devam edecektir.

Kürk Mantolu Madonna, insanlığı derinden etkileyen İkinci Dünya Savaşı'nın meydana getirdiği psikolojik atmosferde yazılmıştır. Önemli bir kısmı 1920'lerin başında geçen romanın olayları, Birinci Dünya Savaşı'nın yol açtığı psikolojik durumun yoğun etkisi altında gelişir. Denilebilir ki *Kürk Mantolu Madonna*, iki dünya savaşının etkilerinin yoğun hissedildiği bir zamanda yazıldığı için bu durum, kaçınılmaz bir şekilde romanın duygusal zeminine işlemiştir. Bu tesire rağmen yazarın, romanda sert bir savaş karşıtlığı söylemine başvurmadan, başka bir ifade ile propagandist davranmadan, roman sanatının estetik söylemine uygun davrandığı not edilmelidir.

Bu romanda ele alınan sorunun, yazıldığı dönemin düşünsel yönelimleriyle ilişkisi konusunda bir hususa işaret etmekte yarar var. Romanın yazıldığı yıllarda Batı'daki düşünür ve sanatçılar üzerinde etkisini iyiden iyiye hissettiren varoluşçuluk düşüncesi, bireye daha fazla yönelmeyi ve onun sorunlarına eğilmeyi beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda düşünsel ve ahlaki gelişim sürecinde, yaşadığı ilk örnekten ders almayıp ikinci bir dünya savaşına girişmesinden ötürü insanlığın kitlesel anlamda değişebilmesinden ümidini kesen aydın kesimi, yönünü mikro düzeye çevirmiş ve çeperine/odağına bireyi almıştır. Sabahattin Ali hem bir dönem bulunduğu hem de

¹ 18 Aralık 1940-8 Şubat 1941 tarihleri arasında *Hakikat* gazetesinde "Büyük Hikâye" başlığıyla tefrika edilen romanın yayımlanma süreçleri hakkında daha fazla bilgi için bk. (Korkmaz, 1997; 249).

yakından takip ettiği Batı'da, bu eğilimin farkındadır. (Sönmez, 2009; 424-427). Çok kapsamlı bir konu olduğu için bu etkileşime burada işaret etmekle yetineceğiz. Zira asıl amacımız, romanın edebî bir metin olarak dayandığı dünya görüşünü hangi çerçevede yansıttığını ve nasıl bir kurgusal yapıya dayandığını ortaya koymaktır.

Başkişi Raif'in öyküsü etrafında şekillenen *Kürk Mantolu Madonna*, iki ayrı anlatıcı-kahramanın bakış açısıyla anlatılmaktadır. Bir kısmı şimdiki zamanda yaşanan olayların kronolojisi, anlatıcının değişmesiyle kırılıp geçmişe gider ve Raif'in yaklaşık on yıl önceki yaşamını -birkaç yerde çocukluğunu- içine alır. Romanın sonunda Raif'in ölümüyle birlikte tekrar şimdiki zamana dönülür. Olay örgüsünü kavramak için onu zaman kırılmalarının dışına çıkarıp yan bazı unsurlardan arındırdığımızda şu hususlar ön plana çıkar: İçe dönük bir kişiliğe sahip olan ve çocukluğundan itibaren kendini daha çok okuduğu kitaplarda bulan Raif, Sanayi-i Nefise Mektebinde (Güzel Sanatlar Okulu) resim öğrenimi görmek için önce İstanbul'a; ancak bir süre sonra baba mesleğini devam ettirmesi için mis sabunculuğu öğrenmek üzere Almanya'ya gönderilir. Berlin'de Maria Puder'e âşık olan Raif, babasının ölümü üzerine memlekete dönmek zorunda kalır. Şartları hazırlayıp sevdiği kadını yurda getirmek isterken bütün girişimlerine rağmen Maria Puder'den bir daha haber alamaz. Sonunda evlenip çoluk çocuk sahibi olan Raif, taşındığı Ankara'da yaklaşık on yıl sonra, Maria Puder'in, kendisinden olan bir kız çocuğunu dünyaya getirdiğini ve hemen sonrasında öldüğünü öğrenir. Buna dayanamayan Raif, kısa bir süre sonra vefat eder. Yazar, Raif'in son derece yalın olan bu öyküsünü kurgularken dayanak aldığı dünya görüşünü iki temel öge üzerinden ön plana çıkarmıştır: İlki insanın, kendi yaradılışına uygun bir yaşamı sürdürmesinin gerekliliği -ki romanda daha çok aşk ilişkisi etrafında örülmüştür- ikincisi ise bu gerekliliğin gerçekleşmesine engel olan dış şartlar.

Sabahattin Ali, roman boyunca olayları anlatmada iki temel edebî yaklaşım ortaya koyar. Birincisi doğayı ve insana ait dış unsurları betimlemede başvurduğu gerçekçi bakış açısı, ikincisi bireylerin iç dünyasını, duyguları ve aşkı yorumlarken ortaya çıkan romantik yaklaşımdır. Sabahattin Ali'nin bütün diğer eserlerini de söz konusu ettiğimizde daha çok gerçekçi bir şekilde hayata bakan ve onu anlatmaya çalışan bir sanat görüşü karşımıza çıkar. Ancak gerçekçi bir şekilde yaşama bakan her sanatçının eserinde coşkun ve duygusal manzaraların yer alması kaçınılmazdır. Bu zorlayıcı durumun da etkisiyle olsa gerek Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*'da, özellikle Raif'in kişiliğinin yansıması olan romantizmi oldukça yoğun bir şekilde işlemiştir. Örneğin, Raif'in okuduğu kitapların tesirinde kalarak hayalinde maceralar kurgulaması, bir kadın resminin karşısında -günler boyu- saatlerce dalması, sevdiği kadının yattığı hastanede kışın en soğuk zamanında sabaha kadar dışarda beklemesi ve dahası gösteriyor ki romanın romantik unsurları hiç de az değildir. Yazarın, romanda ortaya koymak istediği mesajlar ve yukarıda yer verdiğimiz ikilemler hem anlatımda hem kurguda açıkça kendini hissettiren gerçekçilik ve romantizm ayrımı üzerinde yükselmektedir.

Sabahattin Ali, bu romanda okuyucuya büyük bir çaba gerektirmeden anlayabileceği bir kurgusal yapı sunar. Raif Efendi, bir tesbihin tanelerini birleştiren ip gibi bütün olayların odağında ve bütün roman kişileriyle bağlantılı tek kişidir. Raif Efendi dışında kalan kişilerin [Maria Puder, pansiyon arkadaşları (Frau van Tiedemann, Herr Camera, Herr Döppke, Frau Heppner, hizmetçi kız...), iş arkadaşları (isimsiz anlatıcı, Hayri...) ve aile bireyleri (Mihriye Hanım, Necla, Nurten, Ferhunde, Nurettin, baba, anne, kız kardeşler, baldızlar, eniştelere...)] arasındaki hemen hemen hiçbir bağlantı üzerinde durulmaz. Bu protagonist tavırdan dolayı bölümlene açısından romanın basit bir yapısı vardır. Romanı genel olarak iki bölüme ayırmak mümkündür. Bu ayrımı sağlayan temel unsur anlatıcı değişimiyle beraber Raif'in ele alınış biçimidir. Anlatıcının değişmesiyle birlikte

romanın odağında yer alan Raif'in farklı yönleri ortaya konulur. İlkinde dışarıdan bir göz tarafından Raif Efendi'nin evdeki ve iş yerindeki davranışları, tutumları ve tepkilerinin yanı sıra karakter yapısına yönelik geniş sayılabilecek gözlem yapılmaktadır. İçeriden bir yaklaşımı ortaya koyan ikinci bölüm ise Raif'in hatıra defterine dayanır. İkinci bölümü, birinci bölümün içine yerleştirilmiş bir iç hikâye (iç içe hikâye/çerçeve hikâye) şeklinde de yorumlamak mümkündür. Zira hatıra defteri bittikten sonra birkaç paragrafla da olsa birinci bölümün anlatıcısı şimdiki zamanda hikâyeyi/anlatımı sonlandırır. İkinci bölümde, hatıra defterinde yazdıkları üzerinden Raif'in, iç dünyasının ne kadar temiz, saf ve zengin olduğu ortaya konulmuştur.

1. Yozlaşmanın *Kürk Mantolu Madonna*'daki yansımaları

İnsanlık tarihi boyunca toplumsal yapının düzenini ve işleyişini bozduğu için şikâyet edilen yozlaşmaya, sözlükte “Kişi, toplum vb. özündeki iyi niteliklerini, değer yargılarını, birtakım dış etkenlerle yitirerek bozulmak, kötüye gitmek; dejenerleşmek, dejenere olmak, tereddidi etmek” (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 11/10/2023) karşılıkları verilmiştir. Yol açtığı sonuçların büyüklüğüne göre bakıldığında yozlaşma, bireylerden meydana gelen toplumu, insani değerlerden yoksun bırakan sosyal bir hastalık olarak da nitelenebilir.

Sabahattin Ali, Raif Efendi'nin yaşamı üzerinden yozlaşmanın evrensel, ulusal ve bireysel düzeydeki etkilerini yansıtmaya çalıştığı *Kürk Mantolu Madonna*'da, insanı hak ettiği hayata yaşamaktan alıkoyan ve yaşadığı çevrede mutsuz eden dış şartların başına savaş olgusunu yerleştirmiştir.² Olay örgüsünün arka planında, bu olguyu bir fon şeklinde yansıtan ancak detaylandırmayan yazar, dikkati onun bireye uzanan etkilerine yoğunlaştırmaya çalışmıştır. İçinde taşıdığı bütün -potansiyel- zıt kişilik özelliklerine rağmen insanın beyaz bir sayfa gibi temiz olarak dünyaya geldiği görüşüne (Locke, 1992; 85-86) uygun davranan Sabahattin Ali; aile, toplumsal çürüme, tabiat şartları ve savaş gibi ortam ve sebepler yüzünden zamanla katılaştıran birtakım kuralların insan fitratını aslından uzaklaştırmasını ve insanı âdeta bir kafes içine alıp aşındırmasını eleştirmektedir. Romanda açıkça dile getirilmese de kurgu içindeki tasarruflardan hareketle denilebilir ki Sabahattin Ali'ye göre esas olan, iyi ve temiz olarak dünyaya gelen insanın fitratını korumaktır. Hangi sebeple olursa olsun o fitratı bozmaya çalışmak kötüdür. Yazar, romanda, bu görüş bağlamında bireyin içinde yaşadığı ve bir parçası olduğu toplumu dahası toplumlararası etkileşimi, iç içe geçen çemberler şeklinde konumlandırırken toplumun yapı taşı olan bireyin en dipte savunmasız ve çaresiz kalışına ışık tutmaya çalışır. Yazarın bu uğraşısı, 19. yüzyılda Jean-Jacques Rousseau tarafından ortaya konulan “doğaya dönme” ve “Her şey Tanrının elinden çıktığında iyidir, insanoğlunun elinde bozulur.” (2018; 5) görüşlerine büyük ölçüde dayanan romantizm akımına uygunluk arz etse de toplumsal çöküntü karşısında bireye odaklanan Sabahattin Ali'nin sosyolojik anlamda tek bir görüşe dayandığını ve onu örneklendirmeye çalıştığını söylemek fazla iddialı olur. Ancak şurası kesindir ki o, toplumsal yaşamı derin bir şekilde gözlemlemiş ve yazdıklarının karşılığını orada tespit etmiştir.

Sabahattin Ali, insanı çevreleyen dış şartların birey üzerindeki tesirlerini gözlemlerken çevreye uyum gösterme çabasından ötürü insanların, zamanla kendi fitri özelliklerine aykırı davranmaya başladığı ve özgün doğal yapısını zedelediği gerçeğine *Kürk Mantolu Madonna*'da birçok ikincil kişi (Frau van Tiedemann, Hayri, Nurettin Bey, Ferhunde Hanım, Mihriye Hanım, Nurten, Necla vd.) üzerinden yer vermiştir. Buna karşın romanda bu sosyal nedenli anomiyeye, farklı kişilik özelliklerine sahip üç kişi üzerinden de itiraz eder. Dört bir taraftan saran çöküntüye ve karşı

² *Kürk Mantolu Madonna*'yı İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla askere alındığı dört aylık dönem içinde yazan Sabahattin Ali, hem subay olan babasının katıldığı savaşların hem de bizzat kendisinin hayatına etki etmesinden dolayı savaşın insan yaşamı ve insanlık üzerindeki etkilerini çok yakından bilmektedir. Bk.: (Aydoğan, 2014; 61-94).

karşıya kaldıkları sıkıntılara direnen bu kişiler Raif Efendi, Maria ve isimsiz anlatıcıdır. Yazar bu kişileri kurguda, dünya görüşünün neredeyse kusursuz temsilcileri gibi yansıtır. Roman boyunca büyük sarsıntılar yaşamalarına rağmen bu kişilerin davranışlarında diğer insanlara zarar verecek nitelikte herhangi bir olumsuzluğa rastlanmaz. Örneğin romanda Raif Efendi'nin, hayat hikâyesine geniş bir şekilde yer verilmesine rağmen, söz konusu tespitte aykırılık teşkil eden -ki onun yaratılış özellikleriyle pek bağdaşmadığı için ironik- tek bir olumsuz davranışı vardır ki o da çocuk denilebilecek yaştaiken hayalinde gerçekleşir:

“Okuduğum sayısız tercüme romanlarındaki kahramanlar gibi, her sözüme tereddütsüz itaat eden maiyetimle beraber ortalığı kasıp kavurduğum, bir mahalle ötede oturan ve içimde şeklini pek tayin edemediğim tatlı arzular uyandıran Fahriye ismindeki bir kızı, yüzümde bir maske ve belimde çifte tabancalarla, dağlardaki muhteşem mağarama kaçırdığım olurdu. Onun evvela nasıl korkup çarpınacağını, sonra, önümde tir tir titreyen insanları, mağaradaki emsalsiz zenginliği görünce nasıl büyük bir hayrete düşeceğini ve nihayet yüzümü açınca, saklayamadığı bir sevinçle nasıl haykırarak boynuma atılacağını tasavvur ederdim. Bazan büyük kâşifler gibi Afrika'da gezer, yamyamlar arasında görülmemiş maceralar geçirir, bazan meşhur bir ressam olur ve Avrupa'yı dolaşırdım.” (Ali, 2022; 45).

Bu ifadeler de gösteriyor ki çocuk yaştaiki nahif ve iyi kalpli Raif'in, geniş hayal dünyası üzerinde okuduğu kitapların etkisi yoğundur. Bu etkinin bir sonucu olan kız alıkoyma macerasında bile aslında Raif'in niyeti kimseye zarar vermek değildir. Bu hayalî olay, olumsuz bir örnek olarak kabul edilse bile onda, henüz toplumsal rollere ait sınırları tayin edemeyen ve dış şartların tesirine karşı savunmasız bir çocuk zihninin mazereti vardır.

Bunu bir istisna saysak bile yaşamının geri kalanında; evlilik öncesi Edremit'teki aile yaşamında, evlilik sonrası Ankara'da aile ve iş yaşamında karşı karşıya kaldığı olaylar ve muameleler, toplumsal yapıyı meydana getiren bütün sosyal kurumlarda yozlaşmanın vardığı boyutları göstermesi bakımından ve bu sosyal şartlara rağmen Raif Efendi'nin masumiyetini korumayı başarması açısından dikkate değerdir.

Aşağıda, *Kürk Mantolu Madonna*'da iç içe geçmiş bir şekilde ele alınan yozlaşmanın evrensel, ulusal ve bireysel boyutta nasıl bir görünüme sahip olduğu üzerinde durulacaktır. Bu üç düzeyin ilk ikisi daha çok üçüncüsüne bir fon oluşturmaktadır. Romanın, ilk ikisine göre daha fazla anlam üreten üçüncü düzeyinde bireysel boyutta, yozlaşmaya maruz kalmış çevrenin, birey üzerindeki etkisi değerlendirilecektir.

1.a. Evrensel düzeyde yozlaşma

Romanda evrensel düzeyde yozlaşmaya bakış, savaş olgusu ve kadın-erkek ilişkisi olmak üzere iki farklı zeminde gerçekleşmiştir. İlkinde Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya örneğinden hareketle savaşın toplum/lar üzerindeki yozlaştırıcı ve yıkıcı etkisine yer verilir. Bu bağlamda Sabahattin Ali, romandaki olayların geçtiği yıllarda, uygarlık seviyesi bakımından -toplumsal ve ekonomik açıdan- diğer toplumlara göre daha gelişmiş kabul edilen Batı'ya, bizzat kendi coğrafyasında ve kendi bireyleri üzerinden yer vermekte ve bu yaklaşımıyla Batı'yı daha gerçekçi ve inandırıcı sayılabilecek koşullar içinde okuyucuya sunmaktadır. Raif'in Berlin yaşamı, onun çekingен ve asosyal kişiliğinin dezavantajlarına rağmen savaş sonrası etkilere dair birçok manzarayı ortaya koymaktadır. İkincisi ise Maria Puder üzerinden toplumsal cinsiyet ayrımcılığına getirilen sert eleştirileri kapsamaktadır. Bu kapsamdaki eleştirel görüşler, Raif ile Maria Puder arasındaki aşkın yaşanma ve gelişme biçimi üzerinden bir yandan kanıksanmış kadın-erkek ilişkisine karşı çıkış diğer yandan insani değerler temelinde savunulan eşitlikçi yaklaşımla kendini göstermektedir.

Sabahattin Ali'nin bir dönem (1928'de) bizzat yaşadığı Almanya, Birinci Dünya Savaşı'nda ağır bir yenilgi alan devletlerden biridir. Ali, savaşın Alman toplumunda meydana getirdiği sosyolojik, psikolojik ve ekonomik yıkıma yerinde şahit olmuştur. Zira kendi yaşamının da izlerini barındıran romanda³ başkisi Raif Efendi, Berlin'de hem pansiyonda birlikte kaldığı hem de gezip gördüğü yerlerde şahit olduğu başka bazı kişi ve durumlar üzerinden savaş sonrasının yol açtığı maddi yıkıma ve manevi çürümüşlüğe dair örneklerle değinir. Bu değinmeler savaş sonrasında ortaya çıkan derin buhrandan kurtulma girişimlerini ve aynı zamanda bireysel çıkar hesaplarını da içermektedir. Pansiyonda kalmak zorunda kalan ve farklı toplumsal sınıflara ait birçok Almanla ilgili aşağıdaki ifadelerin ortaya koyduğu manzara derin bir toplumsal krize işaret eder:

“Herkesin Almanya'yı kurtarmak için kendine göre bir fikri vardı. Fakat bütün bu fikirler hakikaten Almanya'ya değil, her birinin kendi şahsi menfaatlerine bağlıydı. Para düşkünlüğü yüzünden servetini kaybeden ihtiyar bir kadın, zabıtlere kızıyor, zabıtlere grev yapan amele ve harbe devam etmek istemeyen askerleri kabahatli buluyor, müstemleke tüccarı durup dururken, harp açan imparatora küfrediyordu. Sabahları odamı düzelden hizmetçi kız bile benimle siyasetten konuşmaya kalkar, boş zamanlarında derhal gazetesini okumaya koyulurdu. Onun da kendine göre ateşli kanaatleri vardı ve bunlardan bahsederken yüzü büsbütün kızarır, yumruğunu sıkarak havada sallardı.” (Ali, 2022; 48).

Raif Efendi, yazdığı defterde, kendi ülkesinde pansiyonda yaşamak zorunda kalacak kadar maddi durumları kötüleşen bu insanlar üzerinden Almanya'nın savaş sonrası durumunu göz önüne sermektedir. Ayrıca ilişkisi derinleştikçe Maria Puder'in yaşamı üzerinden savaşın etkilerinin toplumsal yaşam üzerinde ne kadar yıkıcı olduğu görülüyor. Maria'nın Raif'e söylediği aşağıdaki sözler bu etkinin ifadesidir:

“Almanya'yı henüz pek tanımadığımız anlaşılıyor. Benim bu hâlimde bir fevkaladelik yok. Babamın bıraktığı para ile okudum. Vaziyetimiz fena değildi. Harp esnasında hastabakıcılık yaptım. Sonra akademiye devam ettim. Küçük iradımız enflasyon yüzünden gitti. Para kazanmaya mecbur oldum. Bundan şikâyetçi değilim. Çalışmak hiç de fena bir şey değil. Bana dokunan, ruhlarımızı alçaltmadan çalışmak isteyişimizin hoş görülmemesi... Sonra bir de hep sarhoş ve insan etine acıkmış kimselerle karşı karşıya bulunmak mecburiyeti beni sıkıyor. Bazan öyle bir bakışları var ki... Buna sadece hayvanlık diyemeyeceğim... Yalnız bu kadar olsa gene tabiidir... Bu, hayvanlıktan da aşağı bir şey... İnsan riyakârlığının, kurnazlığının, zavallılığının karıştığı bir hayvanlık... İğrenç...” (Ali, 2022; 97).

Maria'nın pek iğrenç bir şey olarak ifade ettiği bataklığa olabildiğince saplanmış birçok insanın bulunduğu, romanda kurguyu oluşturan unsurlar arasındaki denge gözetilerek birçok yerde işaret edilmiştir. Hatipzade Raif'in Maria ile görüşmek amacıyla gittiği birçok mekân ahlaki açıdan büyük bir çöküntüyü ortaya koymaktadır. Gündüz kahvehane olan ancak gece birer düşkün yuvasına dönüşen mekânlar, para için saygınlığını ayaklar altında çiğneten kişilerle tıka basa dolar.

Kürk Mantolu Madonna'da Sabahattin Ali'nin yer verdiği ikinci önemli evrensel sorunun kadın-erkek ilişkisine dair olduğuna yukarıda değinmiştik. Romanda bu konu, Raif'in, Berlin yaşamında âşık olduğu Maria Puder'in güçlü kişiliği üzerinden yansıtılmaktadır. Yahudi kökenli asker bir babanın kızı olan Maria Puder, Batılı bir birey olarak Avrupa'da kendini dayatan savaş şartlarının içinde büyümüştür. Birinci Dünya Savaşı öncesinde her açıdan iyi bir hayat yaşarken savaş sonrasında Alman toplumunda baş gösteren büyük sarsıntılar onun ailesi üzerinde de derin bir etki bırakmıştır. Sahip olduğu birçok maddi varlığın yanı sıra babasını da savaş yüzünden

³ Sabahattin Ali'nin, birçok eserinde olduğu gibi *Kürk Mantolu Madonna*'da da yaşamından yansımalar bulunmaktadır. Romandaki otobiyografik unsurlar için bk.: (Güneş, 2016; Sönmez, 2013, 316-321).

kaybetmiştir. Geçimini sürdürmek için Atlantik adı verilen bir mekânda keman çalıp şarkı söyleyen Maria, toplumsal yaşam içinde hüküm süren büyük ahlaki çöküntünün de etkisiyle, kendine has bir düşünce yapısı geliştirmiştir. Onun düşünce yapısına bakıldığında karşı cinse karşı duyulan eğilimde psikolojik anlamıyla dürtüsel harekete kurban edilmeyecek derecede bir kıymet vardır. Etrafında bu kıymetin göz ardı edilmesi onda son derece katı kuralların oluşmasına neden olmuştur. Maria, yaşadığı toplumda hâkim bir konumda olan erkek egemenliğin dürtüsel yaklaşımını reddeder ve kadın-erkek ilişkisinde, menfaate dayanmayan gerçek sevginin taraflarca hissedildiği güvenilir bir zemin inşa etmek arayışına girer. Erkeğin kovaladığı, teslim aldığı ve tahakküm ettiği; kadının ise kaçtığı, teslim alındığı ve acziyet içinde olduğu geleneksel cinsiyet rollerini eleştiren Maria Puder, toplumsal yapıyı birlikte oluşturan kadın ve erkeğin cinsiyet ayrımı üzerinden bir adaletsizlikle karşılaşmasını ve kadının ontolojik açıdan yıpratılmasını uygun görmez. Sabahattin Ali'nin Maria Puder üzerinden ortaya koyduğu bu itirazlar, kadın erkek ilişkileri açısından izi geçmişe dayanan ve kadını yıpratıcı yerleşik toplumsal kabullerle ilgili olduğu kadar aktüel zamandaki yozlaşmanın görünümüne de yöneliktir. Bu yönüyle modern dünyada hemen her kültürde etkisini gösteren yerleşik ve kanıksanmış yaklaşıma bir başkaldırı söz konusu olduğu için radikal sayılabilecek niteliktedir.

1.b. Ulusal düzeyde yozlaşma

Bünyelerinde zamanla aşınmalar meydana gelen büyük/küçük kolektif yapılar (devlet, toplum, aile...), bir süre sonra değer üretmez ve yarar sağlayamaz duruma gelip dağılır. Buna benzer bir realiteyi Osmanlı İmparatorluğu'nda da görürüz. Önceleri son derece düzenli işleyen, değer üreten ve işlevsel olan; ancak zaman içinde birçok sebebin bir araya gelmesiyle çözülen bu yapıyı oluşturan insanlar, yapı dağıldıktan sonra geçmişten gelen arızalardan Cumhuriyet Dönemi'nde bir anda kurtulamadılar. Kaldı ki yeni Cumhuriyet'in benimsediği sistemin özellikleri ve aksayan birçok yanı bu arızaları tamamen ortadan kaldırmak yerine yer yer besledi.

Bilindiği üzere Osmanlı'daki toplumsal yapının, Batı'daki sınıfsal görünümünden uzak kendine has dinamikleri vardı. Cumhuriyet Dönemi'nde hemen her alanda Batı'yı örnek alan yeni anlayış, ilk yıllardan başlamak üzere, ilerlemeye dayanak olması için toplumsal sınıfların oluşmasına giden yolu son derece genişletti. (Kongar, 1985; 473). Bu köklü değişim, Batı toplumları örneğindeki kadar keskin olmasa da Türkiye'de yönetici-halk, eşraf-halk, memur-halk, şehirli-köylü, işveren-işçi vb. ayrışmaların derinleşmesini beraberinde getirdi.⁴ Ayrıca bunlara, son derece farklı düşünsel referanslara dayanan başka bir uygarlık sahasına geçme girişiminin oluşturduğu zeminde bilinçli veya bilinçsiz olarak eskisinden kopan, kopmakta tereddüt eden, kopmamakta kararlı olan geniş toplumsal kesimler arasında -birbirlerine karşı- gelişen düşünsel tavırları da eklemek gerekir.

Bir toplumu oluşturan kesimler arasındaki uçurum derinleştikçe toplumsal düzeni ve dengeyi sağlayan değer ve dinamiklerde bozulma kaçınılmaz bir şekilde kendini gösterir. Sosyolojik, psikolojik, ekonomik ve dinî açıdan farklı gerekçelerle izah edilmesi mümkün olan toplumsal bozulmanın etkileri birçok alanda derinlik kazanır. Toplumsal yaşamı ve ondaki değişimi dikkatli bir şekilde gözlemleyen Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*'da, her ne kadar bireyin dünyasına odaklanmışsa da Raif üzerinden Türkiye'de; ailede, iş yaşamında ve paraya yaklaşımda bireysel konforu ve toplumsal düzeni tersyüz eden birtakım olumsuzluklara dikkat çekmeye çalışır. Onun, sanatın topluma faydalı olması gerektiğine dair görüşüne uygun olan bu sanatsal tavır, romanda dünya görüşünün özünü oluşturan toplumsal tavırla iç içe geçmiştir. Yazarın bu

⁴ Cumhuriyet'in toplumsal sınıflaşmaya neden olan uygulamaları ve yeni sistemin sınıfsal yapısını ortaya koyan dinamikleri hakkında bk.: (Berkes, 1975) ve (Atılğan, 2017; 323-366).

iki tavrı, Raif'in toplum içinde birey olarak mutsuzluğunu arttıran unsurlar üzerinden ortaya konulmuştur.

Toplumsal yapının temelinde yer alan ailede ve onu oluşturan fertler arasındaki ilişkilerde yaşanan yıpranmanın bir göstergesi olarak Raif Efendi'nin ailesine tutulan aynada son derece önemli yansımalar belirlemektedir. Yozlaşmanın aile içi ilişkilerde sebep olduğu saygınlık yitimi ve onun yerini alan çıkar ilişkisi Raif Bey'in evinde ileri boyuttadır. Neredeyse bütün yükünü üstlenmesine rağmen Raif'in âdeta bir sığıntı gibi yaşadığı evde okur, dönemin küçük burjuvazisine/memur kesimine ait bir ailenin birçok açıdan yaşadığı yozlaşmaya tanık olmaktadır. Raif Efendi'nin, bacanağına ve kayınbiraderlerine sonuna kadar kapılarını açtığı evde onların yama gibi duran hâlleri ve kendi değerlerinden ne kadar çok uzaklaştıkları gösterilmiştir. İsimsiz anlatıcının Raif Efendi'nin evine yaptığı ziyaretlerle okuyucuya yansıttığı aile bireylerinin, yaşam şekillerinde kendini gösteren alafranga özentisi ve aile içi ilişkilerde yaşanan köksüz yapısının yanında özellikle Raif Efendi'ye karşı sergiledikleri rahat ve umursamaz tavırları dikkat çekicidir:

“Bütün bu yükleri çeken Raif Efendi olduğu hâlde, evde onun yokluğu ile varlığı müsvi gibiydi. En küçüğünden en büyüğüne kadar herkes onu fark etmez görünüyordu. Kendisiyle gündelik ihtiyaçlardan ve para meselelerinden başka bir şey konuşmazlardı; çok kere bunları da Mihriye Hanım vasıtasıyla halletmeyi tercih ediyorlardı. Sanki cansız bir makine sabahleyin birtakım siparişlerle dışarı bırakılıyor, akşamüzeri kolları dolu bir hâlde dönüyordu. Beş sene evvel, Ferhunde hanımla evlenmek istediği sıralarda, Raif beyin peşini bırakmayan, ona hoş görünmek için türlü türlü roller yapan, nişandan sonra eve her gelişinde müstakbel bacanağına da gönül alacak bir şey getirmeyi unutmayan Nurettin Bey bile, şimdi bu kadar manasız bir insanla aynı evde oturmaktan sıkılır gibiydi. Onun niçin daha fazla para kazanmadığına, niçin daha lüks bir hayat temin etmediğine kızıyorlar, fakat aynı zamanda onun bir hiç, ehemmiyetsiz ve kıymetsiz bir sıfır olduğundan emin bulunuyorlardı. Oldukça akli başında bir insana benzeyen Necla ile, henüz ilk mektebe devam eden Nurten bile, ihtimal eniştelерinin, teyzelerinin ve dayılarının tesirleriyle, babalarına karşı umumi havaya uymuşlardı. Ona gösterdikleri sevgide, bir angarya savarmış gibi bir acelecilik; onun hastalığıyla alakalarında, bir fıkara gösterilen yalancı merhamet gibi bir özentilik vardı.” (Ali, 2022; 27).

Raif'in hem Ankara yaşamında hem de Berlin dönüşü bir süre kaldığı Havran'da (Balıkesir) karşılaştığı sosyal manzara da bir çöküntüye işaret etmektedir. Babasından kalan mirasın büyük bir kısmını çeşitli oyunlarla sahiplenen eniştelерin Raif'e bıraktığı tarlalar ve zeytinliklerin en sapa ve verimsiz yerlerden olması bireysel açgözlülükle yorumlansa bile Raif'in elindeki tarlaların başka kişiler tarafından yok pahasına alınmak istenmesi yozlaşmanın toplumsal yaygınlık kazandığını gösterir.

Romanda, Raif'in ve isimsiz anlatıcının tecrübeleri üzerinden dönemin iş yaşamında beliren yozlaşmaya de yer verilmiştir. Bu iki kişinin iş yaşamında yaşanan aksaklıklara ayna tutan yazar, 1930'ların Türkiye'sinde emek yoğunluklu çalışma tarzının henüz sağlıklı bir yapıya kavuşmadığına, daha başlamadan nitelik kaybına uğradığına işaret eder. Raif Efendi'nin yazı çevirmenliği yaptığı büyük şirketin çalışanları arasında ehliyetten ziyade ikili ilişkilerin, dış görünüşün ve aldatmacanın etkili olması ve isimsiz anlatıcının iş yaşamında karşılaştığı kayırmacılık, menfaat, haksızlık vb. olumsuzluklar dönemin çalışma hayatının göstergesi ve eleştirisidir. “Bir bankadaki küçük memuriyetimden çıkarıldıktan sonra -neden çıkarıldığımı hâlâ bilemiyorum, bana sadece tasarruf için dediler, fakat haftasına yerime adam aldılar-” (Ali, 2022; 8) diyen isimsiz anlatıcının şikâyet ettiği durum; sadece iş yaşamında ehliyet, güven ve istikrara zarar vermekle kalmaz, yaşam alanında bireyin kendini güvende hissetmesinin önünde de büyük bir engel oluşturmaktadır. İş yerinde amir Hayri'nin ve çalışma arkadaşlarının Raif Efendi'ye karşı

sergiledikleri küçümseyici tavırlar, Hayri'nin diğer çalışanlara karşı ortaya koyamadığı tepkiyi abartılı bir şekilde Raif Efendi'ye göstermesi çalışma hayatında iş-liyakat dengesinin henüz kurulmadığına işaret eder.

İsimsiz anlatıcının Hayri'nin davranışları ve yaşam biçimi üzerinden yansıttığı gözlemler, sınıf değiştiren ya da sonradan maddi güce ulaşan insanların yaşadığı değişimi ortaya koyar. Hayri'yle okulda sınıf arkadaşı olan isimsiz anlatıcı; arkadaşının, şirkette müdür yardımcılığına gelmesinden sonra, konuşma tarzının değişmesi, ikili ilişkilerde kendini gösteren dikkat ve önem seviyesinde değişiklik olması, abartılı özgüven sergilemesi ve başkalarını küçümsemesini ironik bir tarzda yansıtır.

Romanda, Tanzimat'tan itibaren başlayan ikilemin sembolik ifadeleri olarak "bey-efendi" ünvanları etrafında kısa ama çarpıcı bir şekilde kolektif bilincin kaybı ve/veya ortak mirasın reddine işaret edilmekle birlikte uygarlık eksenli değişim sürecinde Türk toplumunda yaşanan sosyo-kültürel psikoz da ortaya konulmuştur. Daha dar ölçekte ev ve aile bağlamında bakıldığında romanın ikincil kişilerinden Hayri, Nurettin ve Ferhunde'nin giyim kuşam, konuşma ve davranışlarında ve başkişi Raif Efendi'nin evinin iç dekorasyonunda Batı özentisini gösteren detaylar Tanzimat'tan itibaren süregelen çatışmanın yansımalarıdır.

1.c. Yozlaşma karşısında Raif Efendi

Evrensel ve ulusal düzeyde yozlaşmanın izdüşümleriyle ilgili olarak *Kürk Mantolu Madonna*'da, ortaya konulan hususlar, bireyin karşı karşıya kaldığı sorunların hangi çerçeve içinde gerçekleştiğinin anlaşılması adına anlam üretmektedir. Yazar, çizdiği bu çerçeve içinde, insani/ahlaki değerlerden ve toplumsal dengeden/adaletten uzaklaşmanın yol açtığı yozlaşmanın doğurduğu sonuçlar üzerinden bireyin, modern dünyada değişen ve dönüşen yeni konumunu göstermekte ve karşı karşıya kaldığı yeni problemlere dikkat çekmektedir. Raif, Maria ve isimsiz anlatıcı üzerinden daha çok yansıtmacı bir şekilde söz konusu edilen yozlaşmanın bireysel boyutu, ismi anılan bu üç figürün yozlaşmasından ziyade onların hayatında yer alan ikincil roman kişilerine ayna tutmak şeklinde gerçekleşir. Sabahattin Ali, ikincil kişilerin durumlarındaki çelişkileri, kurgu içinde asıl roman kişilerinin ortam koşullarına dönüştürür. Bu yolla bireyin tekil kişilik özelliklerinin önemini vurgular ve her bireyin biricik oluşunu körelten dış şartların ne kadar yıkıcı olduğunu belirginleştirir.

Genellikle toplumsal yönü ağır basan eserler veren Sabahattin Ali, bu romanın hemen ilk sayfasında, bireysel bir konuyu ele almasını, başkişi Raif Efendi ile ilişkilendirerek şu şekilde gerekçelendirir:

"Halbuki o hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biriydi. Hayatının bildiğimiz ve bilmediğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı. Böyle kimseleri gördüğümüz zaman çok kere kendi kendimize sorarız: 'Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar? Hangi mantık, hangi hikmet bunların yeryüzünde dolaşıp nefes almalarını emrediyor?' Fakat bunu düşünürken yalnız o adamların dışlarına bakarız; onların da birer kafaları, bunun içinde, isteseler de istemeseler de işlemeye mahkûm birer dimağları bulunduğunu, bunun neticesi olarak kendilerine göre bir iç âlemleri olacağını hiç aklımıza getirmeyiz. Bu âlemin tezahürlerini dışarı vermediklerine bakıp onların manen yaşamadıklarına hükmedecek yerde, en basit bir beşer tecessüsü ile, bu meçhul âlemi merak etsek, belki hiç ummadığımız şeyler görmemiz, beklemediğimiz zenginliklerle karşılaşmamız mümkün olur." (Ali, 2022; 7).

Modern psikolojinin ortaya koyduğu verilerle de örtüşen ve tek tipliliği/genellemeyi reddeden bu yaklaşım, aslında romanda dış görünüş-iç görünüş karşıtlığı üzerinde kurulan entrik yapının

sadece ilk basamağıdır. Bundan hareketle yanlış anlamayı doğuran bütün şartlar ve detaylar üzerinde duran yazar, bireyi merkeze alarak onun dış şartlarla etkileşimini resmeder. Bu açıdan dikkat edildiğinde romana bir şekilde dâhil edilen bütün çevre unsurları, bireyin durumunun birçok yönüyle daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Hemen bütün mekân tasvirleri, olay ve kişiler arası ilişkiler bu bağlamın içinde kalmaktadır. Maria Puder'in, kendisini sevmediğini söylediğinde Raif'in yaşadığı ruh hâlinin yansıdığı mekân tasvirleri onun duygusallığını, Hamdi'nin hakaretleri sonrası bir çırpıda çizdiği resim onun sanatkâr ruhunu, Maria Puder'in öldüğünü öğrendiğinde kendini sokaklara vurması onun vefasını örneklemektedir.

Kesişen bazı kişilik özellikleri olmakla beraber romanın birincil kişilerinden Raif Efendi içe dönük, Maria ile isimsiz anlatıcı dışa dönük mizaca sahiptir. Bu mizaç farklılığına rağmen üçü de değişen düzeylerde çevre koşullarından etkilenir ve bu yüzden, sahip oldukları tekil kişilik özelliklerinin potansiyelini ortaya çıkaramaz ve yaşayamaz. Başka bir ifadeyle üçünün de yaşamında toplumsal ve bireysel yozlaşmadan kaynaklanan uyumsuzlukları bulunmaktadır. Romanda, bu üç kişinin birbirleriyle yaşadıkları hariç tutulursa hemen hiçbir iyi ve mutlu edici olaya yer verilmez. Çevreyle yaşadığı uyumsuzluk bakımından romanda üzerinde daha çok durulduğu için burada başkisi Raif ele alınacaktır.

Maria Puder ve isimsiz anlatıcı hariç ailesi, okul ve iş arkadaşları arasında hemen hiç kimsenin anlamak için herhangi bir çaba sarfetmediği Raif, bireysel özellikleri dikkate almadan herkesi aynı ölçütlerle değerlendirmeye çalışan toplumsal yasalara karşı aktif bir mücadele yürütmez. Aksine toplumsal tesirle şekillenen kişiliğinin gereği olarak kendi kabuğuna çekilmiştir. Babasının, “kız gibi”; arkadaşlarının “hımbıl”, isimsiz anlatıcının “fazla ve lüzumsuz bir şey” olarak andığı Raif'in, içine girdiği ruhsal çöküntünün sebebi için “Bütün mesele, etrafındakilerin onu tanımamasındaydı.” (Ali, 2022; 28) denilmektedir.

Buraya kadarki değerlendirmelerden hareketle diyebiliriz ki Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*'da entrik yapının temelindeki çatışmayı katı bir ideolojik yaklaşıma dayandırmaz. Başka bir ifade ile çatışma unsurlarını, toplumsal sınıflar arasındaki kavga ve ekonomik sömürü üzerinden yorumlayan Marksist görüşe göre kurgulamaz. Hatta bunu geliştirebileceği imkânlar roman kurgusu içinde yer almasına rağmen böyle bir yola başvurmaz. Örneğin çalıştığı büyük şirketin birtakım uygulamaları, eniştelere para hırsı yüzünden kendisine kalan mirası iç etmesi ve köylülerin, elindeki tarlaları ucuza getirmek istemeleri Raif'in mutsuzluğunun ana sebepleri değildir. Marksist dünya görüşüne yakın durduğu bilinen Sabahattin Ali, modern dünyadaki bireyin bir sembolü hâline getirdiği Raif'in, yaşadığı mutsuzluğun temelinde, çocukluğundan başlayarak kendisiyle çevresi arasında sürekli büyüyen bir iletişimsizlik ve ilgisizlik gerçeğine işaret eder.

Kürk Mantolu Madonna'da olumsuz dış şartlar karşısında bireyin tepkiselliğini ortaya koyan Sabahattin Ali'nin, benzer bir durumu kurguladığı diğer romanı *Kuyucaklı Yusuf*'tur. Böyle bir benzerlik olsa da iki romandaki başkışilerin dinamiklerinde ve kişilik özelliklerinde büyük farklar bulunmaktadır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta, önce içe dönük bir kişilik sergilemesine rağmen aşama aşama değişim geçirip dışa dönük ve aksiyoner bir şekilde hareket etmeye başlayan Yusuf'tan farklı olarak *Kürk Mantolu Madonna*'nın Raif'i neredeyse tamamen içe dönük ve eylemsiz bir kişilik özelliği sergilemektedir. Tepkisellik bağlamında Yusuf'un durumuna açıklık getirmek için Berna Moran, romantizmin ana kaynağı olan Jean-Jacques Rousseau'nun *Toplum Sözleşmesi*'nde ortaya koyduğu -sosyolojik- görüşlerden yola çıkar. (1990; 24-26). Buna karşın *Kürk Mantolu Madonna*'daki Raif'in durumunun kavranması için 19. yüzyılda müstakil bir bilim olarak ortaya çıkan psikolojinin verilerine müracaat etmek daha uygundur. Bu hususa detaylı bakmadan önce

bazı çalışmalarda Raif Efendi'nin durumu hakkında ortaya konulan genel yoruma bakmakta yarar bulunmaktadır. Bu çalışmalarda Raif Efendi'nin durumu, modernist romanın başat unsurlarından olan yabancılaşma kavramı etrafında açığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. *Kürk Mantolu Madonna*, tam anlamıyla (konunun ele alınışı ve roman unsurlarının geçirdiği bazı değişimler açısından) modernist bir roman sayılamayacağı gibi onun baş figürünün, diğer kişilerle ve çevreyle kurduğu ilişki tarzındaki farklılığını da sadece yabancılaşma kavramına bağlamak, yetersiz bir yaklaşımdır. Zira yabancılaşma kavramı genel olarak asıldan, merkezden, doğrudan, hakikatten ve insani değerlerden uzaklaşmayı ve bir nevi aslımı yitirip olumsuz/yapaylığa doğru gitmeyi ifade etmektedir.⁵ Hâlbuki *Kürk Mantolu Madonna*'da ortaya konulan yaklaşım bunun tam tersi istikamettedir. Raif Efendi'nin, aslında ne kadar iyi ve saf bir bene ve zengin bir iç dünyaya sahip olduğu, romanın hemen başında açık -olay örgüsü içinde uygulamalı- bir şekilde ortaya konulmuştur. Ayrıca Raif'in, iyi kişilik özelliklerinden hayatı boyunca ödün vermemesi yabancılaşma kavramı açısından üzerinde düşünülmesi gereken bir durumdur.

Yukarıda Raif Efendi'nin içe dönük bir kişilik özelliği sergilediğine yer vermiştik. Raif'in durumunu daha iyi ortaya koyabilmek için psikoloji alanındaki gelişmelere bakmak neredeyse bir zorunluluktur. İçe dönük kişilik özelliğini ilk defa gündeme getiren Carl Gustav Jung'un konuyla ilgili görüşleri çalışma konumuz açısından önemli açılımlar sağlamaktadır.

Çocuk gelişimi ve kişilik oluşumu konularında Sigmund Freud'un ortaya koyduğu görüşlerden yararlanan Jung, kişilikle ilgili olarak id, ego ve süperego kavramları etrafında hareket eden Freud'un görüşlerini son derece önemli gördüğü hâlde onların herkes için değişmez oldukları yönündeki iddiaya katılmaz. Bu temel ayırımdan hareketle kendisinden önceki psikolojik verileri yetersiz gören Jung'un geliştirdiği yeni görüş, insanların çok daha karmaşık bir kişilik yapısına sahip olduğu ve daha detaylı bir yaklaşımla ele alınması gerektiği ön kabulüne dayanır.

Jung'un Analitik Psikoloji adını verdiği yaklaşım, potansiyel donanımına sahip bireyde, doğuştan gelen eğilimli kişilik özelliğinin, dış şartların tesiriyle beslendiğini hatta baskın olmayan kişilik özelliklerinin, dış etkilerle baskın hâle gelebildiğini savunur. Jung, en başta kişilik tiplerini içe dönüklük ve dışa dönüklük olmak üzere iki temel kategoriye ayırır. Kişide baskın olan kişiliğin merkezinde yer alan egoyu hem bilinçaltı/bilinçdışı hem de ortak (kolektif) bilinçdışı adını verdiği iki farklı alandan gelen etkiler üzerinden açıklamaya çalışır. Bastırılmış ve unutulmuş duygu ve düşüncelere dayanan bilinçdışının yanı sıra ilk insanlardan başlayarak yaşam tecrübesi içinde oluşan belli kabullere dayanan bir ortak bilinçdışının varlığını ve onun kişilik üzerindeki tesirini de ortaya koyar. Ortak bilinçdışı tarafında, zamanla oluşmuş ortak düşünce ve davranış kalıplarını arketip olarak adlandıran Jung, (sosyal bir kurum olan ailede erkeğin sorumluluğu için) aile reisi arketipi, (üst bir gücün kâinatı idare ettiğine dair ortak kabul için) tanrı arketipi, (büyük işler başarmanın genel ifadesi için) kahramanlık arketipi gibi daha birçok ortak düşünce ve davranış kalıbının bulunduğunu söyler. Bu arketipler, toplumdaki topluma değişik özellikler gösterebilirken Jung, hemen herkesin kişilik oluşumunda en çok etkili olduğunu düşündüğü üç temel arketipe dikkati çeker: Persona (maske), anima ve animus. Jung, değişen seviyelerde olmakla birlikte her insanda, dışarıya yansıtılandan farklı olarak içeride saklanan bir iç benlik olduğunu (persona), her kadının bilinçdışında aynı zamanda eril yönlerin bulunduğunu (animus), erkek bilinçdışında dişil bir tarafın var olduğunu (anima) söyler.⁶

⁵ Yabancılaşma kavramı ile ilgili görüşler için bk.: (Kırman ve Atak, 2020).

⁶ Carl Gustav Jung'un geliştirdiği Analitik Psikoloji ve diğer görüşleri hakkında daha fazla bilgi için bk.: (Jung, 2006) ve (Gülcan, 2020).

Jung'un bahsedilen görüşleri, *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif'in (Maria ve isimsiz anlatıcı dâhil) sergilediği kişilik özelliklerinin nasıl oluştuğuna ve çevre şartlarından bağımsız ele alınamayacağına işaret eder. Metin bu şekilde ele alındığında Raif'in durumu daha anlaşılır olmakta ve romanın temelinde yatan birey-çevre etkileşimi daha da açıklık kazanmaktadır. Örneğin, Raif'in kişilik özelliklerinin oluşmaya başladığı yıllarda aile yapısı ve ilişkilerinin çok belirleyici bir etkisi olmuştur. Özellikle baba figürü ile olan ilişkisi son derece önemlidir. Evde baskın olan babasının sert davranışları ve pasif annenin cesaret aşılacağı yerde babanın etkisinde kalması Raif'teki baskın içe dönük kişiliği besler ve onu kitaplarla şekillenen hayalî bir dünyaya iter. Tek taraflı bir şekilde sürekli beslenen içe dönük yapı, daha da derinlik kazanarak anima arketipini yansıtacak dereceye varır. Sosyalleşeceği arkadaş ortamından gittikçe uzaklaşır ve maskenin altında zengin ve temiz iç ben/liğ/ini saklamaya ve korumaya çalışır.

Raif'in, çocukluk döneminde, aile içinde önemli bir kısmı şekillenen içe dönük kişiliği, sosyal yaşamın acımasız çarkları arasında daha da ezilir. Akranlar arasındaki zorbalık, evlilik yaşamında ve iş yaşamında da devam eder. Yukarıda başka bağlamlar içinde bir kısmına değinilen birçok kişilik öğütücü davranış kalıbının karşısında romanda Raif Efendi'yi dışa dönük olmaya sevk eden iki istisnaya yer verilmiştir. Maria'yla ve isimsiz anlatıcıyla olan ilişkisinde, baskın kişilik özelliklerinden uzaklaşma örnekleri gösteren Raif, Maria'da, iç beniyile ve kitaplarda görüp tanıdığı karşı cinsin ideal örnekleriyle örtüştürdüğü kadın tipini karşısında bulunca alışlagelen edilgen ve pasif hâlden çıkar ve oldukça aktif bir şekilde hareket eder:

“Bir müddet, kısa bir müddet, o kadın beni her zamanki âciz, miskin hâlimden kurtarmış, bana erkek, daha doğrusu insan olduğumu, benim de içimde, yaşamaya müstait taraflar bulunduğunu, dünyanın zannedildiği kadar manasız olmayabileceğini öğretmişti. Fakat ben, onunla aramdaki rabıtayı kaybeder etmez, onun tesirinden kurtulur kurtulmaz, tekrar eski hâlime dönmüştüm. Ona ne kadar muhtaç olduğumu şimdi anlıyordum. Ben hayatta yalnız başına yürüyebilecek bir insan değildim. Daima onun gibi bir desteğe muhtaçtım. Bunlardan mahrum olarak yaşamam mümkün olamazdı. Buna rağmen yaşadım... Ama, işte netice meydanda... Eğer buna yaşamak demek caizse, yaşadım...” (Ali, 2022, 142).

Kurgu içinde, yönelttiği dikkat sayesinde Raif'in sakladığı iç zenginliğin ortaya çıkmasını sağlayan isimsiz anlatıcı hem işyerinde paylaştığı odada hem de yaşam alanı içinde Raif'i tanıma ve yansıtmaya gayretinin bir sonucu olarak Raif'in iç beniyile irtibat geliştirir. İsimsiz anlatıcının bu tanıma isteği zamanla karşılık bulur ve bu karşılığın bir ifadesi olarak Raif'in, ölmeden önce günlüğü okumaya izin vermesi ve söylediği "Seninle şöyle bir oturup konuşamadık!" cümlesi onun bu ilgiye ne kadar muhtaç olduğunu ve onu ne kadar geç elde ettiğini gösterir. Bu iki örnek üzerinden bakıldığında Raif'in olumsuz çevre şartları yüzünden yaşamı nasıl ıskaladığı açıkça görülebilir.

Kürk Mantolu Madonna'da, karmaşık bir iç âleme sahip bireye yoğunlaşan Sabahattin Ali'nin, çağdaşı olan Jung'un, bir hekim olarak hastalarını analiz sürecinden geçirirken kendisine hareket noktası olarak seçtiği sloganik “İnsan sonsuzdur, sınırlanamaz, haritası çizilemez.” (Kavut, 2020; 683) yargısını duyup duymadığı belli değildir. Ancak Ali'nin, *Kürk Mantolu Madonna*'yı yazarken roman kişilerine özellikle de Raif Efendi'ye Jung'un yargısına uygun bir şekilde yaklaştığını söyleyebiliriz.

Sonuç

Kürk Mantolu Madonna, toplumsal göndermeleri olmakla birlikte daha çok bireysel bir yaklaşımla yazılan bir romandır. Türk romanı için düşünüldüğünde, yazıldığı dönem itibarıyla bir bireyin bu denli öncelenip topluma cephe alındığı roman hemen hemen yok gibidir. Sabahattin

Ali, Osmanlı'nın son ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında savaş ortamında ve sınıflı toplumsal yapıya geçiş manzarasında bireye ve onun trajedisine odaklanır. Bireyi dış çevrenin şartlarından soyutlamadan savaşın ve toplumsal değişimin yol açtığı evrensel ve ulusal yozlaşma görünümleri içinde gerçekçi bir anlayışla yansıtır.

Yazıldığı dönemle ilişkili olmasına rağmen, bir dönem romanı olmayan *Kürk Mantolu Madonna*, insanın yaratılış özelliklerini ve insani değerleri önemseyen ve toplumdan topluma değişmeyen evrensel nitelikli bir anlayışla yazılmıştır. Yazıldıktan çok sonra bile ilgi gören bir eser olması onun bu yönleriyle ilgilidir.

Kürk Mantolu Madonna, ele alınan konuya yaklaşım (birey-toplum ilişkisi) açısından modernist roman yansımaları barındırmaktadır. Ancak yazıldığı yıllarda bizde modernist roman yaklaşımı (toplumsal ve edebî hazırbulunmuşlukla ilgili sebeplerden ötürü) henüz rağbet görmediği için kurgusal açıdan yansıtmacı bir karakter taşır. Başkişi Raif'in yaşamının merkeze alındığı yansıtmacı kurgusal yapı, bireysel iç özelliklerle çevresel şartların çatışması üzerine kuruludur. Yazar, bu ana çatışma unsuru üzerinden bireyin dış şartlar karşısındaki savunmasız durumunu yansıtmaya çalışırken aynı zamanda bireyin kişiliğinin oluşmasında çevrenin önem ve rolünü vurgulamıştır.

20. yüzyılda savaşın ve modern toplumsal yapının insani değerleri nasıl aşındırdığına dikkatleri çekmek isteyen Sabahattin Ali, aşkı temel güdüleyici unsur yaparak romanda, bireyin modernite karşısındaki durumunu ve direnişini ortaya koymuştur. Yozlaşmaya bu karşı koyuş masumiyet, saflık, doğallık ve içtenliğin çığıdır.

Kaynakça

- Ali, S. (2022). *Kürk Mantolu Madonna*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atılgan, G. (2017). "Türkiye'de Toplumsal Sınıflar: 1923-2010", *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*, Der. Alpkaya, F.; Duru, B., 4. Baskı, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Aydoğan, B. (2014). "Sabahattin Ali'nin Yaşamı ve Yapıtlarına Genel Bir Bakış", *Prof. Dr. Mehmet Özmen Armağanı*, Adana.
- Berkes, N. (1975). *Türk Düşününde Batı Sorunu*, İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Gülcan, C. (2020). "Psikolojik Tipler ve Jung Psikolojisi Üzerine Bir Değerlendirme", *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi (KSBD)*, Y. 12, S. 23.
- Güneş, M. (2016). *Sabahattin Ali'nin Eserlerinin Kaynakları*, Ankara: Hece Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr/yozlaşma>. Erişim tarihi: 11.10.2023.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*, çev. Gürol, E. 2. Baskı, İstanbul: Payel Yayınları.
- Kavut, S. (2020). "Carl Gustav Jung: Kavramları, Kuramları ve Düşünce Yapısı Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, 6(2).
- Kırman, T.; Atak, H. (2020). "Yabancılaşma: Kavramsal ve Kuramsal Bir Değerlendirme", *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (KÜSBD)*, Cilt 10, Sayı 2.
- Kongar, E. (1985). *İmparatorluktan Günümüze Türkiye'nin Toplumsal Yapısı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Korkmaz, R. (2020). "Sabahattin Ali", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/sabahattin-ali>. Erişim tarihi: 25.11.2023.
- Locke, J. (1992). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, çev. Hacıkadıroğlu, V., İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Moran, B. (1990). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2018), *Emile*, çev. Avunç, Y., 10. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sönmez, S. (2009). *A'dan Z'ye Sabahattin Ali*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sönmez, S. (2013). "Sabahattin Ali'nin Eserlerinde Otobiyografik Öğeler", *Sabahattin Ali*, Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları.

Araştırma Makalesi

Dîvân Şiirinde Cinsiyet Temelli Bir İnceleme: Nedîm Dîvânı Örneği

A Gender-Based Study in Diwan Poetry: The Example of Nedim's Diwan

Adnan OKTAY¹

¹ Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, adnanoktay3@hotmail.com

Öz: Dîvân edebiyatında sevgilinin cinsiyeti merkezli tartışma bir süreden beri devam etmektedir. Bu tartışmanın temelinde sevgilinin cinsiyetinin belirsizliği yer almaktadır. Şiirde Allah, peygamber, sultan, paşa, yönetici, şeyh, mürşit, âlim gibi çeşitli anlam katmanlarında işlenmesi, sevgilinin cinsiyetinin belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Tabii olarak sevgilinin erkek ya da kadın olması hususunda bir sonuca varmak güçleşmiştir. Dîvân şiirinde bazen şairin ya da âşığın erkek olmasına rağmen kadın; kadın olmasına rağmen erkek cinsiyetini tercih etmesi, bu dönem edebiyatında eşcinsel yaklaşımların varlığını akla getirmiştir. Bu çalışmada geleneğin belirlediği estetik anlayış çerçevesinde şiirin ana karakterlerinden biri olan sevgilinin cinsiyeti, Nedîm Dîvân'ı merkeze alınarak incelenmiştir. Çalışma yapılırken belge tarama, karşılaştırma, araştırma ve analiz yöntemleri kullanılmıştır. Sonuç itibarıyla Nedîm Dîvân'ında sevgili, Dîvân geleneği çerçevesinde işlenmiş; ancak eserde yer yer eşcinsel çağrışımların izlerine rastlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nedîm, Dîvân, cinsiyet, eşcinsellik, kadın, erkek.

Abstract: In Diwan literature, the debate centered on the gender of the beloved has been going on for a while. The basis of this debate is the uncertainty of the beloved's gender. The fact that it is processed in various layers of meaning such as Allah, prophet, sultan, pasha, ruler, sheikh, khoja, scholar makes it difficult to determine the gender of the beloved. Naturally, it has become difficult to reach a conclusion about whether the lover is male or female. In diwan poetry, the fact that in some places the poet or beloved prefers the female gender despite being a man; the fact that he prefers the male gender despite being a woman has brought to mind the existence of homosexual approaches in the literature of this period. In this study, within the framework of the aesthetic understanding determined by tradition, the gender of the beloved, one of the main characters of the poem, was examined by focusing on Nedim's Diwan. Document scanning, comparison, research and analysis methods were used during the study. As a result, it is seen that the beloved is handled within the framework of diwan tradition in Nedim's Diwan. However, it has been understood that homosexual connotations are also used occasionally in the classical poetry.

Keywords: Nedim, Diwan, gender, homosexuality, female, male.



Atıf: Oktay, A. (2024). "Dîvân Şiirinde Cinsiyet Temelli Bir İnceleme: Nedîm Dîvânı Örneği". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(1): 126-147.

DOI: 10.31465/eeder.1418329

Geliş/Received: 11.01.2024

Kabul/Accepted: 19.03.2024

Yayımlanma/Published: 26.03.2024



Giriş

*Böyle bî-hâlet degildi gördüğüm sahrâ-yı aşk
Anda mecnûn bîdler dîvâne cûlar var idi
(Nedîm: Macit, 2017: 269)*

Dîvân edebiyatında işlenen sevgilinin cinsiyetiyle ilgili tartışmalar uzun bir süreden beridir devam etmektedir. Ele alınan örneklerin bazıları tartışmaların odağında yer almasalar bile eşcinsel terennümlerin Dîvân şiirinde varlığına işaret etmektedir. Sanatsal metinler, birden fazla anlam katmanına sahiptir. Dolayısıyla bu tartışmalar, sanatsal metinlerin farklı anlam katmanlarından güç almaktadır. Dîvân edebiyatı ürünlerinde metnin arka planında hissedilmesi mümkün olan eşcinsel söylemin tarihî düşünsel arka planına bakmak, konunun izah edilebilmesi açısından faydalı olacaktır. Bu çerçevede Antik Yunan felsefesinden Dîvân şiirinin temel kaynaklarına; tarihî süreç içindeki toplumsal yaşam biçimlerinden sanatsal metinlerin sahip olduğu farklı anlam tabakalarına kadar birçok değişik etkeni dikkate almak gerekir.

Kadının dezavantajlı tasavvurunun tarihi Antik Yunan'a kadar gitmektedir. Bu dezavantajlı tasavvurun sorumluluğu elbette ki özel olarak hiçbir topluma mâl edilemez. Modern toplumlarda son yüz yıl boyunca yaşanan hadiseler ve bugün dünyanın önemli bir kısmında cereyan eden olaylar, kadına yönelik negatif ayrımcılığın varlığını defalarca ıspatlamıştır (Şar İşbilen ve Çığır Dikyol, 2018: 106). Netice itibariyle kadını dışlayıcı bu tür ayrımcı olay ve tavırlar, eskiden olduğu gibi bugün de birçok yerde varlığını sürdürmeye devam etmektedir.

Antik Yunan toplumlarında kız çocuklarının hayata ve gündelik yaşama sundukları katkıyla ilişkili olarak sürdürülen bir eğitim modeli uygulanmıştır. Buna göre kız çocuklarına ağırlıklı olarak ev içinde ya da ev ekonomisiyle ilgili olarak talep edilen becerileri kazandırmaya yönelik bir eğitim verilmiştir. Bu eğitimin mahiyetini; ev idaresi, yün eğirme, kumaş dokuma gibi işler şekillendirmiştir (Şar İşbilen ve Çığır Dikyol, 2018: 107).

Kadın ve erkeğin doğal yaşam içindeki aktiviteleriyle ilgili iş bölümü içerikli bütün çabalar, zamanla kadına yönelik dezavantajlı toplumsal algının/yapının oluşmasına sebep olmuştur. Buna kadının erkeğe göre fiziksel zayıflığı da eklenince onun karakter ve iradesiyle ilgili negatif değerlendirmeler daha da güçlenmiştir. Böylece hem fiziksel hem de şahsiyeti açısından zayıf olarak algılanan bir kadın tipi ile karşılaşmıştır. Erkekten farklı bir şekilde eğitilen kadın, bütün zorluklara rağmen entelektüel olarak bazen kendinden söz ettirebilmiştir. Bu minvalde Romalı düşünürlerin dikkatini çekmeyi başarmış kadın düşünürlerin başında Sappho'nun ismi zikredilebilir (Şar İşbilen ve Çığır Dikyol, 2018: 107). Öte yandan İskenderiye Okulunun Yeni-Platoncularından olan İskenderiyeli Hypatia da bilim ve felsefeyle uğraşarak toplumda hâkim olan erkek egemenliğine karşı verdiği mücadeleyle öne çıkmış olup Afrodit'in bedenine sahip kişi olarak tanımlanan filozof kadınlardan biridir (Işık ve Yılmaz Kurt, 2023: 326). Bu örnekler, yeteri kadar eğitildiği zaman ataerkil sosyal yapı içinde kadının kendi isminden söz ettirebileceğini göstermektedir.

Kadının genel olarak Antik dünyada cinselliğin ya da seksin ana nesnesi olma hüviyetini toplum içindeki farklı tiplerle paylaştığı görülmüştür. Birçok araştırma, seksî antik dönemde erkeklerin sosyal statüleri açısından kendilerinden daha aşağı seviyede olan kadınlar, oğlanlar, köleler ve kullar gibi dezavantajlı insan gruplarına uyguladığı penetratif bir işlem olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla seks; egemenlik ve itaat ilişkileriyle iççe olarak düşünülmüştür (Andrews ve Kalpaklı, 2018: 26). Bu da doğal olarak cinsel bir tercihten ziyade hayatın akışı içinde gerçekleşmesi muhtemel tabii bir olgu olarak değerlendirilmiştir.

Cinsellik ya da cinsiyet ile ilgili tartışmalarda kullanılan bazı kavramlar şunlardır: Heteroseksüel (karşı cinse ilgi), homoseksüel (eşcinsel, aynı cinse ilgi, geylik, lezbiyenlik), biseksüel (her iki cinse ilgi), travesti (karşı cinse özgü davranış, giyim vs. tercih etme), transseksüel (cinsiyet değiştirmeye istekli olma ya da cinsiyetini değiştirme). Bu kavramlar, cinsellik ve cinsiyet hakkındaki tartışmalarda kullanılan en temel kavramlardır (Büyükkayacı Duman, 2019: 27). Bu çalışmada homoseksüel (eşcinsel) kavramının Dîvân şiirindeki yansımaları Nedîm Dîvân'ı örneği üzerinden incelenecektir.

Bir edebiyat metnini incelerken en iyi örneklem yine aynı çerçevede yazılmış bir edebî eserden alınabilir. Bu minvalde Andre Gide'nin¹ (1869-1951) Sapık Sevgi (Corydon) (1992) adlı eseri önsözündeki "Dostlarım bu küçük kitabın bana kötülüğü dokunacağını söyleyip duruyorlar (Gide, 1992: 5)." cümlesiyle başlamıştır. Hâliyle sözkonusu durum bu çalışma için de geçerli olabilir. Dîvân şiirinde cinsiyet temelli bir inceleme yapmak, yeri geldiğinde şiddetli bir şekilde eleştiriye göze almayı gerektirir.

1. Aşk Atmosferinde Kadın Tipi

1.1. Eski Türklerde Kadın

Eski Türklerde sosyal hayatta erkeğe yaklaşan bir kadın tipinden bahsedilebilir (Güngör, 1990: 53). Asya Hunlarından beri hür olan, ata binip ok atan, top oynayıp güreş tutan, yeri geldiğinde savaşımlara katılan namus ve iffetine düşkün kadın tipi sosyal hayata aktif olarak katılmıştır. (Kafesoğlu, 2011: 220-221). Oğuzların XI.-XII. asırlardaki hayatını konu edinen Dede Korkut hikâyelerinde olduğu gibi kadından annelik, sadakat, kahramanlık gibi meziyetler beklenmiştir. Bu dönemde kadın haz ve aşkın konusu değildir². Göçebelikle ilişkili olarak doğal yaşama yakın bir hayat süren kadın, romantik aşkın konusu olmaktan henüz uzaktır. İçtenlikle tercih edilen bir karı-koca ilişkisi, bu dönem Türk toplumlarında daha rasyonel bir düzeyde seyrini sürdürmüştür. Ancak kadın, İslâmiyet sonrasında giderek reel yaşamdan soyutlanmış, eve kapatılması yetmemiş gibi ayrıca kafes arkasına alınmıştır (Özgeriş, 2020: 166).

Türk kültüründe İslâmiyet'ten önceki göçebe hayat tarzında erkeğe yakın bir pozisyona sahip olan kadın, İslâmiyet'le beraber yerleşik hayat düzeninin gerekleriyle birlikte eski pozisyonunu kaybetmiştir. Bunda kadın gücüne duyulan ihtiyacın etkili olduğu düşünülebilir. Bu düşünce beraberinde sosyal ve kültürel hayattan soyutlanmaya yüz tutmuş kadın tipini getirmiştir. Ataerkil toplum yapısı, kadına yaklaşım biçimini derinden etkilemiş, kadından bahsetmek ya da kadını anmak ayıp kabul edilir hâle gelmiştir. Bundan hareketle kültürel metinlerde kadının cinsiyeti ya silikleştirilerek ya da erkeksi bir forma büründürülerek dile getirilmiştir (Bıçak, 2022: 41).

Tanzimatla beraber şekillenmeye başlayan Batılılaşma süreciyle Osmanlı Devleti yönünü Batıya çevirmiştir. Cumhuriyete kadar kadının sosyal hayattaki yeri Osmanlı kültürünün izlerini taşımaya devam etmiştir³. Eski Türk kültürünün Selçuklu ve Osmanlı zamanında unutulmuş

¹ Eşcinsel ilişkisiyle bilinen Andre Gide, şiir, deneme, nesir, tiyatro, roman, anı, otobiyografi ve daha birçok türde eser vermiş ahlakçı yazarlardan biridir (Gültekin ve Çaklı, 2005: 119). Gide 47 yaşındayken Fransız senarist ve yönetmen 16 yaşındaki Marc Allegert ile eşcinsel duygular yaşayarak onunla sevgili olmuştur.

² Dede Korkut destanlarında anlatılan Oğuzların Doğu Anadolu bölgesinde yaşadığına dair çeşitli mülahazalar yapılmıştır. Ancak bu mülahazaların hakikati yoktur. İlgili destanlarda anlatılan Oğuz boyunun XI. yüzyılın ikinci yarısı ile XII. yüzyılın ilk yarısında yaklaşık olarak 100 yıllık bir zaman diliminde Aşağı Seyhun etrafında Karaçuk Dağlarında yaşadığı tahmin edilmektedir. Bahsi geçen Oğuz boyu Müslümandır (Sümer, 2007). Ancak hikâyelerden anlaşıldığı kadarıyla İslâm dini bu Türk boyundaki kadın tipinin hayatını henüz etkilememiştir.

³ Osmanlı'nın son dönemlerinde kadınıla ilgili telakkiler dini otoritelerin etkisi altındadır. Nitekim garplılaşma fikrini savunanlardan Abdullah Cevdet (1869-1932) ve arkadaşlarının fikirlerini ihtiva eden ve Kılıçzâde Hakkı Bey tarafından 1912 yılında kaleme alınıp *İctihad* mecmuasında yayınlanan taslak metinde kadınlara bazı hakların verilmesi

olması, kadının da toplumdan soyutlanmasıyla neticelenmiştir (Bıçak, 2022: 41). Bugün itibarıyla kadına yönelik negatif arka planın devam ediyor olmasının izlerini Osmanlı ve Selçuklu toplumsal yapısında aramak gerekmektedir.

Bütün olumsuz yaklaşımlar dururken kadının sevgiliye dönüşmesi de kolay olmamıştır. Sevgiliye dönüşme sürecinde aslında “kadın” prototipi, tarihî süreç içinde toplumsal gelişmelere paralel olarak değişmiştir. Bu değişim sürecinde Türk gulâmlarıyla ilgili söylene gelen yargıları yabana atmamak gerekir. “Türk gulâmları”nın bir sevgili olarak tasavvur edilmesinde Arap ve Fars edebiyatlarının etkisi olmuştur. Zaman geçtikçe Nesîmî’de olduğu gibi Türk sevgiliye bir kutsallık atfedildiği görülmektedir. Bunda dinî ve tasavvufî söylemlerin etkili olduğu düşünülebilir (Nazik, 2018: 155).

“Arap ve İran şairlerinin insanda ideal fizik güzelliğin timsali olarak terennüm ettikleri Türk tipinin cemâl vasfı yanında bir bakıma celal tarafları olan savaşı hüviyetiyle ilgili ok, yay, kılıç, hançer, kemend gibi unsurlar, Türk güzellerinin şahsiyetinde teşekkül eden yeni sevgili ve güzel imajının bir başka özelliğini teşkil etmiştir” (Akün, 1994: 418).

Bundan başka mahbûb ve mâşûk etrafında gelişen Türk sevgili imajının temelinde Türk gulâmlarıyla ilgili yaratılan imajın etkili olduğu unutulmamalıdır.

Öyleyse Dîvân şiirinde bahsi geçen sevgilinin cinsiyeti hakkında neler söylenebilir? Bu noktada iki karakter etrafında gelişen anlam çerçevesi önem arz etmektedir. Bunlar mahbûb ve mâşûk karakterleridir. Mahbûb karakteri çoğu zaman mâşûk suretinde ortaya çıkmaktadır. Bu değişimin kaynağı, Türk gulâmları etrafında gelişen ve aşkı anlatan İran edebiyatına kadar gitmektedir. Türk gulâmları, aristokrasinin yüksek ücretler ödeyerek satın aldıkları ücretli askerlerden oluşmaktadır. Ancak zamanla bu askerler, içki ve eğlence meclislerinin vazgeçilmezleri olmuştur. “Türk-i mest” olarak Fars şiirinde yer alan gulâmlar, hükümdar ve yüksek makamlarda yer alan eşrafla olan münasebetleriyle beraber “mâşûk”a dönüşmüşlerdir. Öyle ki *Târîh-i Beyhâkî, Râhatu’s-sudûr* ile Bûndârî’nin *Tevârîh-i Âl-i Selçûk* adlı eserleri, Türk gulâmlarının saray çevresinde cinsî zevklere nasıl alet edildiklerini işlemiştir (Akün, 1994: 419).

Türkçede eskiden beri kullanılan Farsça kökenli “gulâm-bâre” (kulampara, gulampara; gulâm “oğlan” ve bâre “dost” ile gulâm-bâre > gulâmpâre’den) homoseksüel aktif erkek, lûtî, oğlancî, gulâmpâre (URL-1) kelimeleri kullanılmaktadır. Türk gulâmlarıyla ilgili yukarıda yapılan izahata farklı yaklaşan çalışmalar da yapılmıştır. Bunlardan biri Sıtkı Nazik’in kaleme aldığı “Klasik Şiirde Türk Güzeli” başlıklı makaledir. İlgili çalışmada bahsi geçen değerlendirmelerin yüzeysel kaldığı ve Dîvân şiirinin anlam dünyasıyla ilgili yanlış anlamaları beraberinde getirdiği belirtilmiştir. Türk ile ilişkilendirilen sevgilinin sadece “genç, delikanlı, esir ya da kölemen” ile karşılanmadığına dikkat çekilmiş, hatta bazen bahse konu sevgilinin “kız” olduğu açık bir şekilde beyan edilmiştir. Bu minvalde “Klasik şiirde ise sevgiliyi karşılayan “Türk” kelimesinin, cinsiyet olarak erkekleri çağrıştıran “gulâm” kelimesiyle beraber anıldığına dair bir veriye rastlanmamıştır.” ifadesi dikkate değerdir. Ayrıca makalede dîvân şiirinde Nizâmî istisna tutularak Türk kelimesiyle beraber cinsiyet ifade eden bir kullanımla karşılaşılmadığı

ve buna dinî makamların karışmaması maddesi eklenmiştir (Hanoğlu, 1992). İlgili maddede kadın cinsiyetiyle ilgili tasarruflarda çağına göre oldukça cesaretli yeni açılımların yapılması gerektiği belirtilmiştir.

Türkler çeşitli zamanlarda ve Osmanlılarında da bir dönem etkili olan ve Gungör’ün “kadınlar saltanatı” olarak nitelediği kadınların devlet yönetiminde söz sahibi olduğu dönemler yaşamıştır. İslâmiyetten önce de kadınlara büyük yetkiler veren Türkler, bunun devlet idaresinde büyük sıkıntılara sebep olduğunu idrak etmişler, zamanla kadınlara tanınan hak ve yetkileri kısımlardır (Gungör, 1990: 166). Ancak bu kısıtlamaların Osmanlı’nın son dönemlerinde gelmiş olduğu nokta kadın cinsiyeti açısından oldukça üzücüdür.

belirtilmiştir. Hâliyle gulâmın Dîvân şairlerince cinsellik açısından olumsuz anlaşılmalara yol açacak şekilde kullanılmadığı ifade edilmiştir (Nazik, 2018: 156).

1.2. Tasavvufî Aşkın Öznesi

Tasavvufî metinlerde iki türlü aşktan bahsedilmiş ve bu türler dünyevî/beşerî/mecazî aşk ile ilahî/tasavvufî aşk olarak isimlendirilmiştir. Aşk sadece tasavvufî metinlerle sınırlı kalmamış, ayrıca klasik Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında da söz konusu olmuştur. Dolayısıyla bu metinlerde aşk sergüzeşti etrafında çeşitli anlam katmanları oluşmuş, böylelikle bazı kelimeler yeni anlamlar edinmiştir.

Akûn, Dîvân şiirinde sevgilinin erkek olarak tasavvur edilmesinin sebebinin tasavvufun aşk ve güzellik anlayışına bağlamıştır. “Bu anlayışa göre Tanrı kendi güzelliğini insanda ve güzel insan çehresinde aksettirmiştir. Bu güzelliğe karşı duyulacak en saf ve en gerçek aşk, şehvî duygular ve ten hazlarından uzak platonik aşktır. Araya cismanî zevk ve duyguların karışmayacağı böyle bir aşk ise kadın varlığına değil genç erkek çocuğa yönelik olduğunda mümkündür.” Hâliyle çalışmada ilahî aşka ulaşmak için herhangi bir cismanî/beşerî duygunun olmadığı bir aşkla ulaşılabileceği belirtilmiştir (1994: 419).

Erkek sevgilinin yüzünün saflığını düşünerek/terennüm ederek ilahî aşka ulaşmaya çalışma düşüncesinin kendisi bile kadınla ilgili toplumsal değersizleştirmenin varlığına işaret etmektedir. Nitekim üretilen edebî metinler, cinsiyet açısından içinden çıktığı İslâm toplumunun ataerkil yapısıyla bir tenakuz teşkil etmemektedir. Bu minvalde kadın, muhtemelen tasavvufî yolculuğun bir illeti olarak değerlendirilmiş, böylece edebî metinlerde erkek cinsiyeti ön plana çıkmıştır. Erkek cinsiyetinin ön plana çıkmış olması, zaman zaman kadının genç erkek hüviyetinde kamufle edilmesi ihtimalini de akla getirmiştir (Karadavut, 2009: 864).

Fuzûlî ve Bâkî dîvânları üzerine yapılan bir araştırmada şu ifadeler dikkat çekicidir: “Fuzûlî ve Bâkî'nin sevgiliden bahseden bazı ifadeleri, sevgilinin “kadın” olduğuna işaret etse de sevgilinin cinsiyeti hakkında belirgin ifadeler yer verilmediği görülür” (Aydın Yağcıoğlu, 2010: 585). Yazar, Bâkî'de sevgilinin maddî unsurlara daha fazla sahip olduğunu belirtmiştir. Sevgili erkek olarak düşünülmüş olsa bile edebî metinlerde yapılan tavsifler, bir kadın sevgiliyi akla getirmektedir. Ayva tüyleriyle ilgili olarak yapılan yorumlar, genellikle kadın sevgiliyle ilişkilendirilmiştir. Bu tür yorumları Akûn de yapmaktadır. Ancak kadın sevgilinin yüzündeki tüyden bahsetmek pek estetik durmadığı gibi ayva tüyelerinin varlığı, erkek sevgiliye daha fazla işaret etmekte ve yakışmaktadır. Nitekim tasvirlerde bile âşık, bir erkek delikanlı; mâşûk ise estetik özellikleriyle bir kadın olarak çizilmiştir (Akûn, 1994: 421). Âşığın erkek ya da kadın olması; sultan ya da fukaradan biri olması, anlatılan sevgili prototipini ya da aşkın kozmogonisini değiştirmemektedir (Akûn, 1994: 414). Kadın ya da erkek şairler nazarında bahsedilen sevgilinin cinsiyetinin belirgin olmaması, eşcinsel sevgili tipini akla getirmektedir.

1.3. Dîvân Edebiyatında Sevgilinin Cinsiyeti

Dîvân edebiyatı metinlerinde sevgilinin cinsiyetinin belirsizliği, şairlerce bilinçli olarak devam ettirilmiştir. Cinsiyetin belirsizliği başta mekân olmak üzere sosyal hayatın birçok alanına nüfuz etmiştir:

“Toplumsal cinsiyet ile mekân, karşılıklı anlam dünyalarını belirleyerek birbirlerini şekillendirmektedir. Toplumsal cinsiyetin inşası ve günlük hayat pratikleri içindeki devridaim hâli; mekândaki cinsiyet farkı eksenindeki eşitsiz dağılımın bir sonucu olduğu gibi aynı zamanda üreticisidir. İki olgunun müşterek belirleyicilikleri, kadının daima denetim altında tutulduğu bir toplumda yapay ve hayâlî bir asimetrik mekân düzenlemesine neden olmaktadır. Dolayısıyla İslâmî kültürde şekillenen ve bu kültürün belirli oranlarda edebî alana yansımaları olan klasik Türk

edebiyatında kaleme alınan eserlerin toplumsal cinsiyet eksenli şekillenen cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş mekân algısından uzak kalması mümkün gözükmemektedir” (Yılmaz ve Özgürbüz, 2019: 293).

Kadını sınırlayan/kısıtlayan toplumsal kurgunun gerçekleşme sahası olan mekân, kadın cinsiyetini çeşitli şekillerde belirsiz/görünmez hâle getirmiştir. Ataerkil yapının cinsiyete yükledikleri, kadın açısından mekânı sınırlamış/kısıtlamış ve çoğu zaman mekânı güvensiz bir alana dönüştürmüştür. Bunda İslâmî yorumların etkisi olduğu gibi fizikî yönden zayıf olan kadın bedeni için güvensizlik ortamının varlığı da etkili olmuş olabilir (Yılmaz ve Özgürbüz, 2019: 304). Mekân ve edebî esere yansımış olan bu kısıtlı alanın izleri sosyal hayatın birçok yerinde mevcuttur. Dolayısıyla kadın cinsiyetini kamusal alanın dışına atan toplumsal formların varlığı söz konusu olmuştur.

Sevgili tipiyle ilgili söylenen “Klasik şiirde “sevgili” genel olarak ele alındığında fizikî unsurları yönünden beşerî vasıflarıyla belirgin değildir; soyut tasvirlerle, sembolik metaforlarla örülmüş, cinsiyeti ve hüviyeti belirsiz, stilize bir tiptir. “Sevgili” kusursuz, mükemmel, hükümler, fakat aynı zamanda insani duygulardan arınmış “put” gibi bir suretten ibarettir” (Türkdoğan, 2011: 122). ifadeleri, şiirde bahsi geçen sevgilinin sadece cinsiyetinin değil ayrıca hüviyetinin de belirsiz olduğunu göstermektedir. Bu hâliyle sevgili, yarı insan yarı tanrı yarı canlı ve soğuk bir tip olarak düşünülmüştür. Öyleyse sevgilinin cinsiyetini sadece kadın eksenli olarak tespit etmeye çalışmak pek de doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Klasik dîvânlarda sevgiliyi en fazla karşılamak için kullanılan kelimelerden olan sâkî ele alınırken cinsiyetten arındırılmış olarak işlenmiştir. Pala da sâkî maddesinde onun cinsiyetiyle ilgili yorum yapmaktan uzak durmuştur (Pala, 1991: 421). Bunun iki temel sebebi olabilir: Birincisi dîvân şiirinin anlam açısından çok katmanlı yapısının tevîl ve şerh edilmeye uygun olmasıdır. Diğeri de cinsiyetle ilgili yorum yapılmasının getireceği eleştirilerle yazarın zaman kaybetmemek istemesi olarak zikredilebilir.

Sevgilinin cinsiyetini belirtmeme yaklaşımını birçok yazar devam ettirmektedir. Nedîm’in gazelini şerh ederken Öbek de bu tavrı takınmayı sürdüren yazarlardan biridir. “Haddeden geçmiş nezâket ...” ile başlayan “sana” redifli gazeli şerh ederken yazar, sevgilinin cinsiyeti hakkında yorum yapmaktan imtina etmiştir (Öbek, 2009: 211-219).

Dîvân şiirinde erkek ve kadına yönelik kullanılan sevgi ifadelerinin aynı olması, kast edilen sevgilinin erkek-kadın arası ortak estetik özelliklere sahip olduğuna işaret etmektedir. Ancak bugünkü beşerî estetik yaklaşım, sevgiyi ifade eden bütün tavsiflerin kadına yönelik olabileceğinde hemfikir olmuş gibidir. İnsan tasavvurunda ideal güzelliğin kadınlı ilişkilendirilmesi, aslında sevgilinin cinsiyetiyle ilgili bütün tartışmaları bitirebilecek bir yaklaşımdır. Ancak bahsi geçtiğinde sevgilinin/güzelin sürekli örtük, istiareli ve sanatlı sözlerle tavsif edilmesi, akla kadınlı ya da sevgilinin cinsiyetiyle ilgili soru işaretlerini getirmektedir. Bu minvalde “Dîvân şiirinin güzeli sadece kadın olarak hayâl edilmiş” (Akün, 1994: 421) sözü oldukça iddialıdır ve izaha ihtiyaç duymaktadır. Misal olarak Şemsî’nin bir gazelinde geçen “Ezelden rûy-ı cânân ile peymân eyledik ey dil / Nedendür zülf-i Leylâ ile Mecnûn olmamız şimdi (Tanyıldız ve Büküm, 2017: 174)” beytinde sevgilinin cinsiyetinin kadın olduğu açıktır. Ancak dîvân şiirinde sevgilinin cinsiyeti Akün’ün belirtmiş olduğu kadar maalesef açık değildir.

Özellikle belirtmek gerekir ki, edebî metinler arasında sevgilinin cinsiyetini belirginleştirme hususunda belki de en fazla şehrengiz türünde yazılmış eserler başarılıdır. Öyle ki şehrengizlerde bahsedilen isimlere bakıldığında sevgili olarak iddia edilenlerin önemli bir kısmının erkeklerden

oluştugu tespit edilmiştir. Konuyla ilgili olarak Kaya, İslâm Ansiklopedisi için yazdığı “Şehrengiz” maddesinde şu ifadelere yer vermiştir:

“Bu tür eserlerde güzeller için âfet, şuh, mehrû, işveger, mahbûb, dilber, hûbân, bûtân vb. kadınlara mahsus nitelemeler kullanılmakla beraber söz konusu edilen kişiler büyük oranda erkektir ve bunlar bazan isimleriyle, bazan da meslek adlarıyla birlikte zikredilir. Bundan dolayı bazı araştırmacılar, şehrengizlerin erkek güzellerine ait sapık duyguları yansıttığını ve gayri ahlâkî olduğunu ileri sürmüştür (Kaya, 2010).”

Şehrengizlerde bahsi geçen kadınların ağırlıklı olarak “şehir aşüftesi ya da kâfir” olması, ilgili dönemdeki şiirlerde geçen kadın tipinin üstündeki sır perdesinin kalkması için yeterli kabul edilmiştir (Akün, 1994: 421). Öte yandan Dîvân şiirinin en esaslı nazım şekillerinden biri olan ve muhteva açısından öncelikli olarak aşk, şarap ve kadını merkeze alan gazelde redif olarak kullanılan erkek isimlerinden Memi’nin XV. yüzyıldan itibaren ideal sevgili tipi olarak çizildiği tespit edilmiştir (Vural, 2021: 461). Memi’yi ideal sevgili olarak işleyen metinler, eşcinselliğin de aynı metinlerde araştırılmasının kapısını aralamıştır.

Dîvân şiirinde sevgiliyle en fazla ilişkilendirilen kelimelerden biri mahbûbdur. Andrews ve Kalpaklı, “Osmanlılar arasında meşhur mahbûbların şehir şehir manzum olarak kataloglandığını göreceğiz” (2018: 42) derken muhtemelen şehrengizlerden çok fazla yardım almışlardır. Mahbûb kelimesini Arapçadaki karşılığına binaen müzekker (eril, erkek) olarak sunan yaklaşımlar vardır. Kelimenin sözlüklerde “sevilen, çok sevilen, sevgili; güzel, hoş, tatlı, şirin, sevimli” anlamlarının yaygın olduğu görülmüştür. Bunların yanında mahbûb; “dilber, yar, dost; erkek sevgili” anlamlarında da kullanılmıştır. Ancak bütün bu malumat ışığında mahbûb kelimesinin direkt erkek sevgiliyle irtibatlandırılmayacağı belirtilmiştir. Nitekim kelime, Arapçadakinin aksine Türkçede cinsiyetten bağımsız olarak (unisex) kullanılmıştır. Öte yandan mahbûbe şeklindeki kullanım genellikle şiirdeki vezinle ilişkilendirilmiş olup edebî metinlerde pek de tercih edilmemiştir. Kelimenin mesnevilerdeki kullanımıyla ilgili yapılan bir araştırmada şu ifadelere yer verilmiştir:

“Mahbûb kelimesinin, sevgili anlamında erkek tarafından kadın için, kadın tarafından erkek için, erkek tarafından erkek için, insanların sevgilisi olarak Allah için, Allah’ın sevgilisi olarak Hz. Muhammed, diğer peygamberler ve din büyükleri için, insanların sevgilisi olarak toplumun önde gelenleri için; güzel/şirin/tatlı/hoş anlamında insan, çocuk, kadın, erkek, arkadaş, kul, iş, mekân, eser, hikâye, söz, meyve ve varlık için kullanıldığı verilen örneklerde açıkça görülmüştür. Bu kullanımlar, mahbûbun hem isim hem de sıfat olarak belirli bir cinsiyet bildirmediyini göstermektedir. Ayrıca mahbûb kelimesi, sıfat olduğunda insan isimleri dışındaki varlıklar için de kullanılabilir” (Bilgin ve Kılınç, 2022: 186).

Yukarıdaki ifadeler, Dîvân şiirinin aşk iklimi dikkate alındığında Andrews ve Kalpaklı’nın “En kişiselinden (yetişkin-çocuk, erkek-kadın, âşık-mâşûk) en resmi olanına (saray erkânı-hükümdar-hami-sanatçı, imparatorluk) gibi her tür güç ilişkisinin tutarlı bir şekilde erotikleştirildiğini öne süreceğiz” (2018: 42) düşüncesini haklı çıkarmaktadır.

Mesneviler hakkında yapılan “Klasik Türk Edebiyatında Cinsiyetlendirilmiş Mekânlar” başlıklı çalışmada ataerkil yaşamın kadının sosyal hayattaki yerini belirlerken takınmış olduğu ön kabullerin erkek karşısında kadının küçümsenmesini beraberinde getirdiği belirtilmiştir (Yılmaz ve Özgürbüz, 2019: 293). Yine mesneviler hakkında yazılmış “Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma” başlıklı diğer bir çalışmada ise sevgilinin fiziksel özelliklerinden bahsedilmiş, “kadın kahramanlar, hayâlleri, tereddütleri, pişmanlıkları, duygusal gerilimleri ile modern roman kahramanları gibi çok katmanlı bir yapıya sahiptir” (Türkdoğan, 2011: 122) denmiştir.

Gazellerdeki put gibi soğuk, cansız ve duygusuz olan sevgilinin yerine mesnevilerde Hurşit, Hümayun, Züleyha, Şirin, Leyla gibi isimlerle anılan capcanlı ideal sevgili tipi yer almaktadır (Türkdoğan, 2011: 122). Bu tür eserlerde bahsedilen sevgilinin cinsiyeti de karmaşadan uzaklaşmış, tam bir kadın cinsiyetine dönüşmüştür. Akün, makalesinde gazellerde tasavvufi yöne yorumlanabilecek sevgili yerine şarkılarda kadın kimlikli sevgilinin daha açık hissedildiğini belirtmiştir (1994: 410). Sevgilinin cinsiyetinden bahsederken eğlence kültürünün önemli bir parçası olan dansçılardan da bahsetmek gerekir:

“Osmanlı döneminde din dışı dansçıların isimlendirilmesinde rakkas genel başlığı altında çengi, köçek, tavşan/tavşanoğlanı, kâsebâz, curcunabâz, cin askeri, beççegân, çegânebâz ve çârpârezen terimleri kullanılır. Bu isimlendirmeler içerisinde edebî kaynaklarda en çok karşılaşılan çengi ve köçek terimleridir. Müzik eşliğinde dans eden ve dramatik gösteriler yapan kimselere çengi yahut köçek ismi verilir. Eski metinlerde kadın-erkek olması fark etmeksizin tüm dansçılara çengi denirken zamanla kadınlara çengi, erkeklere köçek terimi kullanılmıştır. Cinsiyet rollerine göre yapılan bu ayırımın ve isimlendirmenin ne zaman gerçekleştiğine yahut belirginleştiğine dair net bir bilgiye ulaşılamamaktadır” (Hocaoğlu Alagöz, 2022: 228).

Yukarıdaki ifadelerden anlaşılmaktadır ki, aslında sanatsal ve kültürel çalışmalarda cinsiyetin belirginleştirilmesine yönelik bir çaba söz konusudur. Daha doğrusu toplumsal hayattaki belirgin erkek cinsiyeti, sosyal hayatı kadın cinsiyetiyle paylaşma pratiklerini yavaş da olsa hayata geçirmeye çalışmaktadır.

Dîvân şiirinde cinsiyetin tespitine yönelik açık ya da örtük birçok örnek verilebilir. Burada Dîvân şiirinin en büyük şairlerinden kabul edilen Bâkî'den bazı örneklerle iktifa edilecektir. Şair Bâkî'nin bir gazelinde geçen şu beyitler sevgilinin cinsiyetini belirlemenin zorluğu açısından dikkate değerdir:

Hoş geldi bana mey-gedenün âb u hevâsı
Va'llâhi güzel yirde yapılmış yıkılası

Gitmez o mehûn râ gibi hançer kemerinden
Üftâdelerin öldürür âh işte burası

Zîbâ yaraşur hil'at-i nâz o boyı serve
İki kolumı kılsam ana bil tolaması

Dikkatler ile seyr iderüz yâri ser-â-pâ
Görmez mi idük biz de eger olsa vefâsı

Dünyâ deger ol mâh-likâ dil-ber-i garrâ
Yûsuf da dahı yokdur anuñ hüsn ü bahâsı

Meddâh olalı çeşm-i gazâlâneñne Bâkî
Öğrendi gazel tarzını Rûmun şu'arâsı (Bâkî: Küçük, y.y.: 297)

Şair Bâkî, şiirinde ifadeleri o kadar zıtlıklar hâlinde kullanmıştır ki, okuyucunun aklında soru işareti bırakmaması imkânsız gibidir. Bir taraftan mey-gedenin havasının kendisine güzel gelmesi, öte yandan “yıkılası” ifadesini kullanması bu soru işaretlerini çözümlenmenin zorluk derecesini göstermektedir. Ayrıca kolunu sevgilinin beline dolaması yanında sevgilinin güzellik ve kıymetinin köle olarak pazarda satılan Yûsuf'tan daha iyi olması sevgilinin cinsiyeti hakkında okuyucuyu tereddütte bırakmaktadır.

Yine Bâkî'nin aşağıdaki beyitlerinde geçen ifadeler, zâhid tipine bir meydan okuma mahiyetinde olup şiirin anlaşılmasının muğlak lafızlardan dolayı mananın esrarını çözümlenmeyi zorlaştırdığını göstermektedir. Akabinde gelen beyit de bu muğlaklığın devamı niteliğindedir.

Sakin mey dirsem ey zâhid mey-i engûrı fehm itme
Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan

Güzeller tıfl iken eyler kuculmaga heves şimdi

Sarılmak resm ü âyinin bilürler dahı kundakdan (Bâkî: Küçük, y.y.: 236)

İsmet Zeki Eyuboğlu'nun Dîvân Şiirinde Sapık Sevgi (1991) adlı kitabı, Dîvân şiirindeki farklı cinsel tercihleri işlemesi bakımından en kapsamlı çalışma olarak düşünülebilir. Yazar, Dîvân ozanının aslında her şeyi açık beyan ettiğini ancak buna yorumcuların duygusal eğilim ve kişisel anlayışlarının engel olduğunu ifade etmiştir (s. 12). Birbirinden bağımsız olarak değerlendirilen bazı mensur metinler yanında şehrengiz, letâif, minyatür gibi türler bir arada değerlendirildiğinde her şeyin açıkça ortaya çıktığını belirtmiştir (s. 17). Eyuboğlu'nun Kadı Burhaneddîn'den aldığı Çelebi redifli gazel (s. 110) ile Necâtî'den aldığı Şeyhî, Memî (s. 112-113) redifli gazeller yanında Ahmed Paşa'dan aldığı Ali'nün, İshâk'un, Kâsım'un (s. 116-118) redifli gazeller, yazarın ifadesiyle "sapık sevgi" başlığı altında kesin kanıtlar olarak değerlendirilmiştir. Yazar, aynı başlık altında Avni'den Mesîhî'ye; Amrî'den Zâtî'ye ve Gelibolulu Mustafa Âlî'ye kadar birçok Dîvân şairinin şiirini aynı cinsle karşı beslenen sevgi, muhabbet ve aşk çerçevesinde işlemiştir. Hatta yazarın Gelibolulu Âlî'den aldığı aşağıdaki örnek bu tartışmanın en sağlıklı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir:

Zenne rağbet ider mi âkil olan

Tâb-ı Âli civâna mâildür (Gelibolulu Mustafa Âlî: Eyuboğlu, 1991: 136)

Eyuboğlu eserinde bu çalışmanın konusu olan Şair Nedîm'den de örnekler vererek cinsiyet, kadın, erkek gibi sözcükleri açıklığa kavuşturmaya çalışmıştır. Araştırmacı ve yazar için de "bu konuda çok ince eleyip sık dokumazsa şiirde anlatılanın bir kadın olduğu sanısına kapılır kolayca (1991: 154)" ifadelerini kullanmış, değerlendirme yaparken dikkatli ve titiz olunması gerektiğini belirtmiştir. Yazar "Ben bugün bir nev-bahâr-ı hüsn ü ân seyr eyledim; Tırâş oldun efendüm âfiyetler izz ü devlete; İzn alup cum'a namâzına diyü mâderden; Ne gördüm âh amân el-amân bir âfet-i cân" mısralarının geçtiği şiirlerde anlatılan sevgilinin cinsiyetini kadın olarak tespit etmiştir (Eyuboğlu, 1991: 153-156).

Sevgilinin zahirî ve batınî niteliklerini ortaya koyma çalışmalarının önemlilerinden biri de Mustafa Nejat Sefercioğlu'nun *Nev'î Dîvânı'nın Tahlili* (2001) başlıklı çalışmasıdır. Bu çalışmanın Ali Nihad Tarlan'ın 1930'larda hazırlayıp yayınladığı *Şeyhî Dîvânını Tetkik* adlı kitabıyla beraber kendisinden sonra tahlil çerçevesinde yapılan çalışmaları etkilediği görülmüştür.

Şentürk, *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler* (2002) adlı eserinde mesnevilerde geçen kadın ve erkek cinsiyetinin genel hususiyetleriyle ilgili şu ifadelere yer vermiştir:

"Kadının objektif tasvirlerinde hemen tamamıyla güzellik unsurları ve uzuvları hakkında türlü benzetmeler yapmak suretiyle kadının zahiri güzellikleri vurgulanmaya çalışılırken erkeğin objektif tasvirlerinde daha çok onun silah kullanması, ahlak, cömertlik, adalet, dürüstlük, bilgi, kötülük, zulüm, gençlik, ihtiyarlık vb. meziyetleri ve karakter hususiyetleri dile getirilmiştir (Şentürk, 2002: 343)."

Çalışma genel itibarıyla dikkate alındığında Şentürk'ün sevgiliyi Dîvân edebiyatının sevgiliyle ilgili geleneksel algısı çerçevesinde "kadın" başlığı altında işlediği görülmüştür.

Ömer Yaraşır, *Nedîm Dîvânının Tahlihi* başlıklı doktora tezinde sevgiliyle ilgili unsurlara aynen Şentürk'ün yukarıdaki mesneviler hakkındaki eserinde yaptığı gibi geniş yer ayırmıştır. İnsan ana başlığı altında sevgilinin saçı, alını, gözleri, kaşları, kirpik, yüz, yanak, hat, ağız, dudak, diş, çene, gabgab, gerdan, göğüs, bel, kucak, meme, göğüs, küs, sürîn, sâk, boy, dil, beden, baş, omuz, kol, pazı, el, pençe, parmak, ayak, topuk, kıl gibi birçok organ ve özellikleriyle ilgili açıklamalar yapmıştır. Bunun yanında sevgiliyle ilgili tebessüm, kahkaha, öpme, okşama, kibir, nâz, nezaket, eda, şive, cilve, istiğna, tegafül, yürüyüş, yaş, uyku, yara ve kan gibi hususlar hakkında örnekler çerçevesinde izahata yer vermiştir. Aynı şekilde âşığı da belirtilen bu hususların önemli bir kısmı açısından değerlendirmiştir (Yaraşır, 1996: 380-515). Bu durum âşık ve mâşûğun beşerî vasıflarının Nedîm açısından benzer olduğunu göstermektedir. Yazarın sevgilinin cinsiyeti ile ilgili yorum yapmaktan imtina ettiği görülmüştür.

Bayram'ın dile getirdiği “Dîvân şiirinde sevgilinin kimliğiyle ilgili sağlıklı bir tespite ihtiyaç vardır. Çünkü Dîvân şairleri için sevgili sadece bir kadın değildir (Bayram, 2015: 121).” sözleri, yapılan çalışmalarda indirgemeci bir yaklaşımla sevgilinin bir kadın olarak algılandığına işaret etmektedir. Hülâsa “İslâm dini insan olarak kadın ve erkeğe aynı değeri verdiği hâlde bazı yanlış tefsir ve uygulamalar, Arap ve Fars kültürlerindeki olumsuz bakış açısı, Osmanlı toplumunun kadın konusundaki düşüncelerini de etkiler. Bu değişen bakış açısı sadece toplum hayatında değil; sanat, edebiyat gibi birçok alanda da yansımaları bulur” (Özgeriş, 2020: 166). Bu minvalde erkek ve kadını da karşılayan özellikle mahbûb gibi kelimeleri kullanmak ya da bu tür kelimeleri kullanan her şairi eşcinsellikle itham etmek gerçeklerle örtüşmemektedir (Bilgin ve Kılınç, 2022: 186). Binaenaleyh böyle bir iddiayı da görmezden gelmek ya da yokmuş gibi bir tavır takınmak da gerçeklerin üstünü küllendirmek olarak değerlendirilebilir.

2. Nedîm Dîvân'ında Cinsiyet İzleri

İstanbul'da doğan Şair Nedîm (?-1730) Dîvân şiirinde iz bırakan bir şair olarak yerini almıştır. Devrinin önemli devlet adamlarıyla yakın ilişki kuran şair, çeşitli yerlerde memurluk ve müderrislik görevlerinde bulunmuştur. Türk edebiyatında çığır açan Nedîm, özellikle şarkılarıyla kaidelere bağlı kalmadığını göstermiş, şiirlerinde serbest bir tavır takınarak sıradanlığa düşmeden sanatını icra etmiştir. Gazel ve şarkılarında Lâle Devrinin ihtişamlı Çırağan, Kâğıthâne ve Sadâbâd eğlencelerini âşıkane ve rindane bir şekilde dile getirmiştir. Sehlümteni şiirler yazmada üstat olan şairin bestelenmeye uygun şiirleri ihtişam ve coşku doludur. Şiirlerinde zevk ve işrete yer veren Nedîm, dinî temalar işlemekten uzak durmuştur (Şentürk ve Kartal, 2009: 502-3). Şentürk ve Kartal, Nedîm'in şiirinde işlediği sevgililer için “Bazen bir Hıristiyan dilberi, bazen Cezayirli bir âfet, bazen bir çengi güzeli bazen de sarı saçlı mavi gözlü ürkek bir sevgilidir (2009: 503)” ifadelerine yer vermişler, şairin eserlerinde işlediği sevgililerin cinsiyetini belirtmekten imtina etmişlerdir.

Bu çalışmada Nedîm Dîvân'ından örnekler seçilirken özellikle genel itibarıyla akademik çalışmalarda cinsiyet açısından işlenmemiş olan sözcükler üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Binaenaleyh “bint, dil-ber, gulâm, kız, kuloğlu, mahbûb, nâzende, nâzenîn, nev-cevân, oğlan, püser, sâzende ve zen” kelimelerinin Nedîm Dîvân'ındaki karşılıklarına yoğunlaşılmıştır. Bu kelimelerle ilgili önemli görülen dikkat çekici örnekler aşağıda izah edilmiştir.

Nedîm gibi bir şairin şiirinde işlediği sevgilinin cinsiyetinin şekli ve muhtevasıyla ilgili bir çalışma, elbette dikkatleri üzerine çekecektir. Bilinmelidir ki bu metinde izah edilmeye çalışılan husus, sevgilinin cinsiyetinin Nedîm'in edebî şahsiyetindeki boyutudur. Nedîm'in beşerî şahsiyetine yönelik bir değerlendirme burada asla söz konusu değildir. Bu iki şahsiyetin ayrımıyla ilgili olarak aşağıdaki ifadeler yeteri kadar meseleyi vuzuha kavuşturacak boyuttadır:

“Nedîm’in şiirlerindeki birtakım hususiyetleri onun kişiliğiyle izaha kalkışmak ve söylediklerini buna delil göstermek yanıltıcı olabilir... Bir başka ifadeyle sanatçı ile eseri arasında her zaman ve her koşulda geçerli organik bir bütünlükten, özdeşlikten bahsetmek mümkün değildir. Zira sanatçının bir gerçek kişiliği bir de sanatçı kişiliği vardır ve sanatçı eserini vücuda getirirken gerçek kişiliğinin etkisinde kalmakla birlikte eserde konuşan onun edebî kişiliğidir. Gerçek kişiliği bir gölge gibi onu takip etse de büyük sanatçılar bu gölgenin sanat eserinin dünyasına girerek sanatçı rolünü elinden almasına asla müsaade etmezler (İpek, 2013: 291).”

Yukarıdaki ifadeler, Nedîm özelinde herhangi bir şairin edebî kişiliği ile gerçek kişiliği arasında organik bir bütünlük olduğunu ancak asıl değerlendirilmesi gereken kişiliğin sanatçının eserini üretirken takındığı edebî kişiliği olduğunu göstermektedir.

2.1. Bint

Bintü’l-ineb kelime olarak “üzüm kızı” anlamına gelmekte olup Dîvân şiirinde şarap anlamında kullanılmıştır (URL-1). Aşağıdaki beyitte bintü’l-ineb muğbeçeye benzetilmiş, meşrebi geniş/ferah bir kız olarak tavsif edilmiş ve Sakız’dan getirildiği beyan edilmiştir.

Bintü’l-’ineb de muğ-beçenin tıpkıdır hemân
Bir meşrebi güşâdece kızdır Sakızlı’dır (Macit, 2017: 215)⁴

Dîvân’da bint kelimesiyle ilgili tek örnek yukarıdaki örnektir. Bu örnekte sevgilinin cinsiyeti açık bir şekilde kız olarak tespit edilmiştir.

2.2. Dil-ber

Cinsiyetle ilgili olarak incelenen kelimelerden biri de “dil-ber”dir. Kelimenin Dîvân’da birçok örneği tespit edilmiştir. Ancak bu örnekler, genellikle Dîvân şiiri geleneğine uygun kullanımlardır. Cinsiyetin daha fazla belirginleştiği örnekler aşağıda sıralanmıştır.

Hep halkının etvârı pesendîde vü makbûl
Derler ki biraz dil-beri bi-mihr ü vefâdır (Macit, 2017: 83)

Nedîm’in İstanbul ve İbrahim Paşa’yı methetmek için yazmış olduğu bir kasidede geçen bu beyitte İstanbul halkının tavırlarının güzel, lâkin dilberlerinin merhametsiz (sevgiden yoksun) ve vefasız olduğu belirtilmiştir. Burada bahsi geçen dilberlerin cinsiyet açısından ara bir form yerine kadın olma ihtimalinin daha yüksek olduğu düşünülmektedir. Nitekim Şentürk de bu beyit için yaptığı değerlendirmede dil-berlerden “güzeller” olarak bahsetmiş, ancak cinsiyetleri hakkında yorum yapmamıştır (2013: 536).

İydiyye câmelerle çıkup seyre dil-berân
Uşşâkım etdiler yeniden hâlini yaman (Macit, 2017: 87)

Bu beyitte dil-berlerin bayramlık elbiselerle seyre çıktıkları ve bu hâllerleriyle âşıkları perişan ettikleri belirtilmiştir. Beytin arka planından hareketle dilberlerin kadın; âşıkların da erkek olma ihtimali söz konusudur.

Nerm-ten dil-berlerin âzârı da şîrîn olur
Lezzetin telh eylemez çîn-i cebîn pâlüdenin (Macit, 2017: 163)

Bu beyitte yumuşak tenli/bedenli dilberlerin azarlamasının da şirin olacağı belirtilmiş, can sıkıntısının (çîn-i cebîn) pâlüdenin (nişastalı bir tatlı) lezzetini acı etmeyeceği dile getirilmiştir. Cinsiyet açısından bakıldığında beyitte bahsedilen dilberlerin teninin yumuşaklığı, kadın bedenini akla getirmektedir.

⁴ Örnek olarak verilen beyitler, işlenen konu çerçevesinde izah edilmeye çalışılmıştır. Makalenin hacmi düşünülerek beyitlerin günümüz diline çevirileri mümkün mertebe yapılmamıştır.

Yine oldum esîri âh bir şûh-ı sitemkârın
Ki dil-ber sevmemiş bilmez belâsın âşık-ı zârın
Ne kâfirliklerin gördüm ben ol zülf-i siyekârın
O ebrûnun o zâlim gamzenin ol çeşm-i mekkârın (Macit, 2017: 198)

Yukarıdaki dörtlükte şair, sitem eden şuh sevgilisinin esiri olmuştur. Dilber sevmemiş biri, âh eden âşığın derdini bilmez. Âşık, sevgilinin siyah zülfü, kaş, zalim bakışı ve hileli gözlerinin birçok zaman kâfirliğini ve kötülüğünü görmüştür. Beyitte geçen şûh, dil-ber, zülf, ebrû, gamze gibi kelimeler bahsedilen sevgilinin cinsiyetinin kadın olduğuna işaret etmektedir.

Ser-â-pâ hüsn ü ânsın dil-sitânsın nâz-perversin
Cüvân-ı mihrîbânsın şûhsun nâzende dil-bersin
Nazîrin yok cihânda hüsn ile mihr-i münevversin
Bahâ olmaz sana cânâ aceb pâkîze gevhersin (Macit, 2017: 198)

Yukarıdaki manzumede sevgili, baştan ayağa güzellik ve cazibe dolu olup mekânı âşığın gönlü olan nazlı bir sevgilidir. Ayrıca o şefkatli, cazibeli, nazlı ve genç bir sevgilidir. Benzeri cihanda olmayan güzel ve süslü bir güneş gibidir. Sevgiliye paha biçilemez, çünkü o son derece kıymetli saf bir cevher gibidir. Burada bahsi geçen sevgili, Dîvân şiiri geleneğinin içinde olan bir sevgili tipidir. Yapılan tavsiflerden hareketle sevgilinin kadın olma yönü daha ağır basmaktadır.

Açıldı dil-berin ruhsârı gibi lâleler güller
Yakışdı zülf-i hûbân-veş zemîne saçlı sünbüller
Bu mısra'la nevâ-sâz olmada âşüfte bülbüller
Çırâğan vakti geldi lâlezârın dîdesi rûşen (Macit, 2017: 200)

Bu manzumede sevgili bir dilber olarak lale ve güle; onun güzellere yakışır zülfü de sümbüle benzetilmiştir. Buna karşılık âşık makamındaki bülbüller, âşüfte olarak nitelenmiştir. Dil-ber, zülf-i hûbân-veş, âşüfte bülbüller gibi ifadelerin şiirdeki kullanılma şekli, cinsiyet konusunda bir kanaate varmayı zorlaştırmaktadır.

Yakın gel kaçma ey şûh-ı cihân hüsnün ıyân olsun
Bana her bir nigâhın mâye-i ârâm-ı cân olsun
Ruhu gül lebleri mül kâmeti serv-i revân olsun
Olursa bâri dil-ber böyle şûh-ı nükte-dân olsun (Macit, 2017: 201)

Bu beyitte de sevgili için kullanılmış olan nigâh, gül, leb, kâmet, serv-i revân, şûh-ı nükte-dân gibi ifadeler, sevgilinin cinsiyetinin kadın olması ihtimalini güçlendirmektedir.

Yok bu şehir içre senin vasf etdiğin dil-ber Nedîm
Bir perî-sûret görünmüş bir hayâl olmuş sana (Macit, 2017: 210)

Bu beyitte şair, tavsif ettiği dilberin bu şehrin hiçbir yerinde olmayacağını belirtmiş, kendisine bir peri yüzlü sevgilinin bir hayâl gibi görüldüğünü belirtmiştir. Şairin eşcinsel duygulara sahip olmadığı paranteze alınıp perî-sûret, dil-ber ifadeleri de dikkate alındığında bahsedilen sevgilinin kadın olması kesinlik kazanmaktadır.

Zülf-i dil-berde sabâ yokla Nedîm-i zârı
Görünür mü aceb ol nergîs-i fettâna göre (Macit, 2017: 257)

Bu beyitte saba rüzgârı, sevgilinin zülfünde âh edip inleyen Nedîm'i aramaktadır. Del-berin nergis gibi cilveli gözleri vardır. Nedîm'in sevdiği dilber, kadın cinsiyetine sahip biri olarak yorumlanabilir.

Dil-berle mâcerânı yeter sakladın Nedîm
Nakleyeyüp biraz da ögünmez misin dahı (Macit, 2017: 272)

Şair Nedîm, bir âşık olarak sevgiliyle olan aşk macerasını saklamış ve yaşadığı bu güzel serencamı anlatıp övünme gayesindedir. Hâliyle buradan hareketle sevgili kadın cinsiyetli olarak düşünülebilir.

Dâ'im visâl-i dil-beri yâd etmede gönül

Mecnûn kendi kendi ile güft ü gûdadır (Macit, 2017: 221)

Bu beyitte bahsedilen dilberin Leyla'nın karşılığı olarak bir kadını temsil ettiği kesin gibidir. Nitekim şair kendisini önemli klasik aşk hikâyelerinden Leylâ ve Mecnûn hikâyesinde başkahraman olan Mecnûn'a benzetmiş, sevgilisini de Leylâ olarak işlemiştir.

İşitdim dür sadef pîrâhenin çâk eyleyüp çıkmış

Meger ol dil-ber-i sîmîn-beden deryâya girmişdir (Macit, 2017: 222)

Bu beyitte sevgili beyaz bir inciye, elbisesi de sedefe teşbih edilmiştir. Sevgili gümüş gibi beyaz ve parlak bedenini elbiselerinden sıyrıp denize girmiştir. Klasik dönemdeki erkek bedeninin bir inci gibi parlak olmayacağı dikkate alındığında bahsi geçen sevgilinin bir kadın olma ihtimali güçlenmektedir.

Siyeh-mağz-ı cünûnum hülyâ-yı hâl-i dil-berden

N'ola zencîrim olsa halka-yı mîkrâz-ı berberden (Macit, 2017: 247)

Cinnet geçirmiş kişiler eskiden zincire vurulurdu. Beyte göre âşık, sevgilisini hayâl etmekten dolayı cinnet geçirmiştir. Âşık kendi zincirini, sevgilinin zülüflerini kesen berber makasının halkası olarak hayâl etmektedir. Cinnet geçirecek kadar muhabbet duyulan bir sevgili bugün itibariyle her ne kadar akla kadın cinsiyetini getirse de bu beyitte kadın cinsiyetinin belirgin olmadığını dikkate almakta fayda vardır. Aşağıdaki müstezatlarda da sevgilinin cinsiyetiyle ilgili bazı açık ipuçlarını görmek mümkündür.

Bir görmek ile hüsnüne kıldın beni şeydâ

Ey dil-ber-i ra'nâ

Etdi nîgehin aklımı hem sabrımı yağma

Ey gözleri şehlä

Tâ haşre degin Hazret-i İsa gibi ben de

Olsam n'ola zinde

Hecr-i gamın öldürmüş iken eyledi ihyâ

Vaslın beni cânâ

Kurbân olayım destine kim ehl-i kalemsin

Erbâb-ı rakamsın

Yokdur hele küttâb arasında sana hem-tâ

Ey ma'nî-i yektâ

Yek-dâne yaratmış seni âlemde efendim

Ey şâh-ı levendim

Halk eylememiş bir dahı emsâlini hâşâ

Allâhu te'âlâ

Ey şûh-ı vefâdâr-ı kerem-pîşe revâdur

Mir'ata sezâdur

Vassâf olalı hüsn ü kemâlâtına dünyâ

A'lâ vü ger ednâ

Mecnûn gibi gözden akıdup eşk ile seyli

Ey turrası Leylî

Olmak görünür aşkın ile âleme rüsvâ

Aldı beni sevdâ

Hûn eyledi bağrım feleğin cevr ü cefâsı

Bihûde edâsı

Tâ eyleyeli sen gibi gül-ruhları peydâ

Bî-çâre Nedîmâ (Macit, 2017: 277)

Bu müstezatta geçen “dil-ber-i ra'nâ, gözleri şehîlâ, şûh-ı vefâdâr-ı kerem-pîşe, turrası Leylî, aşkın ile âleme rûsvâ, gül-ruhları” gibi ifadelerden hareketle sevgilinin kadın cinsiyetli olduğu ortaya çıkacaktır. Ancak “ehl-i kalemsin, erbâb-ı rakamsın” ifadeleri, sevgilinin erkek cinsiyetli olabileceğine işaret etmektedir. Dîvân şiirinde bu tür ifadelerin erkeklere yakıştırıldığı daha fazla vakidir. Sevgili, bu tür niteliklere haiz olsa da şairler bunu pek dile getirmemiş, aşk ve muhabbetin âşıktâ yarattığı tesirin tezahürleri üzerinde durmaya çalışmışlardır.

Ey şûh-ı kerem-pîşe dil-i zâr senündür

Yok minnetin aslâ

V'ey kân-ı güher anda ne kim var senündür

Pinhân u hüveydâ

Sen kim gelesin meclise bir yer mi bulunmaz

Baş üzre yerin var

Gül goncasısın gûşe-i destâr senündür

Gel ey gül-i ra'nâ (Macit, 2017: 277)

Bu müstezatta geçen sevgilinin cinsiyeti belirsizdir. “Şûh-ı kerem-pîşe, kân-ı güher, gül goncasısın, gül-i ra'nâ” ifadelerinden dolayı sevgilinin kadın mı erkek mi olduğu hususunda kesin bir hüküm vermek mümkün değildir. Nitekim klasik dönem şairleri bu tür ifadeleri hem erkek hem de kadın cinsiyetli sevgilileri için kullanmışlardır.

2.3. Gulâm

Gulâm, Dîvân şiirindeki eşcinsellik tartışmasının merkezinde duran kelimelerden biridir. Bu kelimeyle ilgili giriş kısmında çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Burada tespit edilen örneklerden hareketle sevgilinin cinsiyeti yorumlanmaya çalışılacaktır.

Ol şâh-ı Sikender-gulâm olup sa'âdetle be-kâm

Olsun rızâsında müdâm ol sadr-ı Eflâtun-şiyem (Macit, 2017: 60)

Bu beyit Sultan Ahmed'in şehzadelerinin vasıflarını anlatan bir kasidede geçmektedir. Sultan Ahmed öyle bir sultandır ki gulâmları İskender gibi; vezirleri ise Eflatun yaradılışlıdır. “Sikender-gulâm” ifadesinden gulâm'ın erkek cinsiyetli olduğu anlaşılmaktadır. Ancak burada muhteva açısından gulâmla ilgili homoseksüellik içeren bir yaklaşım söz konusu değildir. Aynı şekilde aşağıdaki beyitte de İskender'in sultanın kapısında işe uygun yetenekli bir hizmetçi/gulâm olduğu belirtilmiştir:

Sensin ol şeh ki Sikender der-i iclâlinde

Kâbiliyetlice bir hizmete şâyeste gulâm (Macit, 2017: 112)

Bazen Şair Nedîm gök cisimlerini de sultanın kapısında hizmetçi oğlanlarına çevirmiştir:

Baht pâyende vü ikbâl ü sa'âdet câvîd

Düşmen efkende felek bende vü hurşîd gulâm (Macit, 2017: 112)

Vezîr-i muhteşem kim enderûn-ı hâsına hurşîd

Müzerkeş câmeli altun külehli bir gulâm oldı (Macit, 2017: 117)

Yukarıdaki beyitte güneş, şiirde methedilen veziriazamın hizmetçisi olarak düşünülmüştür. Bu hâliyle güneş, sultanın dîvânında ya da sarayın özel enderun kısmında sırma işlemeli elbise giyip başına altın külah geçirmiş bir hizmetçi olarak tasavvur edilmiştir. Hurşîd-gulâm ilişkisi akla müzekker (erkek, eril) cinsiyetini getirmektedir.

Hidîv-i hiredmend Aristo-gulâm

Hudâvend-i dârât u nâmûs u nâm (Macit, 2017: 171)

Bu şiirde de “hidîv-i hiredmend, Aristo-gulâm, hudâvend” gibi kelimeler bahsedilen muhatabın erkek olduğunu göstermektedir. Yukarıdaki örneklerden de anlaşıldığı kadarıyla şair, erkek muhatabını övmüş, ancak burada eşcinselliği çağrıştıracak bir kullanım söz konusu değildir.

2.4. Kız

Edebî bir metinde cinsiyeti en fazla belirginleştirecek durum, sanatlardan arındırılmış olarak cinsiyet kavramlarının kullanılmış olmasıdır. Bu minvalde kız ve oğlan ifadelerinin kullanılması, sevgilinin cinsiyetini belirleme noktasında önemli rol üstleneceği açıktır. Dîvân boyunca kız ifadesi üç farklı beyitte kullanılmıştır. Bu kullanımlardan biri şu şekildedir:

Zannetme duhter-i rezi rind ile gizlidir

Onunla şeyh efendi de babalı kızlıdır (Macit, 2017: 215)

Üzüm kızı olan şarap rind ile gizli saklı değildir. Şeyh efendi şarapla baba-kız gibidir. Burada şeyh efendi ve rindin cinsiyetinin erkek olduğu açıktır.

Bintü'l-'ineb de muğ-beçenin tıpkıdır hemân

Bir meşrebi güşâdece kızdır Sakız'lıdır (Macit, 2017: 215)

Yukarıdaki beyitte şarap, meclislerde ve eğlence yerlerinde içki dağıtan muğbeçeye benzetilmiştir. Bu hâliyle şarap meşrebi geniş, şuh bir Sakızlı kız olarak düşünülmüştür. Sevgilinin muğbeçe olarak tasavvur edilmesi ve bunun da bintü'l-'ineb ile ifade edilmesi, sevgili tipinin kadın olduğuna işaret etmektedir.

Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın

Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir (Macit, 2017: 226)

Kızıoğlan kelimesi için TDK sözlüğü “bakire” anlamını kullanmıştır. Buna ek olarak aynı sözlük “kızıoğlan kız” ifadesi için de “bakire” anlamını vermiştir (URL-2). Yukarıdaki beyitte âşık, muhatabı olan sevgilisinden dert yanmaktadır. Sevgilinin nazı bir bakirenin nazı gibi; sesi de bir şeh-levend (boylu boslu yakışıklı genç kimse) sesi olarak düşünülmüştür. Akabinde şair/âşık sevgilisinin cinsiyeti konusunda şüpheye düşmüş “bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir” ifadesine yer vermiştir.

Dîvân boyunca sevgilinin cinsiyetini bundan daha karışık bir şekilde tavsif eden başka bir beyit tespit edilememiştir. Dîvân edebiyatında bir ifadeyi çeşitli anlam katmanlarında yorumlama yeteneklerini gösteren şairler, sevgilinin cinsiyeti konusunda akla birçok zaman şüphe getirmeyi başarmışlardır. Yukarıdaki beyit, bu tartışmanın en önemli örneklerinden biri olup burada sevgili gayrimüslim bir kadın tipi olarak belirginleşmiştir. Ancak Şair Nedîm, kız ya da oğlan olması konusunda soru sorarak sevgilinin cinsiyeti hakkındaki tartışmayı daha da alevlendirmiştir.

2.5. Kuloğlu

Yakup fîrûğ-ı rûhı tâze dâğ dâğımıza

Kuloğlu dil-beri âteş kodı ocağımıza (Macit, 2017: 282)

Yukarıdaki beyitte geçen “kuloğlu” kelimesi, “yeniçeri ve kapıkulu askerlerinin oğulları” olarak tanımlanmıştır (Kavas, 2002: 359). Beyte göre sevgilinin yüzünün parlaklığı âşığın yarasının üzerine taze bir yara daha açmıştır. Böylece kuloğlu dilberi, âşığın ocağına ateş düşürmüştür. Burada “kuloğlu dil-beri” ifadesi iki farklı şekilde yorumlanabilir. Bunlardan birincisi “kuloğlu askerinin kızı ya da oğlu olan sevgili” şeklinde; diğeri de “kuloğlu gibi olan ya da kuloğlu olarak görev yapan ve cinsiyet açısından erkek olan sevgili” şeklinde yorumlanabilir. Bu yorumlardan birincisinde cinsiyetin muğlaklığı söz konusu iken ikincisinde sevgilinin cinsiyeti erkek

cinsiyetine dönüşmüştür. Dolayısıyla bu beyitte sevgilinin erkek olabileceği ihtimali de paranteze alınmak kaydıyla kadın bir sevgiliden bahsedilebilir.

2.6. Mahbûb

“Mahbûb” cinsiyet söz konusu olduğunda Dîvân şiirinde en fazla tartışılan ve makalenin giriş kısmında da izah edilmeye çalışılan kelimelerden biridir. Aşağıdaki beyitte vatan bir sevgili (mahbûb) olarak düşünülmüştür:

Kişver ki bir mahbûbdur vaslı onun matlûbdur

Nâz etse dahı hübdur vuslat mukarrerdir ne gam (Macit, 2017: 59)

Bu beyitten hareketle vatan bir sevgilidir ve ona kavuşmak da güzel bir şeydir. O sevgili naz etse de güzeldir. Ona kavuşmak kararlaştırılmış bir hâldir, dolayısıyla bunda gam yoktur. Sevgili olarak tasavvur edilen vatan/ülke/memleket bir kadın imajıyla sunulmuştur.

Hudânın beyti ile hâne-i mahbûb-ı zî-şânı

Ola hem-sâye vü hem-pâye hakkâ kim isâbetdir (Macit, 2017: 64)

Yukarıdaki beyitte geçen mahbûb kelimesi Hz. Peygambere işaret etmektedir. Dolayısıyla erkek cinsiyeti bu beyitte açıktır.

Müzehheb levhada nazm-ı hümâyûn-ı dil-ârâsı

Müzerkeş câmeli mahbûba benzer hüsn ü behcetle (Macit, 2017: 120)

Sultan Ahmed’in doğum günüyle ilgili yazılmış olan bu tarih manzumesi beytinde Sultan’ın tezhible süslenmiş bir levha içinde güzel bir şiiri yazılmıştır. Bu hâliyle güzellik açısından sırmalı elbise giymiş bir güzele benzetilmiştir. Sultan için yazılmış olan bu manzumede kadın cinsiyetini öne çıkaracak tavsifler söz konusudur. Ancak methedilen mahbûb erkektir.

Var mı bir yer sahn-ı Sa’d-âbâd-ı nev-peydâ gibi

Evce çıkmış bir müferrih kasr per-i ankâ gibi

Kad çeküp her bir nihâl-i tâzesi tûbâ gibi

Nâz eder uşşâkına mahbûb-ı müstesnâ gibi (Macit, 2017: 206)

Hizmete yeni açılmış Sadâbâd’ı konu alan yukarıdaki dörtlükte hem Sadâbâd’da hem de içinde yapılan kasırda gezen sevgililer taze fidanlara benzetilmiştir. Bu sevgililer de âşıklarına naz etmektedir. Burada geçen nâz, nihâl-i tâze ifadeleri mâşûğa kadını nitelikler kazandırmaktadır. Ancak metnin başında mahbûbla ilgili yapılan açıklamalardan hareketle mahbûbun erkek olarak da tasavvur edilebileceği akla gelmektedir.

Mey ü mahbûba çokdan tevbekâr oldu Nedîm-i zâr

Niçin ammâ ki bilmem yine yâran ta’na-zenlikde (Macit, 2017: 260-61)

Bu beyitte Şair Nedîm; mey ve mahbûba tevbe etmiştir. Bir önceki beyitte yapılan yorumlar bu beyit için de söz konusu edilebilir.

Nedîm Dîvân’ından seçilmiş ve Farsça yazılmış bir şiirin Türkçeye çevirisi şu şekildedir: “Bir elde firûze renkli kadeh, öbür elde Frenk mahbûbunun eli... Buracıkta öpme, kucaklama; oracıkta nağme ve âhenk. Sabrın, tahammülün yeri mi? Ad san, ar namus da ne ki” (Macit, 2017: 312)?⁵ Bu beyitte kadeh ve muhtemelen gayrimüslim olan Frenk güzeliyle eğlenen şair, sevgiliyle hemhal olmaktadır. Sabırsızdır ve sevgiliyi öpüp kucaklamak istemektedir. Bu esnada ar, namus ve şöretin onun için bir kıymeti yoktur. Burada bahsi geçen sevgili kadını nitelikleri haiz bir

رنگ فیروزی جام بگرد دست یک
فرنگ محبوب بدست دیگر دست یک
آهنگ و سرود هان و کنار و بوس هین
ننگ و چه و نام چه دل شکیب و صبر چه

sevgilidir. Şiirde cinsiyetin dile getirilememiş olması, şairin yaşadığı dönemdeki kadın cinsiyeti üzerindeki çevresel baskının varlığına da işaret etmektedir. Ancak kelimeleri son derece titiz bir şekilde seçip kullanan şairin bu ifadelerinden açık bir şekilde eşcinsel çıkarım yapmak mümkün değildir.

2.7. Nâzende

Sevgiliyi tarif etmek için kullanılan kelimelerden biri de nâzendedir. Az da olsa Nedîm Dîvân'ında kullanılmış olan nâzende kelimesinin eser boyunca ihtiva ettiği cinsel çağrışımlar tespit edilmeye çalışılmıştır.

Ne gördüm ol büt-i nâzende nîm mest olmuş
Kolunda dâmen-i kerrâke elde bir gül-i âl (Macit, 2017: 49)

Sevgili “büt-i nâzende” olarak tarif edilmiş ve yarı mest hâlde olduğu belirtilmiştir. Koluna dâmen-i kerrâke⁶ eline de kırmızı bir gül almıştır. Bahsedilen sevgili “büt-i nâzende, nîm mest” ifadelerinden dolayı kadın olarak tasavvur edilebilir. Ancak beyitte kelimelerin kullanım şekilleri akla erkek cinsiyetini de getirmektedir.

İkbâl ü şevket dâyesi izz ü sa'âdet vâyesi
Mecd ü şeref pîrâyesi nâzende âhû-yı harem (Macit, 2017: 60)

Yukarıdaki beyit Sultan Ahmed'in şehzadeleri için yazılmış bir manzumede geçmektedir. Bu beyit, şehzadelerden Numan için yazılmış olup erkek cinsiyetine işaret etmektedir. Ancak “nâzende âhû-yı harem” ifadeleri akla kadın cinsiyetini getirmektedir.

Aceb nâzende tıf-ı dil-sitânsın
Güzelsin tâzesin tersin cüvânsın
Gözümde nûrsun sînemde cânsın
Hemân kalbimdeki râz-ı nihânsın (Macit, 2017: 199)

Bu dörtlükte sevgili nazlı gönül alan bir çocuk olarak düşünülmüştür. Sevgili, âşkın gözündeki nur, sinesindeki can, kalbindeki gizli sırdır. Şair “kalbimdeki” ifadesini kullandığına göre sevgilisinin kadın olması daha uygun düşmektedir. Ancak buna rağmen cinsiyetin dörtlükte açık olmadığını belirtmek gerekir.

Bârik-şef' nûkteleri cem' edüp Nedîm
Nâzende şâhid-i sühana perçem eyleriz (Macit, 2017: 229)

Bu beyitte Şair Nedîm ince nûkteleri bir araya getirip işveli söz sevgilisinin alınına kâkül etmiştir. Şiirde “nâzende” kelimesi kadın cinsiyetini çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır.

Gelir ol şüh-ı nâzende iki desti yine kande
Bir elde sâgar u bir elde câm-ı erguvân tutmuş (Macit, 2017: 231)

Bu beyitte aslında dîvân şiirinde sık sık karşılaşılan bir tasvir canlandırılmıştır. Nazlı sevgili yine iki eli kanda gelmiştir. Bir elinde içki kadehi diğer elinde kırmızı erguvan renkli içki bardağı tutmaktadır. Meclislerde içki dağıtan şüh sevgilinin iki elinin kanda olarak tasvir edilmesi, akla savaşçı erkek cinsiyetini getirmektedir. Ayrıca bir elinde içki diğer elinde kadehle dolaşmak erkek cinsiyetine daha fazla yakışmaktadır.

⁶ Dâmen-i kerrâke Osmanlı'da kibar sınıf gençleri ile ilmiye sınıfının giymiş olduğu ince softan yapılmış hafif ve dar üstlük anlamına gelmektedir (URL-1).

2.8. Nâzenîn

Nedîm Dîvân'ında nâzenîn kelimesi sevgiliyi tavsif ederken kullanılan kelimelerden biridir. Kelime, bugünkü estetik yargıya göre kadın cinsiyetini akla getirmektedir.

Nâzenînim görse işven bezm-i meyde cûş edüp
Hâletinden raksa başlar sâgar-ı sahbâ bile (Macit, 2017: 164)

Yukarıdaki beyte göre içki kadehi bile nazlı sevgilinin içki meclisindeki şuh hâlini görse coşkuya gelip dans etmeye başlar.

Gâfil-i feyz-i hayât-ı ülfet-i uşşâkdir
Dahı ol nev-reste tıfl-ı nâzenînim tâzedir (Macit, 2017: 216)

Nedîm için sevgili tıfl-ı nâz, tıfl-ı nâzenîn, tıfl-ı dil-sitândır (Yaraşır, 1996: 391). Sevgili, âşıkların sevgiliye duyduğu ülfet dolu yaşamdan gafil ve habersizdir. Çünkü nazlı bir şekilde yetişmiş olan çocuk yaşlardaki sevgili henüz taptazedir. Bu yüzden söz konusu aşkı idrak etmekten uzaktır. Beyitten ayrıca bahsi geçen sevgilinin kadınsı özelliklere sahip olduğu anlaşılmaktadır.

O nâzenîn vücûd u o kâmet-i bâlâ
Nesîc-i işve vü eksûn-ı nâza çespândır (Macit, 2017: 217)

Yukarıdaki beyte göre sevgili nazlı vücutlu ve uzun boyludur. Sevgilinin işveli kumaşı, naz iksununa (siyah renkli kıymetli kumaş ve bundan yapılmış elbise) daha uygundur. Bu beyitte sevgilinin cinsiyeti hakkında kesin bir şey söylemek mümkün değilse bile “nâzenîn vücûd, kâmet-i bâlâ, işve, nâz” ifadelerinden kadın cinsiyeti daha fazla öne çıkmaktadır.

Edüp hû hû deyü feryâdına telmih uşşâkım
Celi hatla cûvân-ı nâzenînim çifte hû yazmış (Macit, 2017: 230)

Bu beyitte genç nazlı sevgili, âşıkların hu hu diye yaptıkları feryadına telmihen celi hatla iki defa hu yazmıştır. Celi hat; sülüs ve talik gibi yazıların kitabelerdeki büyük ve iri yazılmış hâlidir (URL-1). Âşık sevgilisini tıpkı celi yazısı gibi gelişkin, irileşmiş ve genç olarak tasavvur etmiştir. Ancak nazlı sevgiliye dikkat çekilmesi dışında sevgilinin kadın olduğunu gösteren bir durum beyitte söz konusu değildir.

Sen demişsin kim kimin hayrânıdır bilmem Nedîm
Nâzenînim pek bilirsin kim senin hayrânınam (Macit, 2017: 245)

Şair Nedîm, bu beyitte sevgilinin sormuş olduğu bir soruya cevap vermiştir. Nazlı sevgili kimin kime hayran olduğunu ya da Nedîm'in kime hayran olduğunu merak etmektedir. Şair, kendisinin nazlı sevgilinin hayranı olduğunu ve bunun da sevgili tarafından bilindiğini belirtmiştir. Her hâlükârda beyitte sevgilinin cinsiyeti yeteri kadar açık değildir. Bilinen tek cinsiyet, burada âşığın bir erkek olarak Şair Nedîm olduğudur.

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder
Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (Macit, 2017: 271)

Yukarıdaki beyitte nazlı sevgili, güllü dîbâ kumaşından dokunmuş bir elbise giymiştir. Şairin korkusu, güllü dîbâ kumaşının üstündeki diken gölgesinin sevgiliyi rahatsız etmesidir. “Güllü, nâzenînim” kelimeleri sevgilinin kadın olması ihtimalini güçlendirmektedir. Ancak klasik dönem sultan kıyafetlerine bakıldığında gül işlemeli kumaşların başta sultan olmak üzere diğer idari kademelerdeki erkeklerin giyim tercihleri arasında yer aldığı görülecektir⁷. Hâliyle beyitten hareketle sevgilinin cinsiyetini erkek ya da kadın olarak belirlemek daha da zorlaşmaktadır.

⁷ Detaylı bilgi için bkz. Özcan, S. (2009). *Topkapı Sarayı Müzesi'nde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.

2.9. Oğlan

Oğlan kelimesi “erkek, adam, erkek hizmetçi” yerine kullanılmıştır (URL-2). Kelimenin kız ve kadının karşıtı olarak kullanıldığı metinler vardır.

Dil-rübâya bî-vefâlık hak bu kim pek aybdır

Neyleyim güçdür bunu tefhîm şehr oğlanına (Macit, 2017: 81)

Sevgiliye vefasızlık yapmak hakikatte çok ayıp bir şeydir. Ayrıca sevgilinin kendisinin de başkasına ya da âşığa vefasızlık etmesi hoş değildir. Bu durum ona yakışmaz. Şehir erkekleri için bunu anlamak pek zordur. Şehir oğlanı karşısında dil-rübâ bir kadın olarak telakki edilebilir.

Ki ya'nî bendene lutf-ı hitâb edüp buyurdun kim

Gel ey bîgâne-meşreb bî-vefâ İstanbul oğlanı (Macit, 2017: 85)

Oğlan ile ilgili olarak Dîvân'da geçen en önemli örneklerden birisi bu beyitte geçmektedir. Sevgili köle gibi olan âşığa lütfedip kaygısız meşrepli İstanbul erkeği diye seslenmiştir. “İstanbul oğlanı” ifadesi, âşığın açıkça erkek olduğunu beyan etmektedir. Buradan sevgilinin kadın, âşığın ise erkek olduğu akla gelmektedir. Ancak durum hiç de görüldüğü gibi değildir. Bu beyit İbrahim Paşa'nın methedildiği bir kasidenin teşbib kısmında geçmektedir. Dolayısıyla sevgili/memduh olarak öne çıkan İbrahim Paşa'dır.

Kız oğlan nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın

Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir (Macit, 2017: 226)

Yukarıdaki beyitte sevgilinin kız ya da oğlan olduğu hususunda şairin tereddüt ettiği görülmektedir. Sevgilinin cinsiyetinin belirgin olmaması, eşcinsel yaklaşımları güçlendirmektedir.

2.10. Püser

Püser sözcüğü dîvânda iki yerde geçmektedir. Bu kullanımlardan biri âşığıya alınmıştır.

Ne zîbâ ülfet etmiş duhter-i rez beççe-i muğla

Muvaffak pîr-i mey hakkâ püser duhter hususunda (Macit, 2017: 256)

Beyitte üzüm kızı olan şarap ile meyhane çocuğunun birbiriyle güzel bir şekilde ülfet ettiği, ayrıca şarap pirinin erkek ve kızı anlama hususunda muvaffak olduğu belirtilmiştir. Buradan püser kelimesinin erkek karşılığı olarak ve duhter kelimesinin de kız anlamında kullanıldığı anlaşılmaktadır.

2.11. Sâzende

Sevgiliyi karşılamak için kullanılan kelimelerden biri de sâzende kelimesidir. Kelime Dîvân şiirinde müzik aletleri çalan, çalgıcı, saz sanatçısı, mutrip anlamlarında kullanılmıştır (URL-1). Nedîm Dîvân'ında sâzende kelimesi iki yerde geçmektedir. Her iki kullanımda da sâzende çalgıcı, mutrip anlamında kullanılmış, sevgilinin bulunduğu meclisleri şenlendiren biri olarak işlenmiştir. Âşık, içinde bulunduğu aşk ikliminden dolayı sevgili dışındaki her şeyi bu aşk için bir dolgu malzemesine dönüştürmüştür.

Ümîd-i makdeminle goncalar oldu ser-efkende

Selâma durdular serv-i sehîler râh-ı gülşende

Bu mısra'la terennüm etmede hânende sâzende

Açıldı lâleler seyr-i çırâğan vaktidir şimdi (Macit, 2017: 206)

Aynı durum Nedîm'in aşağıdaki beytinde de söz konusudur:

Bana sahbâ kul kulün sâgar tanînin gör Nedîm

Dinlemem ben meclisin hânende vü sâzendesin (Macit, 2017: 247)

2.12. Zen

Kadın anlamına gelen zen kelimesi Dîvân'da iki yerde geçmektedir. Kullanımlardan biri gebe bir kadından (Macit, 2017: 28); diğeri ise kadın ülfetinden kimsenin memnun olmadığından bahsetmektedir.

Erbâb-ı dil oldu hep cüvâna meftûn
Hiç kalmadı bir zen ülfetinden memnûn
Ekser şu'ârâ-yı asr kullanmazlar
Bıkr olduğün sühanda tâze mazmûn (Macit, 2017: 279)

Beyte göre gönül erbabı olanlar, hep gençlere düşkün olmuştur. Kadın ülfetinden memnun kalan kimse kalmamıştır. Asrın şairleri bakire olduğu için eserlerinde genel itibarıyla taze mazmun kullanmaz hâle gelmişlerdir. Bu da asrın sanatkarlarından şairin şikâyetçi olduğunu göstermektedir. Beyitten hareketle asrın şairleri erkek olarak; sevgilileri ise kadın olarak idealize edilirken sonradan erkek gençler olarak tasavvur edilmiştir.

Sonuç

Bu makalede cinsiyet ve eşcinsellik, Dîvân edebiyatının “sevgili” tipi etrafında yeniden işlenmeye çalışılmıştır. Dîvân edebiyatında şairin ya da âşğın eşcinsel olup olmadığı ya da eşcinsel unsur, söylem ve pratiklere sahip olup olmadığı hakkında yapılagelen tartışmanın bundan sonra da devam edeceği düşünülmektedir. Çünkü farklı anlam tabakalarını içinde barındıran herhangi bir edebî eser, açık bir anlam keskinliğinden her zaman uzaktır. Hâl böyle olunca makalede işlenmeye çalışılan sevgilinin cinsiyeti de muğlaklığını korumaya devam etmektedir.

Nedîm Dîvân'ından hareketle yapılan incelemede birçok örnekte açık ve net bir şekilde kullanılmamış olsa bile eserde eşcinsel yaklaşımların varlığından söz edilebilir. Dîvân'ı incelerken elde edilen verilere göre bint 1, dil-ber 37, gulâm 5, kız 3, kuloğlu 1, mahbûb 7, nâzende 6, nâzenîn 6, oğlan 3, püser 2, sâzende 2 ve zen 3 yerde geçmektedir. Söz konusu kelimelerden en fazla dil-ber kelimesinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ancak ilgili kelimelerin her kullanımı, sevgilinin cinsiyeti hakkında fikir vermemiştir. Bu kelimelerin geçtiği bint 1, dil-ber 15, gulâm 5, kız 3, kuloğlu 1, mahbûb 5, nâzende 5, nâzenîn 6, oğlan 3, püser 1, sâzende 2 ve zen 1 yerde sevgilinin cinsiyeti çerçevesinde incelenmiştir. Dil-ber, nâzenîn, gulâm, mahbûb ve nâzende kelimelerinin diğerlerine göre daha fazla cinsiyet içerikli kullanıldığı görülmüştür.

“Bint” ile ilgili tek örnekte sevgili olarak telakki edilen muğbeçenin cinsiyetinin kız olarak işlendiği görülmüştür. “Dil-ber” ile ilgili örnekler, sevgilinin cinsiyetiyle ilgili değerlendirmelerin en fazla yapıldığı örnekler olmuştur. Ancak dil-ber örneklerinin önemli bir kısmı Dîvân geleneği içinde kalmıştır. Dolayısıyla sevgilinin cinsiyetinin kadın olarak belirginleştiği örnek sayısı azdır.

“Gulâm” ile ilgili örneklerde muhatabın cinsiyeti erkek olarak belirginleşmiştir. Ancak söz konusu beyitlerde eşcinsel bir yaklaşım söz konusu değildir. Öte yandan “kız” kelimesinin Dîvân'da üç farklı kullanımı vardır. Bunlardan birinde şair sevgilisinin kız ya da oğlan olması hususunda tereddütte kalmıştır. Bu tereddüt hâlinin akla homoseksüel çağrışımı getirmesi normaldir. “Kuloğlu” sözcüğü sadece bir örnekle Dîvân'da geçmektedir. Bu örnek, eşcinsel anlamaya uygun bir kullanım olarak değerlendirilebilir. “Mahbûb” ile ilgili incelenen beş örnek, her ne kadar akılda soru işareti bıraksa da eşcinsel yaklaşımdan uzaktır. “Nâzende ve nâzenîn” kelimelerinin şiir içindeki yeri de klasik şiir geleneğinden pek farklı değildir. “Sâzende” kelimesi, Dîvân'da iki yerde geçmekte olup konu dışı olarak değerlendirilmiştir. “Oğlan ve püser” kelimeleri de erkek cinsiyetini; “zen” kelimesi ise kadın cinsiyetini karşılamak için kullanılmıştır.

İncelenen birkaç örnekte sevgilinin cinsiyeti bellidir ve kız olarak tespit edilmiştir. Ancak sevgilinin cinsiyetinin belirsiz olduğu örnek sayısı daha fazladır. Hâliyle şairin metin boyunca sevgilinin cinsiyetini gizlemeyi başardığı söylenebilir. Dolayısıyla Şair Nedîm, erkek ya da kadın olabilen sevgili/mahbûb tipini işlerken şiir dilini sevgilinin cinsiyeti üstüne örtmeyi başarmıştır.

Nedîm'in Dîvân'da çerçevesini çizmiş olduğu sevgili tipi, cinsiyetten önemli ölçüde arındırılmış bir sevgili tipidir. Hâl böyle olunca sevgilinin cinsiyeti ve şairin hangi cinsiyete yönelik şiir yazdığı gerçeği kesinlik kazanmamaktadır. Sevgilinin cinsiyetinin tespit edilemiyor olması, Dîvân şiiriyle ilgili birçok homoseksüel tartışmayı sonuçsuz bıraksa da bu durum ayrıca eşcinsel yaklaşımın Dîvân şiirinde varlığına delil olarak gösterilebilir. Oysaki Nedîm'in Dîvân geleneğini bilinçli bir şekilde kullanarak rahat davrandığı açıktır. Hâliyle hemcinsine olan arzu ve iştiyakının rahatlıkla bu gelenek içinde gizlenebiliyor olması, sadece Şair Nedîm'in değil diğer birçok Dîvân şairinin de elini güçlendirmiştir.

Netice itibarıyla her ne kadar çalışma boyunca Nedîm Dîvân'ından seçilen kelimelerden bazılarının kullanımında eşcinsellikle ilgili izler tespit edilse de bunu seçilen örneklerin geneline teşmil etmek oldukça zordur. Böylece Dîvân şiirindeki sevgilinin cinsiyeti üzerindeki gölge, şimdilik varlığını korumaya devam etmektedir.

Kaynakça


- Akün, Ö. F. (1994). "Divan Edebiyatı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 9, s. 389-427.
- Andrews, W.G.; Kalpaklı, M. (2018). *Sevgililer Çağı: Erken Modern Osmanlı-Avrupa Kültürü ve Toplumunda Aşk ve Sevgili*, ed. Ulusel, M., çev. Yelçe, Z., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydın Yağcıoğlu, S. (2010). "Fuzûlî ve Bâkî Divanlarında Aşk Anlayışı ve Sevgili Tipi", *Turkish Studies: International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, C. V, S. 3, s. 559-587.
- Bayram, Y. (2015). *Aşknâme*, 2. Baskı, Samsun: Uğur Ofset.
- Bıçak, N. (2022). "16. Yüzyıl Mesnevilerinde Kültür ve Statüye Göre Kadın", *Littera Turca, Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, C. VIII, S. 1, s. 16-44.
- Bilgin, A. A.; Kılınç, A. (2022). "Mesnevilerde Mahbûb'un Anlam Çeşitliliği ve Cinsiyeti", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı: BELLETEN*, Aralık, S. 74, s. 161-192.
- Büyükkayacı Duman, N. (2019). "Cinsellik ve Cinsel Sağlık: Tanımlar, Kavramlar, Cinsel Hak ve Özgürlükler", N. Büyükkayacı Duman, ed. *Cinsel Sağlık*, İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri, s. 25-31.
- Eyuboğlu, İ. Z. (1991). *Divan Şiirinde Sapık Sevgi*, 2. Baskı, İstanbul: Broy Yayınları.
- Gide, A. (1990). *Tarihte Türkler*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gültekin, A.; Çaklı, L. (2005). "Sait Faik Abasıyanık ve Andre Gide'de İnsan ve Doğa Sevgisi", *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C. 6, s. 117-127.
- Güngör, E. (1990). *Tarihte Türkler*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Hanioğlu, M. Ş. (1992). "Batılılaşma: Giriş", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 5, s. 148-152, <https://islamansiklopedisi.org.tr/batililasma#1-giris>. Erişim tarihi: 03.03.2024.
- Hocaoğlu Alagöz, K. (2022). "Klasik Türk Edebiyatının Eğlenceli Tipleri: Çengiler ve Köçekler", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, C. VI, S. 3, s. 227-239.
- Işık, M. F.; Yılmaz Kurt, Z. (2023). "Bilim İnsanı ve Bir Filozof Olarak Hypatia", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 1, 326-336.
- İpek, A. (2013). *Nedîm'in Sanatı Üzerine Bir Tahlil Denemesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Elazığ.
- Kafesoğlu, İ. (2011). *Türk Milli Kültürü*, 32. Baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Karadavut, N. (2009). *Nedîm Dîvânının Tahlili Üzerine Dilbilimsel Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Kavas, A. (2002). "Kuloğlu", *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara, C. 26, s. 359-360.

- Kaya, Bayram Ali. (2010). “Şehrengiz”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 38, s. 461-462. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sehrengiz>. Erişim tarihi: 03.03.2024.
- Küçük, S. (y.y.). *Bâkî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara. ekitap.kulturturizm.gov.tr. Erişim tarihi: 25.06.2024.
- Macit, M. (2017). *Nedîm Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara. 25 Haziran 2023 tarihinde ekitap.kulturturizm.gov.tr adresinden alınmıştır.
- Nazik, S. (2018). “Klasik Şiirde Türk Güzeli”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ankara, Bahar, S. 45, s. 137-158.
- Öbek, A. İ. (2009). “XVIII. Yüzyıl”, *Gazel Şerhleri*, ed. Ceylan, Ö., s. 211-248, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Özcan, S. (2009). *Topkapı Sarayı Müzesinde Bulunan 17. Yüzyıl Padişah Kaftanlarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Özgeriş, M. M. (2020). “Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnûn Mesnevisinde Kadının Konumlandırılması”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Haziran, S. 2, s. 153-167.
- Pala, İ. (1991). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev'î Dîvânı'nın Tahlili*, 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sümer, F. (2007). “Oğuzlar”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 33, s. 325-330. <https://islamansiklopedisi.org.tr/oguzlar>. Erişim tarihi: 03.03.2024.
- Şar İşbilen, E.; Çıgır Dikyol, D. (2018). “Eğitimde Cinsiyet Eşitsizliğine Tarihten Bir Örnek: Antik Yunan”, *TUHED: Turkish History Education Journal*, C. VII, S. 1, s. 92-112.
- Şentürk, A. A. (2002). *XVI. Asra Kadar Anadolu Sahası Mesnevilerinde Edebî Tasvirler*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2013). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*, 6. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, A. A.; Kartal, A. (2009). *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, 3. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanyıldız, A.; Büküm, M. (2017). *Şemsî Dîvânçesi*, (Ed. İbrahim Halil Tuğluk), Ankara: Öncü Kitap Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2004). *Şeyhî Dîvânını Tetkik*, 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkdoğan, M. G. (2011). “Aşk Mesnevileri ve Gazellerdeki Sevgili İmajına Dair Bir Karşılaştırma”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 29, s. 111-124.
- URL-1: *Kubbealtı Lugatı*, <http://lugatim.com/>. Erişim tarihi: 03.03.2024.
- URL-2: *TDK Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 20.08.2023.
- Vural, E. (2021). “Divan Şairinin Kadim Dostu Memi”, *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, C. X, S. 30, s. 461-477.
- Yaraşır, Ö. (1996). *Nedîm Dîvânının Tahlili*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Edirne.
- Yılmaz, G. A.; Özgürbüz, M. E. (2019). “Klasik Türk Edebiyatında Cinsiyetlendirilmiş Mekânlar: Nefhatü'l-ezhâr, Zenân-nâme, Mir'ât-ı Cünûn Örneğinde Kadın ve Mekân”, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. XXXVI, S. 2, s. 293-306.

Araştırma Makalesi

Yeni Türk Dergisinde “Kızılbaş Şairleri”

“Qızılbaş Poets” in Yeni Türk Magazine

Hilal ÖZKAYA¹¹ Dr., Altınordu Halk Eğitim Merkezi, h.hilalozkaya@hotmail.com 

Öz: Halkevleri, cumhuriyetin halkçılık ilkesi bağlamında, yeni devletin ilke ve inkılâplarının topluma anlatılması, toplumun her alanda eğitilmesi için açılan kurumlardır. Atatürk'ün talimatıyla 1932'de kurulan halkevleri, kısa zamanda tüm ülkeye yayılmıştır. Başlarda büyük bir heyecanla 9 şubede hayatın hemen her alanına yönelik halk eğitim çalışmaları yapmıştır. Demokrat Parti iktidara gelince (1950) ise kapatılarak ilk dönemi sonra ermiş olur. Halkevleri, çalışmalarının meyvelerini sunmak için dergiler çıkarır. Bu dergilerde pek çok konuda önemli yazılar yayımlanır. Her halkevinin dergisi kendine özel olduğundan dergilerde ait oldukları yörenin halk kültürüne ve edebiyatına, toplumsal yapısına ait pek çok kıymetli bilgi yer alır. İstanbul Eminönü Halkevi dergisi Yeni Türk de zengin içerikli halkevi dergilerden biridir. Bu çalışmada İstanbul Eminönü Halkevi dergisi Yeni Türk'te halk edebiyatı konusundaki önemli yazılardan olan Vâhit Lütfî Salcı'nın “Kızılbaş Şairleri” başlıklı seri yazısı incelenecektir. Alevi şairler hakkında yapılan bu incelemede şairler ve şiir örnekleri yer alır. Bu yazı, cumhuriyet dönemi politikalarında herhangi bir ötekileştirmeye yer vermeden halkın bütün değerlerine sahip çıktığının bir göstergesi olarak okunabilir. Türk kültürünün önemli bir parçası olan Alevilik ve Alevi şairlerine verilen değerin daha iyi anlaşılması için özellikle süreli yayınlar ekseninde yapılacak bu tür çalışmaların konuya verilen değeri daha çok ortaya çıkaracağı anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halkevi, Süreli Yayınlar, Yeni Türk, “Kızılbaş Şairleri”.

Abstract: Community centers are institutions, which are opened to explain the principles and reforms of the new state to the society and to educate the society in all areas, in the context of the populism principle of the republic. Community centers, established in 1932 upon the instructions of Atatürk, spread throughout the country in a short time. Community centers, which worked with great enthusiasm at the beginning, carried out public education activities in almost every aspect of life in 9 branches. When the Democratic Party came to power (1950), the community centers were closed and its first term ended. Community centers publish magazines to present the achievements of their work. Important articles on many subjects are published in these magazines. Since each community center's magazine is unique to itself, the magazines contain a lot of valuable information about the folk culture, literature and social structure of the region they belong to. Istanbul Eminönü Community Center magazine Yeni Türk is also one of the community center magazines with rich content. In this study, Vâhit Lütfî Salcı's serial article titled "Qızılbaş Poets", one of the important articles on folk literature in Yeni Türk, the magazine of Istanbul Eminönü Community Center, will be examined. In this review about Alevi poets, poets and poetry examples are included. This article can be read as an indication that all the values of the people were protected without any marginalization in the policies of the republican period. It has been understood that such studies, especially on the basis of periodicals, will reveal more the value given to the subject in order to better understand the value given to Alevism and Alevi poets, which are an important part of Turkish culture.

Keywords: Community Center, Magazine, Yeni Türk, “Qızılbaş Poets”.



Atıf: Özkaya, H. (2024). “Yeni Türk Dergisinde ‘Kızılbaş Şairleri’”. *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 148-162.

DOI: 10.31465/eeder.1434418

Geliş/Received: 09.02.2024

Kabul/Accepted: 16.03.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Giriş: Halkevleri ve Yeni Türk Dergisi

Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğindeki Büyük Kurtuluş Savaşı'nın ardından memleket, adeta bir kül yığını haline gelir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devleti, halkıyla birlikte adeta baştan bir uygarlık inşasına girişir. Meclisin kurulması ve cumhuriyetin ilanıyla birlikte halk temelli bir yönetim anlayışı benimsendikten sonra sanayi, ticaret, tarım gibi üretim alanlarında yeni programlar oluşturulur. “Köylü milletin efendisidir!” anlayışıyla yeniden doğuş hareketindeki büyük rolü köylüye, dolayısıyla tarımsal kalkınmaya veren cumhuriyet Türkiye'si, bir taraftan da nüfusunun büyük çoğunluğunu oluşturan köylünün bütün temel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik çalışmalar başlatacaktır. Karşılanması gereken temel ihtiyaçların başında ise eğitim vardır.

Cumhuriyetin ilânı Türk toplumu için yeniden doğuş anlamına gelir. Bu doğuş için benimsenen cumhuriyetçilik, milliyetçilik, devletçilik, laiklik, devrimcilik, halkçılık ilkeleri doğrultusunda kalkınma planları hazırlanarak bir an evvel yürürlüğe konulur. Elinde toprağından başka pek de bir şeyi kalmamış olan Anadolu halkının eğitilmesi ve yeniden kalkınması için halkçılık ilkesi doğrultusunda çalışmalara başlanır.

Halkçılık, siyasal anlamda ilk kez on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından sonra bir köycülük politikası olarak Narodnik¹ Hareketi adıyla Rusya'da ortaya çıkar (Eraslan, 2003: 28). Türkiye'de ilk defa Tanzimat döneminde İbrahim Şinasi ile başlayan halkçılık hareketinin temelleri de iki ülke arasındaki yakınlığın Balkan Türkleri üzerinde etkili olması ve Rusya'da eğitim gören Türk aydınlarının etkileri bağlamında Rusya'daki Narodnik hareketine dayandırılır (Eraslan, 2003: 56). Daha çok dilde, dolayısıyla edebî mecralarda gerçekleşen bu halkçılık hareketi, Servet-i Fünûn döneminde sekteye uğrasa da II. Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp'in öncülüğünde “Halka Doğru” anlayışıyla *Türkçülüğün Esasları*'ndan biri haline gelerek çok yönlü bir kalkınma politikasının temelini oluşturur.² Öyle ki II. Meşrutiyet sonrasında İttihad ve Terakki Partisi, halkçı anlayışı bir prensibe bağlamak için Ziya Gökalp'ı Selanik'e getirerek ondan yeni bir felsefe yazmasını ister. O da Yeni Hayat'ı yazarak Türk devletinin halkıyla ilişkisine yeni bir kapı açar. Ömer Seyfeddin ve Ali Canip'in de içinde olduğu bu kapsamlı hareket dilden başlamak üzere halka yönelik çalışmalar sunar: “II. Meşrutiyet ile gerçekleştirilen siyasî inkılap, içtimaî inkılap ile tamamlanmak istenmiş ve daha önce yenilikleri hem alırken hem uygularken yapılan hataların tekrarlanmamasına gayret edilmiştir. Ciddi girişimlerle yenilikte birlik ve kalıcılık sağlamak isteyen Ömer Seyfettin, Ali Canip, Ziya Gökalp ilk olarak dilde değişim -Yeni Lisan- ile yola çıkmış sonrasında yeniliği tüm alanlara yaymak adına Yeni Hayat fikrini ortaya koymuştur” (Bodur, 2021: 1528-1529). İlk olarak halka Batı medeniyetini götürmek, ikinci olarak da halktan kültürü almak gayesinde olan politika, Atatürk'ün halkçılığının da temelini oluşturur.

Bu politikaların hayata geçirilip halka ulaştırılmalarındaki en önemli araç sivil toplum kuruluşlarıdır. Yeni yönetimin uygulanmaya başlanmasının ardından farklı sesleri ortadan kaldırmak ve toplumu bir çatı altında birleştirerek cumhuriyetin benimsenmesi adına 24 Mart 1931'de yayımlanan bir genelgeyle başta Türk Ocakları gibi sivil toplum kuruluşları kapatılır. Yeni ve sistemli bir örgütlenme için Atatürk'ün talimatıyla yurt dışındaki halk örgütleri üzerine kapsamlı bir araştırma gerçekleştirilir. Macaristan, İtalya, Çekoslovakya gibi ülkelerin halk örgütlenmeleri incelendikten sonra, Vildan Aşir Savaşır'ın dikkat çektiği Çekoslovakya'nın örgütlenmesi olan “Halk Evi” sistemi üzerinde karar kılınır. Dönemin Millî Eğitim Bakanı Reşit Galip önderliğinde eski Türk Ocağı binasında 10-18 Mayıs 1931'de gerçekleştirilen Cumhuriyet

¹ “Halka doğru” gitmeyi kendilerine ilke edinmiş Rus halkçılarına Narodnik denir (Walicki, 2013: 343).

² Ayrıntılı bilgi için bakınız: (Ziya Gökalp, 1978).

Halk Fırkasının üçüncü büyük kongresinde halkevlerinin açılmasına karar verilir (Özkaya, 2017: 26).

Hem cumhuriyet ilkelerinin halka anlatılıp benimsetilmesi hem de toplumun eğitim ihtiyacının karşılanması için 19 Şubat 1932’de Ankara’daki eski Türk Ocağı binasında aynı anda on dört (Ankara, Afyon, Eskişehir, Diyarbakır, İzmir, Konya, Denizli, Van, Aydın, Çanakkale, Bursa, İstanbul, Adana, Samsun) halkevinin açılışı gerçekleştirilir. “Çocuklar dışında toplumun her kesimine yönelik çalışan kurum için bir de öğrenek (talimatname) hazırlanmıştır” (Türk, 2022: 13). Cumhuriyet Halk Fırkasının yayımladığı bir genelgeyle de partililerin bulunduğu bütün illerde halkevi açılması talimatı verilir. Halkevlerinin açılışından 1951’de kapanışına kadar ülke genelinde toplam 479 halkevi açıldığı tespit edilmiştir (Zeyrek, 2006: 27). O dönemde tek partinin olması halkevlerinin yurt geneline yayılmasını kolaylaştırmıştır. Zamanla halkevleri Cumhuriyet Halk Fırkasının halk örgütlenmesi konumuna düştüğü için 1950 seçimlerinden Demokrat Partinin iktidara gelmesinin ardından halkevleri kapatılmıştır. Sonra iki kez daha açılıp kapanmasına rağmen hiçbir zaman ilk dönemki halkevleri gibi yaygın olamamıştır.

Halkevlerinin amacı toplumu eğitmek, kültürel ve sanatsal etkinliklerle onlara sanatsal zevk aşılacak, spor müsabakaları düzenleyerek hem sporun önemini kavratmak hem de sağlıklı bir toplum yetiştirmektir. Ayrıca hayatın farklı alanlarında verilecek bilgilerle de insanların hayatını kolaylaştırmaktır. Halkevleri, kendi bünyesinde dokuz kola ayrılarak faaliyetlerini yürütür. Bu kollar; Dil ve Edebiyat Kolu, Güzel Sanatlar Kolu, Temsil (Gösteri) Kolu, Spor Kolu, Sosyal (İçtimai) Yardım Kolu, Halk Dershaneleri ve Kursları Kolu, Kütüphane ve Yayıncılık Kolu, Köycülük (Köycüler) Kolu, Tarih ve Müze Kolu’dur (Özkaya, 2017: 31-34). Her halkevi merkezi, topluma ulaşmak içinse kitap, broşür ve süreli yayınları birer araç olarak kullanmışlardır.

Halkevi dergileri halk ve aydınların arasındaki bir köprü görevi görür. Her halkevinin farklı periyotlarla yayımladığı geneli ve yereli aynı anda konu eden bir dergisi vardır.³ Dergilerde bir taraftan Türk inkılâp ve ilkelerini halka anlatılıp benimsetmeye çalışılırken diğer taraftan yayımlanan derleme ve halk bilimi çalışmalarıyla da halktan alınan bilgi aydınlarla aktarılır.⁴ “Bu dergilerle yörenin halk kültürüne ait araştırma ve derleme çalışmalarına yer vererek halkta millî kültür bilinci uyandırmak; ziraatçılar tarafından verilen bilgilerle yöreye ait tarım ürünlerinin verimliliğini artırmak ve ticareti geliştirerek yöresel kalkınmayı sağlamak; doktorların yazdığı yazılarla halka sağlık bilgisi vermek ve çeşitli hastalıklara karşı onları korumak; dil, edebiyat ve farklı sanatlara ait konularda halkı bilinçlendirmek ve onlarda estetik zevk uyandırmak amaçlanmıştır. Bununla birlikte halkevlerinin çalışmalarına ve dönemin siyasetiyle ilgili konulara yine bu dergilerde rastlamak mümkündür” (Özkaya, 2017: 39). Bu dergilerden biri de İstanbul Eminönü Halkevi dergisi Yeni Türk’tür.⁵

Yeni Türk, 1932-1943 yılları arasında aylık yayımlanan, toplam 125 sayı çıkmış bir dergidir. Otuz yedinci sayıya kadar “Yeni Türk Mecmuası”, otuz yedinci sayıdan sonra ise “Yeni Türk” adıyla yayımlanır. “Derginin adını, cumhuriyet rejiminin ileri sürdüğü ‘yeni insan’ tipinden alması muhtemeldir. Dergi bünyesindeki yazılara bakıldığında Cumhuriyet’in yeni insanının nasıl olacağı, kendini hangi yollarla geliştireceği, ülkesine ve toplumuna nasıl katkı sağlayacağına yönelik pek çok farklı alanda çalışmalara yer vermesi bu ifadeyi destekler niteliktedir” (Özkaya

³ Halkevi dergileri hakkında yapılan çalışmalar için bk. (Özkaya, 2018); (Türk ve Onur, 2018); (Kardaş, 2018); (Türk, Bakır ve Pekdemir, 2019a); (Türk, Bakır ve Pekdemir, 2019b); (Türk, 2022).

⁴ Halkevlerinin araştırma, tanıtım ve icra faaliyetlerinin halkbilimi / halk kültürüyle ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Erdem, 2021).

⁵ Yeni Türk hakkında yapılan bir çalışma için bk. (Özkaya ve Gut, 2023).

ve Gut, 2022: 36). Derginin dış kapak resminde yer alan altı ok ise onun yayın politikası hakkında ipucu verir. Bununla birlikte ilk sayıda yayımlanan “Bu Mecmua Niçin Çıkıyor?” başlıklı yazıda derginin yayın politikası açıkça ifade edilmiştir. Bu yazıya göre; küllerinden yeniden doğan bir milletin mütefekkirleri gelecekte de medeniyete ve insanlığa hizmet etme idealini taşımaktadır. Bu dergi de mütefekkirlerin bu ideali yerine getirmesi için bir kürsü olsun diye çıkmaktadır. Müspet ilmin mantığını ve metotlarını zihinlere yerleştirmek, okuduğunu anlayan, yorumlayan, tahlil ve tenkit yapabilen bir zihin oluşturmak, herkeste araştırma ve inceleme yapma isteği uyandırmak ve “henüz tetkik edilmemiş olan memleket ve millet mevzularını aydınlatmağa” (Yeni Türk Mecmuası, Teşrinievvel 1932: 2) çıkarmak, çalışma amacıyla olan gençler yetiştirmek, “İnkılâp Türkiye’sinin bugünkü Türk cehdinin, kaynaklarından ilhamını alacak, sanatkârlar” yetiştirmek, Türk köylüsü ve zanaatkârı için yeni iktisâdî teşekküller oluşturmak, yıkılan toplumsal müesseselerden yeni bir ahlâkî düzen yaratmak, Türk tarihinin hakiki kaynağına inmek ve millî dili yabancı unsurlardan arındırarak bütün hisleri ve modern ilimlerin bütün kavramlarını pürüzsüz ve açık bir şekilde ifade edecek tarzda genişliğe erişirmek derginin amaçları arasındadır. Bir şahsa ait olmayan, halkın evi nasıl bütün halka aitse, halkevi mecmuasının da bütün mütefekkirlerin malı olduğu belirtilir. Mütefekkirlerden de bu vasfın gerekliliklerini yapmaları beklenir (Yeni Türk Mecmuası, Teşrinievvel 1932: 2).

Yeni Türk, muhteva açısından oldukça zengindir. Dergide şiir, anı, hikâye, deneme ve tiyatro türündeki yazıların yanında Türk ve dünya edebiyatı, Türk dili, halkevi ve faaliyetleri, sanat, tarih, sosyoloji, felsefe, bilim, arkeoloji, ekonomi, sanayi, sağlık, mimari, kadın vesair birçok konuda toplumun pek çok kesimini ilgilendiren yazılar bulunmaktadır. Derginin konu yelpazesinin epey geniş olmasının nedenlerini dergi yönetimi şöyle izah eder:

“Henüz memleket ayrı ayrı mecmualarını yaşatabilecek halde değildir. Bir mecmua ile bütün ihtiyaçları karşılamağa çalışmak mevkiindeyiz. Zaten kültürün bu muhtelif cepheleri birbirinden uzak değildirler. Bugünün başkalarına müessir olmak iddiasında bulunan münevver insanları bu muhtelif sahalarda üzerinde düşünülenleri bilmek zaruretindedir. Böyle bir mecmua, hakikatte de mevcut olan bu irtibatı göstereceği için de faydelidir” (Yeni Türk Mecmuası, Teşrinievvel 1932: 1-4).

Dergilerde makalelerin ve edebî yazıların yanında ilan, duyuru, reklam, tablo ve haritalar da bulunur. Fotoğraflarla zenginleştirilen dergilerde Mustafa Kemal Atatürk, İsmet İnönü, Memduh Şevket Esenal, Ahmet Haşım gibi dönemin önemli şahsiyetleri, halkevi açılış törenleri, yapılan çeşitli etkinlikler, yazıların içeriğini destekleyen pek çok alanda fotoğrafa yer verilmiştir. Dergi, sayfalarında genç yeteneklerin kalemlerine yer vermesi açısından bir edebiyat okulu olarak halkevi dergilerinin misyonunu da yerine getirir olmuştur.

Bu çalışmada İstanbul Eminönü Halkevi dergisi Yeni Türk’te Vahit Lütfi Salcı’nın tekke tasavvuf şairleri ve şiirleriyle ilgili kaleme aldığı “Kızılbaş Şairleri” başlıklı araştırma-inceleme yazıları ele alınmıştır. Türkiye’de Ziya Gökalp halk kültürü çalışmalarının genel anlamda öncüsüdür. Fuat Köprülü ise 1910’lu yıllarda edebiyat tarihi, halk edebiyatı ve folklor çalışmalarının başlatıcısı olmuştur. Vahit Lütfi Salcı da aynı dönemde hem tekke tasavvuf edebiyatı konulu inceleme ve araştırmalar yapmış bir araştırmacı hem de şiirler yazmış bir tekke tasavvuf şairidir. Köprülü’den yedi yaş büyük olduğu, onunla aynı dönemde halk edebiyatı çalışmalarını sürdürdükleri göz önüne alındığında Salcı’nın, o dönemdeki ender halk kültürü, tekke-tasavvuf edebiyatı araştırmacılarından biri olduğu görülür. Bu nedenle onun “Kızılbaş Şairleri” başlıklı araştırma-inceleme yazıları incelemeye değer görülmüştür.

Çalışmanın amacı cumhuriyet ideolojisinin süreli yayınlarından birinde toplumun farklı kesimlerine ait kültürel özelliklerin ele alınmasıyla Cumhuriyet’in ilk yıllarında izlenen halkçı politikanın misyonunu ortaya çıkarmak; güncel literatüre değinerek yaklaşık yüzyıl önce yapılan bir araştırmanın edebiyat tarihindeki yerini anlamaya çalışmak; cumhuriyet politikalarının ve halkevi dergilerinin halk kültürü çalışmalarındaki önemini ortaya koymaktır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi uygulanmıştır. “Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir” (Kıral, 2020: 173). Bu yöntemde “[...] kitap ve broşürler, günlükler, dergiler, program kayıtları, mektuplar, muhtıralar, haritalar, çizelgeler, gazeteler, sanat eserleri [...]” (Kıral, 2020: 174) birer dokümandır. Burada da Yeni Türk dergisinde Vahit Lütfü Salcı’nın “Kızılbaş Şairleri” başlıklı yazı dizisi analiz edilmiştir.

Yeni Türk Dergisi ve “Kızılbaş Şairleri”

Halkevi dergileri halk kültürü çalışmalarına ayrı bir önem gösterir. Ait olduğu yörenin halk kültürüne ait unsurlar, yörenin halk oyunları, manileri, efsaneleri, makale ve derleme yazılarıyla gün yüzüne çıkarılır. Halka inkılapları anlatan, eğitimi, bilgili, görgülü, kültürlü nihayetinde yeni bir insan tipi oluşturmaya çalışan aydınlar, bir taraftan da toplulukları medeniyet haline getiren kültürel değerleri halktan toplayıp gün yüzüne çıkararak hem topluma hem de bilim dünyasına hizmet ederler. Buralardan derlenen bilgiler yörenin kültür tarihine ışık tutarak toplumun benlik inşasında, kendini tanımasında çok kıymetli bir yere sahiptir. Bu yönleriyle halkevi dergileri bu misyonun çok önemli bir ayağını oluşturmaktadır, denilebilir. Zira her ilin halkevinin bir süreli yayın çıkardığı ve bunların mutlaka halk edebiyatı ve kültürü çalışmaları yönünden de bir yerellik taşıdığı söylenebilir.

İstanbul Halkevi dergisi Yeni Türk’te de halk edebiyatı ve kültürü çalışmalarına yer ayrıldığı görülür. Bunlar halkçılık ilkesinin uygulamalarından olan metinlerde halk edebiyatı, folklor çalışmaları, halk şairleri, âşık hikâyeleri, atasözü, bilmece ve ninniler gibi farklı konular ele alınmıştır. Yusuf Ziya’nın “Halk Şairleri ve Edebiyatımız”, Kâzım Nami’nin “Halk Edebiyatı”, M. Halit Bayrı’nın “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar” başlıklı yazıları, Münir Süleyman Çapanoğlu’nun eski ninniler ve bilmeceleleri ele aldığı “Eski İstanbuldan Enstanteneler” adlı seri yazı, A. Süheyl Ünver’in mezar taşlarındaki mısraları incelediği “İstanbul Halkının Ölüm Karşısındaki Duyguları” adlı yazısı, Selâmi İzzet’in aşk hikâyelerinden bahsettiği “Garp Şaheserlerinde Aşk Kurbanları” yazısı dergide yer alan halk edebiyatı yazılarından⁶.

Yeni Türk dergisinde edebiyat tarihi ve halk edebiyatı alanından incelemeleriyle dikkat çeken yazarlardan biri şair, folklor araştırmacısı ve mûsikîşinas olarak tanınan Vâhit Lütfü Salcı⁷’dir.

⁶ Bu yazıların künye bilgileri şöyledir:

(Yusuf Ziya, Kânunuevvel 1932: 194-198); (Kâzım Nami, Kânunusani 1933: 300-302); (Bayrı, Mayıs 1938:169-172); (Bayrı, Haziran 1938: 211-213); (Bayrı, II. Kânun 1938: 1282-1285); (Bayrı, Şubat 1938: 4-6); (Çapanoğlu, Mayıs-Haziran 1942: 13-15/ 24); (Çapanoğlu, Temmuz 1942: 5-7/ 16); (Ünver, Ağustos 1938: 312-321); Selâmi İzzet, Haziran 1933: 785- 789).

⁷ “Asıl adı Abdülvahit Coşkunlu olmakla birlikte ‘Vahit Lütfü Salcı’, ‘Vahit Dede’ isimleriyle bilinir. 1883 İstanbul / Kadırga doğumlu folklor araştırmacısı ve mûsikîşinas şair, Nuruosmaniye’deki Taş Mektep ve Darüşşafaka’dan sonra öğrenim hayatını Harbiye Nezareti Sanayi ve Kuleli Askeri İdadilerinde sürdürmüştür. Mekteb-i Harbiye’deyken siyasi nedenlerle Tunceli’ye sürgün edilen Salcı, Sivas’ta valilik nezaretinde halk edebiyatı araştırmaları yaptı. Saha araştırmalarının birinde Rusya’ya kaçtı (Balkar, t.y: 3). Moskova Konservatuarı öğretim üyelerinden Prof. Lebisiki’nin aile orkestrasında ikinci keman olarak çalıştı.1908’de İstanbul’a döndü. Müzik öğretmenliği ve memurluk yaptı. I. Dünya Savaşı’nda Edirne ve Çanakkale’de Mustafa Kemal’in birliğinde görev yaptı. İstanbul’da bir süre müzik öğretmenliği yaptıktan sonra Kırklareli’ne döndü. Yunanlılarca arandığını öğrenince göbeğine kadar sakal bırakarak; âsâsıyla tüm Trakya’yı dolaştığı söylenegilir. “Vahit Dede” diye bilinmesi bu sebeptedir. 1925’te Kırklarelili halk

Salcı'nın Yeni Türk'te "Edebiyat Tarihi" üst başlığı altında kaleme aldığı on yazısı tespit edilmiştir.⁸ Yazıların hepsi halk şairleri ve onların şiirleri hakkındadır. Bunlar içinde "Kızılbaş Şairleri" başlıklı yazılar dikkat çekmektedir. Yeni Türk'ün 81., 83. ve 84. sayılarında yayımlanan yazılarda Alevi şairler, şiirlerinden örnekler verilerek tanıtılır.

Salcı, yazı dizisine 81. sayıda "Kızılbaş"⁹ deyiminin nereden geldiği ile ilgili bilgiler verip sonrasında da yazısına neden bu başlığı seçtiğini açıklayarak giriş yapar. Yazar öncelikle Türkiye'de "Kızılbaş" adında herhangi bir mezhebin olmadığını belirtir ve Kızılbaş'ın ne demek olduğunu açıklar:

"Yalnız Türkiye'de yaşamış olan asırlık birçok Türk kabileleri Müslümanlığın 'ehli sünnet' dediği tutumdan ayrı yine birbirlerine benzemeyen bazı âdetler ve türeler kabul etmiş olduklarından 'sünnî' olmıyan ve herhangi bir ad taşıyan bu gibi kabilelerin hepsine birden ve kütle – Muhammed'in sünnetine riayet etmediklerini farzederek- 'Kızılbaş' adını vermiştir. Başta Bektaşiler olduğu halde Sofu, Sürek, Çelebiyan, Tahtacı, Fellâh, Seyit Ali kulu, Yeni Şarlı, Dağlı, Amuca, Ali Koç, Babaî, Abdal gibi isimler altında kendi türe ve anelerini, dinî inanışlar yoluna gidenlere 'Kızılbaş' denilmiştir" (Salcı, Eylül 1939: 348).

Kızılbaş deyişini bu şekilde açıklayan yazar konuyla ilgili bazı efsanelerin de olduğunu belirtir. Acemlerin de Sürhser efsanesi olarak yaydığı, Hz. Ali Saffeyn Muharebesi'nde başına kızıl sardığı veya askerlerin başına kırmızı sardığı için bu ismin ortaya çıktığı bir galat olarak bize kalmıştır, der. Ancak Türkiye'de bu kelimenin "inatlı bir devamla asırlarca kullanılmış olduğundan kuvvetli bir önem" aldığını belirtir. Yazının başlığında neden bu ifadeyi kullandığını da şöyle açıklar: "Bu kelimenin Şiî kollarına ve onun benzerlerine ayrılmış Alevî kabilelerine de verilmiş bir isim olması bizim özel ve eleme işlerimize yararmış olduğundan bu yazımızın başlığına da bu kelimeyi koyduk" (Salcı, Eylül 1939: 348). Yazarın yaptığı incelemelerde faydalanacağı anlaşılan "Kızılbaş" deyiminin Şiî kollarına ve benzeri Alevi kabilelerine¹⁰ verilmiş bir isim olduğu da öğrenilir.

şairlerinden Mestan Baba'nın kızı Ayşe hanımla evlenir. 1948'te Yoğuntaş nüfus memurluğundan emekliye ayrılan Salcı, 3 Şubat 1950'de Kırklareli'nde vefat etmiştir (Arslan, 2015: 17-22).

Vahit Lütfi, aruz ve hece vezniyle yazdığı şiirlerini *Saz Şairleri Gibi* ve *Benim Gibi*'de toplamıştır. *Saz Şairleri Gibi*'de koşma, ağıt, nefes, gazel, kalenderi, muhammes, müseddes, taşlama ve mani türlerinde şiirleri bulunmaktadır. Edebî zevkinde Bektaşiliğin izlerini görmek mümkündür (Bayrı, 1950: 130-131). Salcı'nın hayatını vakfettiği üç alan halk edebiyatı, folklor araştırmacılığı ve müsikîdir. Şairin ilk yazısı, henüz talebeyken 1898'de *Musavver Terakki*'de çıkmıştır. Özellikle Alevî köylerindeki cönkleri ve çeşitli belgeleri inceleyerek yalnızca tarikat mensuplarınca bilinen gizli müsikî ve oyunları derlemiş, birçok yeni şairi tanıtmıştır (Yaprak, 2003). *Folklor Postası, Milli Gazete, Türk Folklor Araştırmaları, Yücel, Yeni Türk, Bartın Gazetesi, Halk Bilgisi Haberleri Mecmuası, Müzik ve Sanat Hareketleri, Trakya'da Yeşilyurt, Özdilek, 6 Ok* gibi birçok süreli yayında yazıları bulunmaktadır (Arslan, 2015: 27)." (Tuncer, 2020: e-kaynak).

⁸ Bu yazıların künye bilgileri şöyledir:

(Salcı, Mayıs 1936: 266-272); (Salcı, II. Kânun 1938: 1291-1296); (Salcı, Temmuz 1938: 263-266); (Salcı, İkinci Kânun 1940: 9- 14); (Salcı, Temmuz 1939: 273-275); (Salcı, Haziran 1939: 218-221); (Salcı, Eylül 1939: 348-353); (Salcı, İkinciteşrin 1939: 464-467/468); (Salcı, Birinci Kânun 1939: 519-522); (Salcı, Mayıs 1939: 170-172).

⁹ Kızılbaş kavramının muhtevası ve tarihî süreç içerisinde geçirdiği değişimler için bk., (Akin, 2020, 37-49); (Ersal, 2016: 21-24); (Baharlu, 2021: 109-110); (Artan Ok, 2024, 35-39).

¹⁰ "Şiî", "Kızılbaş" ve "Alevî" kavramlarının tarihi seyir içinde neyi ifade ettiği araştırmacılar tarafından halen incelenmeye ve yeni bilgiler ortaya konulmaya devam eden bir konudur. Salcı'nın araştırmasının üzerinden seksen yıldan fazla bir zaman geçmiş bu konuyla ilgili yeni bilgiler ortaya çıkarılmıştır. Konuyla ilgili yapılan güncel çalışmalarda Şiilik ve Aleviliğin birbiriyle ilişkisi olmayan, tamamen farklı teolojik ve tasavvufî zeminlere sahip olduğu ortaya konulmuştur:

"Alevilik ile Şiiliğin ortak özelliklerine bakıldığında karşımıza çıkan üç temel husus vardır. Bunlar; Hz. Ali, Ehlibeyt ve On İki İmam kültürüdür. Aleviliği Şia dairesi içerisinde sınıflandırmanın temel hareket noktası da bu üç kült olmuştur. Ancak bu üç kült dışında başta ibadet ve ritüel yapısı olmak üzere bu ritüellerin üzerine inşa edildiği mitik ve teolojik arka planın dahi hiçbir suretle benzerlik göstermediği ilk bakışta görülebilecek kadar açıktır" (Akin, 2023: 34).

Diğer taraftan Alevi sözcüğünün Anadolu'da Kalenderi, Haydari, Abdal, Işık, Torlak, Babai, Vefai, Rafizi, Kızılbaş ve Bektaşî olarak adlandırılan zümreleri kapsayan kullanımının XVI. yüzyıl öncesinde yaygın olduğu tespit edilmiştir.

Yazar yaptığı derin incelemeler sonucunda halk saz şairlerinin pek çoğunun ve en önemlilerinin Kızılbaşlardan yetiştiğini öne sürer. Yunus Emre, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan, Hatayî, Kul Hüseyin, Kul Mustafa, Öksüz Dede, Âşık Mir’atî, Beranî, Emrah, Dertli, Deli Bürhan, Hıfzı, Hengâmi, Gedâî, Dizarî, Ceyhunî, Çınarî, Mahfi, Seher Abdal, Zikrî, Gevherî, Seyit – Yaroğlu, Sail oğlu, Saidî, Tanburî, Murtaza oğlu, Tatar oğlu Ali, Kâtip oğlu isimlerini sayarak bunların Kızılbaş şairleri olduğunu belirtir. Bu şairlerin geniş bir konu yelpazesine sahip olduğu vurgulanır: “Yine araştırmalarımızdan anlıyoruz ki coşkun ilhamlarına tasavvuf yolunda kanal bularak yol vermek ve bu suretle zengin mevzular ile uğraşarak hem sanatlarını işletmiş hem de (ehli sünnetçilik) denilen dar inanış ve yaşayış sıkıntısından kurtulmuşlardır” (Salcı Eylül 1939: 348). “Ehli sünnetçilik” yazar tarafından “dar bir çerçeve” olarak değerlendirilirken, tasavvuftan da beslenerek farklı bir şiir anlayışı ortaya çıkaran Kızılbaş şairlerin Hristiyan şairleri bile etkilediği belirtilir. Örnek olarak ise Karamanlı Rum bir şair olduğu halde Bektaşiliğe giren, dininden dönmeyen ama artık Hristiyan da olmayan Hitabî’nin dindaşlarının sitemlerine karşı kaleme aldığı şu mısraları verir:

“Nice söyleyem ben size nice,
Koşturmayın beni artık bir hiçe.
Taptırmayın beni artık bir piçe
Putlar sizin olsun canan bizimdir.” (Salcı, Eylül 1939: 348).

Yazının devamında, vaktiyle beğenilmeyen ancak Türk edebiyatının en saf, en temiz hâlini okura sunan bu şairlerin kimliklerinin ve eserlerinin yeterince araştırılmadığı ve bilinmediğine dikkat çekilir. Yazar yaptığı ince araştırmalarıyla onların eserlerini hak ettiği değer verilse de kimlikleri ve hayatlarıyla ilgili doğru bilgilere ulaşmanın mümkün olmadığını, Hatayî’nin, Pir Sultan’ın, Yunus Emre’nin hayatlarını anlatırken büyük potlar kırıldığını, Fin efsanelerinden fısıltılar duyulduğunu söyler. Bu yüzden bu şairler hakkında yapılan araştırmaların çok dikkatli yapılması, bütün kaynakların taranmasını önerir. Bir halk şairi araştırmacısı olarak birçok Alevi şair hakkında edindiği bilgileri okura sunmaya başlar.

Salcı’nın dikkat çektiği en önemli nokta “[...] kara kuvvet devirlerinin zihniyeti ile hüküm verildiği gibi bu şairler cahil değil, aksine zamanlarının münevverlerinden daha münevver bir küme” (Salcı, Eylül 1939: 349) teşkil etmeleridir. Bunu öncelikle şiirlerdeki derin anlamlılığa bağlar. Dertli ve Seyranî’den örnek verdiği mısralarla açıklamaya çalışır:

“Sofî hiç öğünme yalan dinlemem.
Bir hak mürşide bağlı destim benim.
Sen gibi günde beş vakit kirlenmem.
Bir vakit bozulmaz abdestim benim.” (Salcı, Eylül 1939: 349).

Dertli’den alınan bu dördüğü yazar, “yalancılıkla din çerçevesi içine sıkışıp kalan dar yaşayış çenberinden zorlu bir fırlayışla ve hayat hürriyetine doğru hızlı bir atılış var ve onu yaparken de cahil dindarlara ve yobazca din davası güdenlere vurucu ve baş döndürücü hamleler görülüyor” diyerek yorumladıktan sonra şiirin devamındaki dördüğü de alıntılıyıp yorumlarına devam eder. Seyranî’den alınan dördük de şöyledir:

“Muhabbet küpünün olsam şarabı,
Yâr beni doldurup içer mi bilmem?
Mamur olmak için gönül harabı,
Bir mimar eline geçer mi bilmem” (Salcı, Eylül 1939: 349).

Yani 16. yüzyıl öncesinden bu yana “Alevi” deyimini heterodoks İslam inancına mensup toplulukları ifade ederken “kızılbaş” deyimiyile aynı anlamda kullanılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bk.: (Akın, 2023: 18-50).

Mısralardaki ince nükteye dikkat çeken şair, bu söyleyişin kolay yapılacak bir iş olmadığını belirtir. Halk şairlerinin tahsili olmadığını düşündüğünde bu yeteneğin, ilhamın nereden geldiğini sorgular. Bunların bir iki kişiden ibaret olsalardı birer dehâ ve harika olacaklarını, ancak araştırmalar neticesinden şairlerin Anadolu'dan adeta “fışkırmış” gibi çok olduklarını söyler. Yaşadıkları dönem itibarıyla dinin katı kurallarının olduğu “koyu taassubun saltanat sürdüğü” göz önünde bulundurulduğunda onların bu katı düşünceye karşı gösterdikleri cesaret de sorgulanır. Ve şu kanıya varılır:

“[...] ‘mistik’ inanışa uyuş ve sonra bütün o kayıt ve şartların çemberinden fırlayış ve hürriyetin yaşayışlarına atılış... ‘Cem’ âyinleri ismini alan rindane toplanış âlemlerinin haz ve huzuruna, anlatılış ve yayılışlarına ilhamları ile daha ziyade süs ve daha ziyade nizam veren yine bunlardır. İşte onlara mevzu bolluğu veren bu mistik inanışlara yine Türk ruhundan doğan ve yabancı olmıyan türe ve ananeleri olmuştur” (Salcı, Eylül 1939: 350).

Alevî şairleri besleyen, onlara ilham veren gücün yine kendi içlerinden, inanıştan, gelenekten, görenek ve toplumsal kurallarından geldiği belirtilir. Katı din anlayışının aksine bir duruşları, söyleyişleri vardır. Bu duyuş tarzı zamanla tasavvuf sınırlarından da çıkmış ve genişlemiştir:

“Namaz ve oruç, bildikleri şekillerden çok başka. Resim, musikî, şiir, oyun, içki ve insan güzelliğini sevmek derin bir inanışlar sevap. Esasen ilhamı açan, genişleten bu maddeler, bu nesnelere değil midir? Bu şairler gittikçe tasavvufun bu inanış kaideleri içinde de durmamışlardır. Şuur, irade, meleke hassaları gittikçe açılmış, bu kayıt ve kaidelerin üstüne çıkıp yayılmıştır. Hakkın manasına, Allah denilen o büyük kuvvetin ne demek olduğuna dair felsefe genişliğine mazhar olmuşlardır” (Salcı, Eylül 1939: 350).

Bunu da Kaygusuz Abdal'ın hakla hak oluş ve onun gizliliğini buluş felsefesini anlattığını belirttiği bir şiirinden örnek vermiştir.

“Yücelerden yüce Tanrı,
Erbapmışsın yüce Tanrı,
Âlem okur kelâm ile,
Sen okursun hece Tanrı” (Salcı, Eylül 1939: 350).

Diye devam eden şiiri söylemenin bir cesaret istediği, bu cesaretin divan edebiyatı sanatçılarında olmadığını söyler. Alışlagelmiş söyleyişin dışındaki bu şiiri tetkik etmeye ve onun özünde olan safiyeti çıkarmayı kendisine görev bilen Salcı, şiiri yorumlamamanın bir ilim işi olduğunu söyler. İnceleme yaparken de tarafsız davranacağını dile getirir. Öncelikle mistisizmin ne olduğunu açıklamaya başlar. Bursalı Tahir Abdullah'ın şiirlerinden örnek vererek mutasavvıf şairlerin mistisizmini sorgular. Sorgulamalar ve tetkikler sonucunda tasavvufu ehli sünnete bağlı “nazarî (korkulu tasavvuf)” ve “amelî (pervasız) tasavvuf” olarak ikiye ayırır. Bu iki anlayışı da farklılıklarıyla izaha çalışır. “Küfrü iman”, “haramı helal” yapma temeline dayandırdığı amelî mistisizmde kadına, müziğe ve şaraba verdiği önemi örnek dörtlüklerle ifade eder ve dörtlükleri tetkik eder. Konuyla ilgili fıkralar da aktarır. Bu örneklerden müzikle ilgili olan şöyledir:

“Meşhur Âşık Dertli'ye Beypazarı kadısı haber yollamış: ‘O sazı kırsın atsin, onu çalmak haramdır. Onda şeytan vardır’ demiş. Dertli de kadıya şu manzume ile cevap vermiş:

Telli sazdır bunun adı,
Ne âyet dinler ne kadı,
Bunu çalan anlar kendi,
Şeytan bunun neresinde?

Venedikten gelir teli,
Ardıç ağacından kolu,

Be Allahın sersem kulu,
Şeytan bunun neresinde” (Salcı, Eylül 1939: 352).

Dertli’ye ait olan şiiri tamamı örnek olarak verilmiştir. Bu söyleyiş biçimi ehli sünnet tarafından hakaret ve alay etme şeklinde algılandığından buna eşlik eden musikiyi ve bu edebiyat ürünlerini gizli tutmak zorunda kaldıkları belirtilir. Yazının yayımlandığı 1939 tarihinde bile bu şairlerin hayatlarına ve Türklerin edebiyatına dair yeteri kadar bilgi olmadığından, Kızılbaş edebiyatının gizli bir hazine niteliğinde olduğundan bahsedilir. Bu gizli edebiyat ve musikinin de temiz ve saf ruhlu Türklerin toplumsal hayatlarından geldiği ifade edilir:

“Temiz ve terbiyeli olarak güzel severliği sevap sayan ve kendisine inanış yapan ve ibadeti, bunların toplandığı ‘cem’ âyinlerinden ibaret bilmiş olan kabiliyetli şahsiyetler, artık mebzul ilham kaynaklarına vasıl ve mazhar olmuşlar ve edebiyatlarında, musikilerinde, hâlâ bizim bulamadığımız kıymetli bedialar yaratmışlardır; bugünkü tarihimize takdir ve hararetle kaydettiğimiz kudretli şairler ve musikiciler yetiştirmişlerdir” (Salcı, Eylül 1939: 353).

Bu şairlerin aynı zamanda büyük birer vatansever oldukları vurgulanır. Türk illerine büyük bir sevgiyle bağlı olduklarını, kaybedilen topraklara manzumeler yazdıklarını Pir Sultan’ın Yıldız Dağı hakkında yazdığı manzumeyi örnek vererek anlatılır. Nefes şeklinde yazılan mazumenin hikâyesi, cem âyinlerinde okunduğu ve bestelendiği bilgileri verilir.

Yazar verdiği bir dipnotla Pir Sultan’ın Yıldızlı olduğu hakkında rivayetler olduğunu, ancak yaptığı incelemelerde bunun şüpheli bir bilgi olduğunu, yayımlayacağı (neşredebilirsek der) “Pir Sultan” adlı kitapta bu konuları açıklayacağını ifade ederek yazını tamamlar.

Derginin seksen üçüncü sayısında yayımlanan serinin ikinci yazısında şairler ve şiirlerinden örnekler verilmeye, incelemeler yapılmaya devam edilir. Muhiddin Abdal, Öksüz Âşık, Deli Bürhan, Seyranî, Emrah, Hengâmî, Pir Sultan, Hatâî gibi Alevi şairlerden şiir örnekleri verilerek bu şairlerin sanatı hakkında değerlendirmeler yapılır. İlk örnekler Muhiddin Abdal’dan verilir. Şair hakkında daha önce yapılan çalışmalara rağmen daha hayatı hakkında kesin bilgilere ulaşamadığı belirtilir. Mezarının Edirne’ye yakın Cöke denilen bir yerde olduğu ve velî mezarı gibi senenin belli bir gününde halk tarafından ziyaret edildiği, şairin bu yöreye sevgisini şiirlerinde gösterdiği belirtilir. Cöke’nin doğal güzelliklerini ve âşıklarını övdüğü şiirin birkaç dörtlülüğü şöyledir:

“Erenlerden rivayettir,
Kelâmullahtan âyettir,
Sanasın âbı hayattır,
Mürşidi piri Cökenin.

Yüz sürene münacattır,
Nuh tufanından necattır,
Âşık ayni hacattır,
Mürşidi piri Cökenin

Âşıkları divanedir,
Sadıkları mestanedir,
Büyük şehri Edirnedir,
Şehri pazarı Cökenin.

(Muhiddin) aşk ile çağlar,
Gelir semâ döner bekler,

Seyrangâhtır gönül eğler,
Çevre diyarı Cökenin” (Salcı, İkinciteşrin 1939: 464).

Bu şiirin ardından Öksüz Âşık’tan onun yurt sevgisini gösteren şiirler paylaşmıştır. Sonra da yukarıda adı geçen şairlerin inanışlarıyla ilgili şiirlerinden dörtlükler verir. Bunları vermeden önce bu şairlerin sanatı hakkında bazı eleştirmenlerin ve folklorcuların onları basit fikirli ve cahil olarak değerlendirdiklerini ama bunun böyle olmadığını vurgular. Kendisini de bunu delilleriyle göstermek yükümlülüğü olduğunu belirtir. Yazısından titiz bir halk edebiyatı araştırmacısı olduğu anlaşılan yazar, bu şairler hakkında elinde yazma kaynaklar bulunduğunu, bir tetkik serisi hazırladığını söyler. Öksüz Âşık’ın Tuna’yı övüp yurt sevgisini dile getirdiği şiirlerinden birinin birkaç dörtlüğü şöyledir:

“Misali cennettir evvel baharı,
Açılır kırmızı gülü Tunanın
Öter bülbülleri leylü nihari,
Eser bâdi sabâ yeli Tunanın

Hiç kimseler bilmez kandedir başı,
Tazeleyip akar yeğindir çuşu,
Eksik değil yalısın savaşta,
Leş ile doludur gölü Tunanın.

[...]

Turâba gark olmuş mahdürür yüzü,
Arzulayıp akar Karadenizi,
Cemreler düşünce çözüürü buzu,
Yuvalara sığmaz seli Tunanın.

(Öksüz Âşık) bunu böyle dedi mi,
İndi ovalara baskı kademi,
Selamlamış usturgunla Bodumu,
Belgrada uğrar yolu Tunanın” (Salcı, İkinciteşrin 1939: 464).

Beş dörtlükten oluşan şiirin bazı mecmualarda Deli Bürhan (Bazı cönklerde Deli Boran şeklinde görülür) ait olduğu belirtilir.

Memleket sevgisini konu alan şiir örneklerinden sonra bu şairlerin inanışlarıyla ilgili şiirlerinden örnekler verilir. Bunu yaparken de Alevi Bektaşî şairlerinin “Bektaşîlik yapmışlar, Kızılbaşlık etmişler” deyip ötekileştirmeye, eserlerini ve sanatlarını küçültmeye kimsenin hakkının olmadığını vurgular. İnanışları ne olursa olsun bu şairlerin de Türk edebiyatının ortaya çıkarılması gereken bir değeri olduğunu belirtir. Örnek şiirlerden biri Emrah’tan alınmıştır ve şöyledir:

Ne safası kaldı bezmi cihanın,
Kan ile pür olsun peymaneleri,
Ne lütfunu gördük pirimuganın,
Yıkılsın başına meyhaneleri.

[...]

(Emrahî) istersen bu yolda delil,
Kul ol şahı aşka Şerafettin bil,
Sırrını fâşetme epsem ol ey dil,
Kandırmak muhaldir bigâneleri (Salcı, İkinciteşrin 1939: 466).

Şiirlerdeki sehl-i mümteni sanatına dikkat çeken Salcı şiirlerde söyleyiş basitliğine karşın anlam derinliğine vurgu yapar. Fakat bu basitliğin onların cahil olduğu, kötü şair olduğu anlamına gelmediğini vurgular. Basitliğin fikirlerinde değil, yaşayışlarında olduğunu söyler:

“Onlar hayatın şaşalarına hiçbir kıymet vermemişler; meyhane köşelerinde, kahve peykelerinde, dağılan cem bezimlerinin süprülmemiş harabelerinde pöstekilerini altlarına alarak, abalarının sırtlarına çekerek yatmışlardır. Bu yüzden hor görülmüşler, mihnet çekmişler, fakat yine güvenmemişler, kendilerine (mihnet zevk) edinmişler, dünyanın âlâyişine hiç göz koymamışlar, rahatına hiç aldırış etmemişlerdir” (Salcı, İkinciteşrin 1939: 466).

Hengâmi ve Seyranî’den verdiği şiir örnekleriyle de bu düşüncesini desteklemeye çalışır:

“Kırklar kâsesinden bâde nûşettim,
Gönül mesken tuttu meyhanelerde.
Dünyanın varını feramuş ettim,
Sûretâ kalmışım gamhanelerde.

Erenler rahına kim eder heves,
Can bülbülü uçar kalır bir kafesi.
Bir piri azizden almışız nefes,
İlmi yektâ vardır irfanelerde” (Salcı, İkinciteşrin 1939: 467).

Yazının üç yıldızla ayrılan diğer bölümünde yazarın hazırlığı yaptığı ikinci kitap hakkında bilgiler verilir. Çalışmanın, halk edebiyatının şekline, veznine, eserlerin etkisine dair olduğu belirtilir. Yazar, halk şiirinin klasik eserlerinden hareketle, koşma ve benzeri şekillerdeki on bir heceli manzumelerin her mısraının 6+5=11 olmasının şart olduğu hakkındaki kabul görmüş bir kanaat olduğunu söyler. Fakat kendi yaptığı tetkiklerde bu böyle bir şartın olmadığını tespit ettiğini belirterek Seyrânî, Emrah, Öksüz Âşık, Pir Sultan ve Hatâî’den örnek dörtlükler verir.

Yazarın değindiği bir diğer konu da tesir meselesidir. Salcı, tesirin şekilden ziyade ifade ve manada olduğunu savunur. Ona göre, mısraların son kafiyelerinde değişiklik yapıp da yenilik yapıldığı savunulamaz. Ya da birinci – üçüncü, ikinci – dördüncü mısralarda kafiye yapmakla yenilikçi olunmaz. “Böyle mısralarla oynamakla tesirden kurtulduğunu zannedenler, asıl ifade ve mana cihetinden pek fena tesirler altında kaldıklarının farkına varamıyorlar” (Salcı, İkinciteşrin 1939: 468). Mevzuyu sonlandırırken yazar konuyla ilgili Bartın gazetesinde Fuat Edip Baks’ın kaleme aldığı Halk Şiirlerinin Edebiyatımıza Tesiri başlıklı yazısını işaret ederek, konuyu idrak etmeleri için “inhisarcı edebiyatçılar” a tavsiyede bulunur.

Üçüncü yazı Seksen dördüncü sayıdadır. Bu yazıda daha çok şiir örneklerinin yer aldığı görülür. “halk şairleri tarafından yazılmış olan ve inanışlarına taallük eden koşmalar” (Salcı, Birinci Kânun 1939: 519) Gevherî, Derviş Ahmet, Harabî, Emrah, Muhiddin, Deli Şükrü, Hatâî, Pir Sultan, Münire, Kemter, Derviş Muhammed, Mihrem oğlu¹¹, Herdemî mahlaslı on üç şaire aittir. Alevi inanışı ve kültürünü yansıtan şiirler arasında tek kadın şair olarak yer alan Münire dikkat çeker. Şiiri ise şöyledir:

Bul yol Alinin yoludur
Müninler anın kuludur
Pirim Bektaşî velidir
Sultanum ulu Alidir.
[...]

¹¹ Şairin ismi edebiyat tarihlerinde “Mahrem Oğlu Haydar” şeklinde yer alır: <https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/mahremoglu-haydar>.

İsteğimiz var Aliden
Hem Hacı Bektaş veliden
İkrarım kalû belâdan
Sultanım ulu Alidir.
'Münire' der ki ya Ali
Göster sana giden yolu
Dedim sana ben de belî
Sultanım ulu Alidir" (Salcı, Birinci Kânun 1939: 521).

Gevherî'nin ise şiirinin son dörtlüğü de şöyledir:

Gevherî der hakka her dem ibadet
Hak edernlerden alır beşaret
Hacı Bektaş gibi sahib keramet
Erkânımız vardır, değiliz" (Salcı, Birinci Kânun 1939: 519).

Bu şiir örnekleriyle üç sayılık inceleme serisi sona erer.

Sonuç

Türkiye'de halkevleri, düşünce temelleri Tanzimat yıllarına dek uzanan halkçı politikaların bir ürünü olarak 1932'den itibaren kurulmaya başlamıştır. Cumhuriyet heyecanının yoğun olarak yaşandığı Demokrat Parti'nin iktidar olduğu 1950'ye dek süren bu aydınlanma hareketleri, yeni iktidarcı benimsenmeyip kapatılmıştır. Halkevlerinin bu ilk döneminde devlet, dokuz şubede halkın geneline eğitim öğretim verme çabasında olmuştur. Bu çaba, Avrupa'daki çağdaş bilimsel bilgi birikiminden Anadolu'nun yerel tarihine, Türk kültür, edebiyat ve tarihine dek geniş bir yelpazeyi kapsar. Devlet, asırlarca ihmal edilmiş olan Türk halkını toptan geliştirmek için ekonomiden spora, sağlıktan eğitime, antropolojiden ziraata dek hemen her alanda geliştirmeye çalışmıştır. Bunun yanında devlet, halkevleri aracılığıyla sağlık taramaları, spor müsabakaları, eğlence ve müzik eğitimi, derleme çalışmaları olmak üzere halkıyla bütünleşmiştir. Bu kurumlar aracılığıyla devlet, aydınlarına adeta Anadolu'da kültür, edebiyat, sanat ve tarih kazısı yaptırmıştır. Bütün bu çabaların sonunda ortaya çıkan ürünleri de çoğu halkevinin çıkarmış olduğu dergilerinde yayımlamıştır. Bu dergiler de halkevlerinin faaliyet alanları gibi kapsamlıdır. Dolayısıyla halkevlerinin anlayışını, çalışmalarını, ülkenin o dönemki halini ortaya koyar.

İstanbul Eminönü Halkevi dergisi Yeni Türk de gerek İstanbul'da çıkması gerek yazı ve yönetim kadrosunun gücü sayesinde diğerlerine göre hacimli ve dolu bir yayın sürecine sahiptir. Tıpkı diğer halkevi yayın organları gibi Yeni Türk'te de Türk kültür ve edebiyatının önemli sanatçı ve eserleri söz konusu edilmiştir. Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan âşıklık geleneği içindeki Alevi şair ve şiirleri de Yeni Türk'te söz konusu edilmiştir. Vâhit Lütfî Salcı'nın dergideki "Edebiyat Tarihi" üst başlığında kaleme aldığı on yazısı bulunmaktadır. Yazıların hepsi halk şairleri ve onların şiirleri hakkındadır. Bunlar içinde "Kızılbâş Şairleri" başlıklı yazılar dikkat çekmektedir. Yazar, bu yazılarında Türk halkının öz şiirini ve duygularını söz konusu etmekte, değişik açılardan onları gündeme taşımaktadır. Bu çabasıyla Türk halk şiiri üzerinde derinlemesine yapılacak araştırma ve incelemelerine kapı aralamaktadır.

Yazının kaleme aldığı yıllar göz önünde bulundurulduğunda Vâhit Lütfî Salcı'nın döneminin nadir araştırmacılarından biri olduğu görülür. Tekke ve tasavvufun, Türk edebiyatının oldukça geniş bir kısmını oluşturduğu, belli türlerin nadide örneklerinin de Alevi Bektaşî şairler tarafından verildiği Vasfî Mahir Kocatürk, Sadettin Nüzhet Ergun gibi dönemin araştırmacılarının çalışmalarında görülmektedir. Vâhit Lütfî Salcı da yaşadığı aynı dönemde bu duruma tasavvufi

olarak dikkat çeken ender araştırmacılardan biridir. Çünkü Salcı'nın bu bakış açısı yaşadığı dönem bağlamında yaygın ve hâkim kanaatin aksine daha bilimsel bir tutumdur.

Yazarın bu çabası, devletin halkçı uygulamalarının bir sonucu olarak Türk milletinin köken değerlerine önem vermeyi amaçlamaktadır. Böylece kendine güvenen, bağımsız, çağdaş medeniyetler seviyesine çıkmayı amaç edinen, geleceğe umutla bakan bir ulus oluşturma anlayışına da katkı sağlamaktadır. Farklılığın bir zenginlik olduğu anlayışından hareketle, Alevi Bektaşî şiirinin Türk edebiyatı için bir zenginlik olduğu söylenebilir. Cumhuriyet dönemi politikalarından biri olan farklılıkların, halkın kültürünün ortaya çıkarılma anlayışının halkevlerinin süreli yayınlarında çokça yer aldığı görülür. Bu çalışma da bu tür incelemelerin ortaya çıkarılması amacıyla yapılmıştır. Diğer halkevi ya da farklı ideolojilerin savunucusu olan süreli yayınlarda bu tür çalışmaların izlerinin sürülmesinin hem alana katkıda bulunacağı hem de yeni bilgilerin ve yorumların ortaya çıkmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Ayrıca çalışma sırasında kaynak taraması yapılırken asıl adı Abdülvahit Coşkunlu olan şair, musikişinas ve ilk folklor araştırmacılarından Vahit Lütfi Salcı hakkında ansiklopedi maddeleri ve bir iki kitap dışında bilimsel bir çalışma yapılmadığı görülmüştür. Bu konu da Halk edebiyatı araştırmacılarının dikkatine sunulmaktadır.

Kaynakça

- Akın, B. (2020). *Kızılbaş Oğuzlar ve Şah İsmail'in Anayurdu Diyarbakır: Tarih, İnanç, Kimlik, Ocaklar ve Ritüeller*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Akın, B. (2023). “Alevi mi? Kızılbaş mı? Şia mı? ‘Alevi’ Sözcüğünün Tarihte Bugünkü Anlamıyla Kullanımına Dair Birtakım Yeni Mülahazalar”, *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 28, s. 18-50.
- Akın, E. (2021). “20. Yüzyılda Van'da Halkbilimi/Halk Kültürü: Araştırma, Tanıtım ve İcra Faaliyetleri”, *Van Yüzyüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Van Özel Sayısı*, s. 523-558.
- Artan Ok, M. (2024). *Mehdilik ve Şahkulu Ayaklanması*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Baharlı, İ. (2021). *Şah'ın Bahçesinde Şah İsmail Öncesi ve Sonrası Kızılbaşlık*, İstanbul: Kitapevi Yay.
- Bayrı, M. H. (Haziran 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Büyük Savaşa Ait Manzum Bir Feryat”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 66, s. 211-213.
- Bayrı, M. H. (II. Kânun 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Gülzarî”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 61, s. 1282-1285.
- Bayrı, M. H. (Mayıs 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: 1897 Türk-Yunan Savaşına Ait İki Destan”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 65, s. 169-172.
- Bayrı, M. H. (Şubat 1938), “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Senirkentli Üç Şair”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 62, s. 4-6.
- Bayrı, M. H. (Şubat 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Senirkentli Üç Şair”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 62, s. 4-6.
- Bayrı, M. H. (Haziran 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Büyük Savaşa Ait Manzum Bir Feryat”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 66, s. 211-213.
- Bayrı, M. H. (II. Kânun 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: Gülzarî”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 61, s. 1282-1285.
- Bayrı, M. H. (Mayıs 1938). “Halk Şairleri Hakkında Küçük Notlar: 1897 Türk-Yunan Savaşına Ait İki Destan”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 65, s. 169-172.
- Bodur, N. (2021). “Yeni Hayat Edebiyatı ve Din” *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(41), 1525-1556.
- Çapanoğlu, M. S. (Mayıs-Haziran 1942). “Eski İstanbul'dan Enstanteneler”, *Yeni Türk*, C. 10, S. 113-114/ 5-6, s. 13-15/ 24.
- Çapanoğlu, M. S. (Mayıs-Haziran 1942). “Eski İstanbul'dan Enstanteneler”, *Yeni Türk*, C. 10, S. 113-114/ 5-6, s. 13-15/ 24.

- Çapanoğlu, M. S. (Temmuz 1942). “Eski İstanbuldan Enstanteneler”, *Yeni Türk*, C. 10, S. 115/ 7, s. 5-7/16.
- Çapanoğlu, M. S. (Temmuz 1942). “Eski İstanbuldan Enstanteneler”, *Yeni Türk*, C. 10, S. 115/ 7, s. 5-7/16.
- Eraslan, C. (2003). *Yakın Dönem Türk Düşüncesinde Halkçılık ve Atatürk*. İstanbul: Kumsaati Yayınları.
- Ersal, M. (2016). *Alevilik: Kavramlar ve Ocak Sistemi Çubuk Havzası Örneği*, Ankara: Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi Yayınları.
- Gökalp, Z. (1978). *Türkçülüğün Esasları*, Haz. Ünlü, M.- Çotuksöken Y., İstanbul: İnkılap ve Aka.
- Kardaş, C. (2018). *Diyarbakır Halkevi ve Karacadağ Dergisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kâzım Nami, (Kânunusani 1933). “Halk Edebiyatı”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 4, s. 300-302.
- Kâzım Nami. (Kânunusani 1933).“Halk Edebiyatı”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 4, s. 300-302.
- Kıral, B. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *SUSBID* Sayı 15: 170- 189.
- Özkaya, H. (2017). *Giresun Halkevi ve Bilgi Irmağı Aksu Dergisi*, İstanbul: Arısanat Yayınevi.
- Özkaya, H.; Gut, E. (2023). *İstanbul Halkevi Dergisi Yeni Türk*, Çanakkale: Paradigma Akademi Yayınları.
- Salcı, V. L. (Birinci Kânun 1939). “Edebiyat Tarihi: Kızılbaş Şairleri III”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 84, s. 519-522.
- Salcı, V. L. (Eylül 1939), “Edebiyat Tarihi: Kızılbaş Şairleri”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 81, s. 348-353.
- Salcı, V. L. (Haziran 1939). “Edebiyat Tarihi: Edip Harabî”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 78, s. 218-221.
- Salcı, V. L. (II. Kânun 1938). “Âşık Emrah Hayatı ve Sanatı”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 61, s. 1291-1296.
- Salcı, V. L. (İkinci Kânun 1940). “Edebiyat Tarihi: Ali Kemterî”, *Yeni Türk*, C. 8, S. 85, s. 9- 14.
- Salcı, V. L. (İkinciteşrin 1939). “Edebiyat Tarihi: Kızılbaş Şairleri II”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 83, s. 464-467/468.
- Salcı, V. L. (Mayıs 1936). “Âşık Emrah Hayatı ve Sanatı”, *Yeni Türk*, C. 4, S. 41, s. 266-272.
- Salcı, V. L. (Mayıs 1939) “Edebiyat Tarihi: Selâmi”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 77, s. 170-172.
- Salcı, V. L. (Temmuz 1938). “Âşık Emrah Hayatı ve Sanatı”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 67, s. 263-266.
- Salcı, V. L. (Temmuz 1939). “Edebiyat Tarihi: Âşıkın İki Destanı”, *Yeni Türk*, C. 7, S. 79, s. 273-275.
- Selâmi İzzet, (Haziran 1933). “Garp Şaheserlerinde Aşk Kurbanları”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 9, s. 785- 789.
- Selâmi İzzet. (Haziran 1933). “Garp Şaheserlerinde Aşk Kurbanları”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 9, s. 785- 789.
- Tekin, G. (2014). “Mahremoğlu, Haydar”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/%20madde-detay/mahremoglu-haydar>. Erişim Tarihi: 09.02.2024.
- Tuncer, M. (2020). “Abdülvahit Coşkunlu”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/coskunlu-abdulvahit>. Erişim tarihi: 04.02.2024.
- Türk, H. (2022). *Merzifon Halkevi Dergisi Taşan*, Çanakkale: Hars Akademi Yayınları.
- Türk, H.; Bakır, M.; Pekdemir H. (2019a). *Sivas'ta Cumhuriyet Aydınlanması Orta Yayla Dergisi*, Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları.
- Türk, H.; Bakır, M.; Pekdemir H. (2019b). *Sivas'ta Cumhuriyet Aydınlanması 4 Eylül Dergisi*, Sivas: Sivas Belediyesi Yayınları.
- Türk, H.; Yılmaz, O. (2018). *Ordu ve Yeşil Ordu Dergileri*, Arı Sanat Yayınları, İstanbul;
- Ünver, A. S. (Ağustos 1938). “İstanbul Halkının Ölüm Karşısındaki Duyguları”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 68, s. 312-321.
- Ünver, A. S. (Ağustos 1938). “İstanbul Halkının Ölüm Karşısındaki Duyguları”, *Yeni Türk*, C. 6, S. 68, s. 312-321.
- Walicki, A. (2013). *Rus Düşünce Tarihi Aydınlanma'dan Marksizme*, Çev. Şenel, A. İstanbul: İletişim Yay.
- Yanık, M. (2023). *Çorum Halkevi ve Çorumlu Dergisi*, Hars Akademi Yayınları: Çanakkale.
- Yeni Türk Mecmuası. (1932). “Bu Mecmua Niçin Çıkıyor?”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 1, Teşrinievvel, s. 1-4.

Yusuf Ziya, (Kânunuevvel 1932). “Halk Şairleri ve Edebiyatımız”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 3, s. 194-198.

Yusuf Ziya. (Kânunuevvel 1932). “Halk Şairleri ve Edebiyatımız”, *Yeni Türk Mecmuası*, C. 1, nr. 3, s. 194-198.


Zeyrek, Ş. (2006). *Halkevleri ve Halkodaları*. Ankara: Anı Yayınları.

Araştırma Makalesi

Cenab Şehabeddin'in Hikâyeleri Üzerine Bir Değerlendirme

An Assessment On Cenab Şehabeddin's Stories

Yakup ÖZTÜRK¹

¹ Doç. Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, yakup.ozturk@bilecik.edu.tr 

Öz: Cenab Şehabeddin (1871-1934), Türk edebiyatında Servet-i Fünûn Dönemi olarak isimlendirilen edebiyat hareketliliğinin özellikle şiir cephesinde en önemli şairi kabul edilir. Bunda, tıp tahsili için Paris'e gönderilmesinden sonra ortaya koyduğu sanat anlayışının ve Avrupa'dan getirdiği yeniliklerin de payı büyüktür. Şair, dönemin batılı sanatçıların yakından takip etmiş, özellikle Natüralistlerin edebiyata bakışını kabullenmiş, yeni nazım biçimlerini denemiş, görülmemiş imaj ve imgelerle yeni Türk şiirinin yolunu açmış; kendi kuşağının ötesine geçerek sonraki şairlere tesir etmiştir. Cenab Şehabeddin edebiyat türleri arasında en çok mesaiyi şiire harcarsa da o, deneme, fıkra, gezi yazısı, mizah, piyes gibi birden fazla türde kendisini ispatlamış çok yönlü bir sanatçıdır. Bu türler arasında onun hikâyeler yazdığı edebiyat araştırmacılarının pek ilgisini çekmemiştir. Bugün, tespit edilen dokuz hikâyesi, büyük külliyatı karşısında pek kayda değer görülmemiş olmalıdır. Bu makalede Cenab Şehabeddin'in hikâyelerindeki temalar tespit edilmeye çalışılmış, baskın olan temanın aşk olması dolayısıyla sanatçının şiiri ve hikâyesi arasında aşk temasının nasıl işlendiğine dair bir mukayese yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde aşk, aile, evlilik gibi kadın-erkek ilişkilerine yaslanan konuların yanında hastalık ve vatan duygusunun işlendiği görülmüştür. Dönemin dil ve edebiyat anlayışını taşıyan bu hikâyelerden hareketle Cenab Şehabeddin'in Servet-i Fünûn dönemi Türk hikâyeciliğinin temsilcisi saymak mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Cenab Şehabeddin, Servet-i Fünûn hikâyesi, aşk, verem, vatan duygusu, şiir



Atıf: Öztürk, Y. (2024). "Cenab Şehabeddin'in Hikâyeleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 163-175.

DOI: 10.31465/eeder.1434669

Geliş/Received: 09.02.2024

Kabul/Accepted: 19.03.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Abstract: Cenab Şehabeddin (1871-1934) is considered the most important poet of the literary movement called the Servet-i Fünûn Period in Turkish literature, especially on the poetry side. The understanding of art he developed after he was sent to Paris to study medicine and the innovations he brought from Europe also played a big role in this. He closely followed the western artists of the period, especially accepted the Naturalists' view of literature, tried new verse forms, and paved the way for new Turkish poetry with unprecedented images and imagery. He went beyond his own generation and influenced subsequent poets. Although Cenab Şehabeddin spends the most time on poetry among literary genres, he is a versatile artist who has proven himself in more than one genre such as essays, anecdotes, travel writing, humor and plays. Among these genres, the stories in which he wrote did not attract much attention from literary researchers. Today, the nine stories identified must not seem very noteworthy in the face of his large oeuvre. In this article, the themes in Cenab Şehabeddin's stories have been tried to be determined, and since the dominant theme is love, a comparison has been made regarding how the theme of love is handled between the artist's poems and stories. In addition to his stories based on male-female relations such as love, family and marriage, he also has stories dealing with illness and the feeling of homeland. Cenab Şehabeddin deserves to be the direct representative of Turkish storytelling of the Servet-i Fünûn period in terms of language and aesthetic attitude. He is the name that brings the understanding of language and literature of this period to his story.

Keywords: Cenab Şehabeddin, Story of Servet-i Fünûn's era, love, tuberculosis, sense of home, poetry

Giriş

Cenab Şehabeddin, Servet-i Fünûn hareketinin nitelik ve nicelik açısından ileride duran sanatçısıdır. Hem Türk şiirine getirdiği yenilikler, nesir sahasındaki üretkenliği, Avrupa ve doğu memleketlerine olan seyahatleri hem de entelektüel seviyesi onu bu hareketin mümtaz şahsiyeti hâline getirmiştir. Cenab Şehabeddin, 1890’da, erken yaşlarda hükümet tarafından tıp alanında tahsil görmek üzere Avrupa’ya gönderildiğinde modern Batı sanatı ve edebiyatıyla tanışmıştır. Süs mecmuasında 17 Teşrinisâni 1339’da yazdığı bir yazıda Paris’te bulunduğu sırada Natüralistlerin modası olduğunu söyler. (Akay, 2020: 33) 1894’te İstanbul’a döner. Onun Avrupa’dan dönüşü özellikle şiiri söz konusu olduğunda bir milat kabul edilebilir. İlk gençlik yıllarında Muallim Naci ve ekolünü takip eden Cenab Şehabeddin, Fransa’da tanıdığı çağdaş şairler vasıtasıyla şiirde yenilikçi biçim ve temaları denemekten uzak durmamıştır. Hasan Akay, Cenab Şehabeddin’in Avrupa’dan döndükten sonra Batılı sanatçıların önem verdiği resim, müzik, pitoresk hayaller ile şiir, resim ve müziği bir araya getirdiği şiirler yazdığını ifade eder. (Akay, 2020: 34) Bu durum sadece sanatçının şiirlerinde geçerli değildir; o, diğer türlerdeki eserlerinde de ortak bir tavır yakalamıştır.

Bugüne kadar Cenab Şehabeddin üzerine yapılan akademik çalışmalarda onun hikâyeleri üzerinde fazlaca durulmamıştır. Elbette şairin, hikâyeci kimliğe sahip olduğunu iddia edecek kadar elimizde metin mevcut değildir. 1908’den sonra Cenab Şehabeddin’in dönemin süreli yayınlarında ardı ardına yayımladığı nesirleri, bunlara geçmişten beri birikerek gelen şiirleri de ilave olununca binlerce metnin arasında hikâyelerinin kaybolması bir tarafıyla tabiidir. Erol Gökşen’in çeşitli süreli yayınlardan derleyerek ortaya çıkardığı Cenab Şehabeddin imzalı dokuz hikâye, şairin hikâye sahasında mesai harcadığını göstermeye kâfidir. 1895-1931 yılları arasında yayımlanan bu hikâyelerin çoğunluğu Servet-i Fünûn yıllarına aittir. II. Meşrutiyet’in sonunda ve Cumhuriyet’in onuncu senesinde birer hikâye daha kaleme almıştır.

Cenab Şehabeddin, öncelikle şairdir. Gazetelerde yayımladığı yüzlerce yazısında ve meslekî mecburiyetlerle çıktığı doğu ve batı ülkelerine dair gezi kitaplarında denemeci ve fıkracı tarafı görülür. Bunlara birtakım vecizelerini bir araya getirdiği eserlerini ve Shakespeare üzerine yazdıklarını ilave ettiğimizde devasa bir külliyat ortaya çıkmaktadır. *Kalem* mecmuasında Dahhak-ı Mazlum adıyla yazdığı mizahî yazıları da onun bir başka cephesini gösterir. Hüseyin Cahit’ten sonra bir dönem *Mekteb* mecmuasını idare etmesi, Süleyman Nazif’le birlikte Hadisât gazetesini çıkarması, *Mehtap* mecmuasındaki faaliyetleri onun dergicilik yönünün de hareketli geçtiğine delildir. Bütün bunlar arasında tiyatro sanatını ihmal etmeyen Cenab Şehabeddin’in edebî bir kimlik kazanmasında en önemli vasıta şiirdir. Hem kendi döneminde yol açıcı birtakım imaj ve temalarla kuşağına tesir etmiş hem de Cumhuriyet sonrasında Türk şiirinin kabul görmüş anlayışları ve sanatçıları Cenab Şehabeddin’den beslenmiştir. Hüseyin Suat Yalçın, onun kendi kuşağına nasıl öncülük ettiğini “Cenap olmasaydı Servet-i Fünûn’un edebî inkılâbı noksan kalır, belki de elde etmek istediği hedefine vâsıl olamazdı.” (Yalçın, 2021: 48) sözleri ile açıklar. Sadettin Nüzhet, “İlk Türkçe soneyi Cenap neşretti. Genç şair yalnız ruhta değil, şekilde de yenilikler yapmak istiyordu.” (Sadettin Nüzhet, 1934: 19) diyerek onun Batıda gördüğü yenilikleri ve nazım biçimlerini Türk şiirine taşımakta cesur davrandığını vurgular. 27 Haziran 13121de (9 Temmuz 1896) *Mekteb*’te yayımladığı “Terâne-i Mehtab” şiirinde geçen “saat-ı semen-fâm” tabiri, Türk edebiyatında büyük yankılar uyandırmış Dekadanlık tartışmasını başlatmıştır. Böylesine zengin bir zemin inşa eden şairin şiirleri de çeşitli araştırmacılar tarafından tematik olarak incelenmiştir. Bu incelemelerde tespit edilen temalara geçmeden önce şairin hikâyeleri ile şiiri arasında bir mukayese yapıldığında hikâyelerinde, şiiri kadar çeşitli temalarla karşılaşmadığımızı ifade etmemiz gerekir. Cenab Şehabeddin, aşk, evlilik, kadın-erkek münasebetleri dışında II. Meşrutiyet’in sonlarında kaleme aldığı bir hikâyesinde vatan temasını yine aşk ve eğlence arka planında işlemiştir.

Mustafa Karabulut, Cenab Şehabeddin'in şiirlerini tematik tasnif dâhilinde incelediği eserinde şairin, kadın ve aşk, tabiat, marazilik ve melankoli, müzik, hayal-hakikat çatışması, kaçış, ümit ve ümitsizlik gibi pek çok tema etrafında şiirler yazdığını tespit eder. (Karabulut, 2013: 8) Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde de en baskın tema aşktır. Onun şiirinde bu temanın yoğun bir biçimde işlendiği görülür. Ancak şiiri ve hikâyesi arasında aşk temasının işlenmesi bakımından birtakım farklılıklar vardır. Bunun tespiti için öncelikle Cenab Şehabeddin'in şiirlerinden bazı numuneler seçerek onun aşka bakışını tahlil etmek gerekir. Bu temalar içerisinden hikâyeleri ile mukayese söz konusu olduğunda kadın ve aşk meselelerinin öne çıktığı görülecektir.

1. Cenab Şehabeddin'in Aşk Temalı Şiirlerinde Muhteva

Sosyal meseleleri sanatın mevzusu yapmaktan uzak duran şair, şiirin amacı güzelliği düşüncesiyle aşk, kadın ve tabiat temalarına yoğunlaşır. Hatta ilk dönem şiirlerinden son dönemde yazdıklarına kadar aşk temasını terk etmez. (Karabulut, 2013: 56-57) Onun çoğu zaman melankoli, kavuşamamaktan doğan ıstırap, yalnızlık, özleyiş gibi temalarda yoğunlaştırdığı aşk şiirlerinin sembolü ya da anahtarı olarak okunabilecek iki şiir vardır. “Diyojen’e” ve “Don Juan” şiirlerinde şairin, aşk karşısında aslında son derece kayıtsız olduğu, sadakatten uzak bir hâlde sadece eğlenmek uğruna aşka yöneldiği görülür. Bu iki şiir, şairin aşk anlayışını kendi kaleminden mısralara döktüğü manzumelerdir. Sadettin Nüzhet de “Cenab'ın hayat ve aşk hakkındaki telâkkilerini anlamak için Diyojen” ve Don Juan şiirlerini okumak kâfidir.” der. (Sadettin Nüzhet, 1934: 123) Ona göre şair, kadınlara duyduğu aşka bile sever gibi görünen fakat sevmeyen biridir. Her şeyi lakaytlıkla karşıladığını dile getirir. Hasan Akay, “Diyojen’e” şiirinde aşk temasının yanında millilik, tarih, ahlak, vatan gibi temalar da görüldüğünü ifade eder. (Akay, 2020: 93) Cenab Şehabeddin'de şiir ve aşk ilişkisinin ne derece yakın olduğunu gösteren şu sözü şairin kendisi sarf etmiştir: “Aşk ile şiir arasında öyle bir karâbet vardır ki aşkın rûhu şiirdir ve şiirsiz aşk ölü sayılır denilebilir. Bilhassa şaire aşk bütün cihan fevkinde bir cihan verir.” (Akay, 2020: 100) Cenab Şehabeddin'in üç evlilik yaptığını, ikincisinde baldızı ile evlendiğini de burada hatırlamamız gerekir. Onun, hikâyelerinde görüleceği üzere sıklıkla evlilik kurumu üzerine gitmesi, karakterlerini karı-koca arasından seçmesi bu bilgilerin ışığında daha anlamlı olacaktır.

Cenab Şehabeddin, *Servet-i Fünûn* dergisinin 3 Teşrinisâni 1327 (16 Kasım 1911) tarihli sayısında yayımladığı “Don Juan” şiirinde gerçekten de kendisine âşık olanlara seslenir ve onları hezimete uğramış âşıkları olarak tarif eder. Onlar, hep sevilmeden şairi sevmişler, şairin aşkından küle dönmüşlerdir. Şair, geçmişe bakıp, sizi ne zaman hatırlayacak olsam dudağıma hatıralarınız gizli bir ateş külü getirir diyerek âşıklarına seslenmeye devam eder. Avare, başıboş bir güneş gibi her zaman su üstüne yansıdığını dile getirerek, herhangi bir aşka sebat etmediğini anlatır. Zaten “Kimseden şu'le almadım” diyerek bunu bir başka şekilde kendisi tasdik eder. Bir taraftan da bir kadından diğerine geçtiğinde aşkı bulduğunu zanneder. Ancak kadın dudaklarından usanınca aşkın maraziliğine âşık olur.

Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinden önce *Mektep*'te yayımladığı “Tasvîr-i Cânân” şiirinin ilk dördünlüğünde şair, sevgilisinin billur gerdanına sarıldığını anlatarak sözlerine başlar. Sevgilisinin yeni açılmış bir ruh ile aşk dolu bir güzelliği vardır. Bir gelin odası âdeta sevgilinin taze yüzüne oturmuştur. Yüzündeki parlaklık öyle bir hâldedir ki bu, sadakatin sabah renklerini ve dolunayın ışıklarını andırmaktadır. *Hazine-i Fünûn* dergisinde 1895 yılının Aralık ayında yayımlanan “Benim Kalbim” şiirinde de manzum hikâyeye yaklaşan bir atmosferle aşk ve tabiat temaları iç içe yer alır. Şiirin ilk kıt'asında karanlık bir ormanın en karanlık yerinde yatan bir gençten bahsedilir. Bu genç, başını garip bir yarasanın loş gölgesine uzatmıştır. Gözyaşları, sızlanmalar bu gence huzurdan bir yatak olmuştur. Gecenin sonsuz karanlığı onu ümitsizce sersem etmiştir. Şiirin üçüncü kıt'asında ormanın karanlığında tanıdığımız gencin, gözleri gülse de içinin kan ağladığını öğreniriz. Sonraki kıt'ada ise sararmış, solgun yüzünde bir uçuktan bahsedilir. Bu uçuk, sonbahar yapraklarını dahi korkutur. İnleyen dudaklarındaki donukluk ise kuşları dilsiz ve hayran

bırakacak bir hâldedir. Şiirin devamında bu gencin nefes aldıkça göğsüne bir hançerin saplanıp durduğunu işitiriz. Bu nefesler taşı ve toprağı rahmetiyle titretmektedir. Yedinci kıt'ada şairin de sesini duyarız. Ormandan gelen böylesi nefes hırıltıları karşısında şair “Kimdir âyâ bu haste-i muğber?” diye gökyüzüne bir soru yöneltir. Gökyüzünden şu yolda bir cevap alır:

“Gördüğün dil-şikeste-i takdîr

Bil, senin kalb-i nâ-ümîdindir;

Öyle takdîr eder ki Rabb-ı Kadîr

Ebedî hastadır dil-i şâir” (Cenab Şahabeddin, 2011: 89)

Bu cevap bize şunu göstermektedir ki ormanda acılar içinde kıvranan genç, şairin kendisidir. Cevapta şaire, duyulan seslerin kaderin incittiğı bir kalpten geldiğı söylenir. Bu kalp, şairin ümitsiz kalbidir. Allah'ın takdiri ise şairin bu hastalıklı gönülden kurtulmamasının mümkün olmadığıdır.

Servet-i Fünûn dergisinde yayımladığı “Riyâh-ı Leyâl” şiirinin ilk bendinde de aşk temasına geçmeden önce tabiatı öne çıkardığı unsurlara yer verir. “Ey” nidası ile başlayan şiirde önce güvercinlerin aheste şarkıları duyulur. Şair, bu şarkılardan sonra yelpazeye benzettiğı kuş inlemelerine, salına salına gezen rüzgâra seslenir. Bunlar, gecenin karanlığı ufuklara inince kainatı dolaşmaya başlarlar. Şair bu bendde haberci rüzgârdan, sevgilisinden kendisine gizli bir ses getirmesini, kendisinden de sevgilisine “Bir âh” götürmesini ister.

Cenab Şahabeddin'in meşhur şiirlerinden biri olan “Makdem-i Yâr”da aşk ve kadına dair tematik bir çerçeve gözlemlenir. Önce tabiat tasviri görülür. Şiirin ilk mısraındaki manzarada altından kelebeklere benzeyen Zühre yıldızı, çimenlerin üzerinde bir zümrüt gibi titrer. Billur sular, çeşmeler de çiçeklerle örülü yollarda çağlar. Gümüştan bir çiğ tanesi akşamın karanan yapraklarına düşer, ay da bu çiğ tanesi gibi gecenin içinde titrer. Gafil dolaşan bir yarasa, otlayan bir ceylan bu tabiata yumuşak bir karanlık vermiştir. Ceylan ile yarasa, yapraklar ile çiçekler, akıp giden suyun kenarında birden fısıldaşmaya başlarlar. O sırada sevgili, karanlık korunun gölgesi içinden capcanlı bir ay gibi yükselir.

1898 yılı Ocak ayında *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan “Kable'l Garâm” şiirinde de şair, bir sarhoş cüretiyle, kekeme bir hâlde, şaşkın, sevgilisinin eteklerine kapanır. Sonsuz bir vecd içinde bir saniyelik huzuru duyar. Yapıp ettikleri, hayalleri bir şefkat suçundan öteye gitmez. Ancak bir anda susmuş sevgilisinin gözleri hayretler içinde kalır. Tereddüdün gölgesiyle sevgilisinin güzelliğı değişmeye başlamıştır. Sevgilinin bu hâli, bir fırtınadan önce ayın rengi nasılsa tıpkı öyledir. “Dehân-ı Yâr” şiirinde de buna benzer bir atmosfer vardır. Şair, sevgilisinin şarkı gibi konuşmasını dizlerinin üstünde dinler. Ancak duydukları şairin şikayetlerini susturur. Sevgilinin bu konuşmaları, şairin bütün ömrünü sığdırdığı gecede sessizlik diyarını doldurur. Şair, sevgilisinin veda sözlerini dinledikten sonra ellerini ondan ayırır ancak sevgilinin sesini hatırladıkça bu vedanın acısını hafifletir. Bu sözleri hatırladıkça içinde bulunduğu boş odada yalnızlık duymadığını dile getirir. Üç kıt'alık şiirin son bölümünde şair sevgiliye seslenir. Sevgilinin dudaklarının kendisine teselli verdiğini, bu dudaklardan dökülen sözlerin hayat sırrının musikisi olduğunu dile getirir. Bunlar ümitsizlik içindeki geceye bir saadet vaadi bırakır. Hâlbuki şair, bu sözlerin hepsinin yalan olduğunun idrakindedir. Kalbi, bu yalanlar içinde hayat bulur, onlar şairi bir ümide bağlar.

Cenab Şehabeddin'in şiir ve hikâyeleri tematik açıdan mukayese edildiğinde baskın temanın aşk duygusu olması, onun şiirleri içerisinde bazı numuneler seçilerek tahlil edilmesini gerekli kılmıştır. Bu şiirlerde aşkın hüznü yaklaşan hâli söz konusudur ve bir kavuşmadan söz edilemez. “Don Juan” şiiri istisna edildiğinde Cenab Şehabeddin'in *Servet-i Fünûn*cularda görülen hakikatin hayale üstün gelişi hâlini, aşk temalı şiirlerinde sürdürdüğünü ifade edebiliriz. Şairin Avrupa'dan döndükten sonra şiirde yeni imaj, muhteva ve biçimler denediğinden söz etmiştir.

1894'te İstanbul'a dönen şairin tespit edilen ilk hikâyesi de 1895'te yayımlanmıştır. Aşk, aile ilişkileri üzerine yoğunlaşan bu hikâyelerde şiirde görülen melankoli, marazilik, kavuşamama hâli söz konusu değildir. Dil büyük nispette Servet-i Fünûn neslinin dilini muhafaza eden ağır, terkipli bir dildir. Hikâyelerin başlıkları dahi şiirlerdeki başlıkları hatırlatır. İfade etmek gerekir ki yerleşmiş bir Servet-i Fünûn edebiyatı dilinden bahsedilecekse bu dilin hikâyedeki temsilcileri Cenab Şehabeddin ve Tefvik Fikret'tir. Burada dilden kasıt, kelime kadrosudur. Servet-i Fünûn edebiyatında tema, şekil ve üslup bakımından yol açıcı şahsiyetlerden biri hatta en önemlisi kabul edilen Hâlid Ziya'nın Tefvik Fikret'e ve Cenab Şehabeddin'e nasıl ilham verdiğine dair tespitler Şerife Çağın'ın dikkat çekici makalesi "Servet-i Fünun Şiirinde Halit Ziya'nın Yeri"nde ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır. Buradaki tespitlerin önemine işaret etmekle beraber Hâlid Ziya'nın ve Mehmed Rauf'un nesir dilindeki kelime ve terkip tercihlerinin bahsini ettiğimiz iki şairin hem hikâyesinde hem de şiirlerinde yer aldığı görülmüştür. Cenab Şehabeddin'in hikâyelerine başlık seçerken bile Servet-i Fünun şiirindeki başlıklarla birebir aynı ifadeleri kullanması bu iddiayı desteklemektedir. Yine de Çağın'ın Hâlid Ziya'nın "Yırtık Mendil" hikâyesi ile Tefvik Fikret'in "La Dans Serpantin" şiiri arasındaki mukayesesinde iki eser arasındaki yapı, tema ve üslup benzerliğinin "şaşırtıcı" seviyelerde olduğu tespiti gözden kaçmamalıdır. (Çağın, 2015: 22)

2. Cenab Şehabeddin'in Hikâyelerinde Tema ve Muhteva

Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinin başlıkları Servet-i Fünûn döneminde yazılan şiirlerin başlıkları ile büyük nispette benzeşir. Pek çoğu terkipli ve şiirlerin kelime kadrosu ile çok yakındır. "Hikâye-i Müntahabe", "Te'sir-i Muhîtât", "Lâne-i Elhân" doğrudan şiir başlıklarını andıran hikâyeleridir. Servet-i Fünûn edebiyatının aslı temalarından olan, hemen her şiir ve nesirde karşımıza çıkan "hayal" kelimesi Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinin de merkezindedir. Daha ilk hikâyenin ikinci cümlesinde bir yolda geniş adımlarla yürürken "âlem-i hayâle dalmaktan" daha şiirin ne var diye sorulur. (Cenap Şahabettin, 2024: 69)

Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde bir hikâye hariç (Prens Levent) mekân, Avrupa şehirleridir. Karakterlerin isimleri de bu doğrultuda yabancıdır. Bu durum Cenab'ın şiir coğrafyasıyla farklılık teşkil ediyor gibi görünse de şiirlerinde somut mekân isimleri anmaktan uzak durduğu için manzumelerinde Osmanlı coğrafyasını, hikâyelerinde Avrupa'yı mekân olarak aldığı iddia edemeyiz. Dolayısıyla bu hususta bir mukayese yapmak da yersiz olacaktır.

Hikâyelerin hemen tamamında zengin tasvir yoğunluğu vardır. Natüralist edebiyatın tesiriyle, Cenab Şehabeddin'in şiirlerindeki pitoresk imajlar burada da karşımıza çıkar. Daha ilk hikâyede yalının mevkii ayrıntılı biçimde tasvir edilir:

"Her dağın dâmeninde tesâdüf olunan latif koylardan birinin kenarında birdenbire birkaç yalı gördüm. Denize karşı, bir dağın eteğinde, bir yabani çam ormanı önünde güzîn olup adedi dörde beşe balığ olan bu yalılardan biri o kadar güzeldi ki birdenbire kapısı önünde tevakkuf ettim. Bu yalı esmer tahta oymalarla müzeyyen ve tâkına kadar sarılan güllerle mestür bir beyaz kâşaneydi. Bu kâşanenin bahçesi iltizâmî bir adem-i intizâm-ı şühâne ile serilmiş olan her renkte ve her büydan çiçekler ile ârâste ve çimenle mâlî bir kâlîçe-i müzehher idi." (Cenap Şahabettin, 2024: 69)

Anlatıcı, taş kırmakta olan bir köylüye hoşuna giden yalıyı göstererek "bu me'vâ-yı elmâs-pâre-nişânın" kimin olduğunu sorar. Bu ev Madam Jolly Romen isimli, gençliğinde oldukça meşhur bir aktriste aittir. Anlatıcıya göre dünyada hiçbir kadın onun kadar alkışlanmamış, onun kadar sevilmemiştir. Uğruna sayısız düellolar olmuş, intiharlar gerçekleşmiş, epey gürültü koparan hadiseler yaşanmıştır. Genç anlatıcı ile madamın arasında hikâye boyunca uzun bir sohbet görülür. Madam, zamane erkeklerinin, eski zaman kadınlarını hatırlamalarını büyük bir nezaket eseri olarak değerlendirir. Genç adam, "ızdırâblı yaralara dokunur gibi" nazikçe, misafir olduğu evin sahibesini konuşturur. İhtiyar aktris, başarılarından, başarılarının getirdiği sarhoşluktan, dostlarından bahseder. Hikâyenin genç kahramanı, aktriste, hayatında en fazla haz aldığı şeyin

tiyatro olup olmadığını sorduğunda, “Hayır.” der. Ona hayatta en büyük saadeti duvarına astığı iki levhadaki âşıkları vermiştir.

Aktriste, hayatının mutluluğu aşktan gelmiştir. Genç adam bu cevap karşısında “O hâlde, Madam, siz saâdetinizi onlara değil, doğrudan doğruya muhabbete medyûnsunuz. Çünkü onlar vâsita-i muhabbet olmaktan başka bir şey idiler.” (Cenap Şahabettin, 2024: 73) diyerek hikâyedeki aşk temasını öne çıkarır. Aşk, bu sanatçıyı yaşlandıkça gençleştiren bir olgudur. Bedenin yaşlanması, kalbinin gençleşmesini sağlamıştır. Diyalogun devam ettiği sırada karşısındaki gence, bütün yaratılanların cismi ile kalbinin aynı anda ihtiyarladığını, ancak kendisinde bu durumun aksi yönde seyrettiğini dile getirir. “Benim zavallı cismim altmış dokuz yaşında, zavallı kalbim yirmi yaşındadır.” diyerek hem bunu vurgular hem de sadece bu sebepten kendisinin çiçekler ve hayaller arasında yaşadığının altını çizer. Hikâyenin sonunda madam, genç erkeklerin insana muhabbeti aratan şeyleri dahi hayal etmedikleri eleştirisini getirir. Madama göre bu erkekler, borsa ve ticaretle meşgul iş adamlarıdır. (Cenap Şahabettin, 2024: 76)

Cenab’ın bir diğer hikâyesi “Haziranın Yirminci Günü” başlığını taşır ve aşk teması bakımından dikkati çeker. Hikâyede, tasvir yoğunluğunun son derece öne çıktığı görülür. Hikâyenin geçtiği mekân birkaç sayfa hacminde anlatılır. Buradan küçük bir kısım ise şöyledir:

“Sık ve ince örmeli perdelerin arkasında, ocağın içinde az korlu bir ateşin kısa şuleleri punç alevi gibi raksân oluyor. Şirin bir sûrette solgun mâiye boyalı geniş setirelerin müstakîm büklümleri yukarıdan aşağıya duvarları tefrîş ediyor. Sarı saman renginde ipek perdeler kapılarla pencereleri gizliyor. Zemin döşeme ile hem-renk ve yek-âhenk olan bir Obüson kâlîçesi altında nihân duruyor.” (Cenap Şahabettin, 2024: 79)

Tasvirlerin bu derece yoğun ve ayrıntılı görüldüğü birkaç sayfadan sonra kahramanların kimler olduğuna geçilir. Yine bu kişiler Batılılar arasından seçilmiş, yabancı isimlere sahip kimselerdir. Hikâyenin iskeleti oldukça sade ve basittir. Buna göre, Kontes Margarete, her akşam Barbe de Johnny Sokağı’nda oldukça gösterişli bir evin salonunda “eski muhibbi”, Baron Palmed’le birkaç saat geçirir. Okuduğumuz hikâyede de bu akşamlardan birine tanıklık ederiz. Çiftin birkaç saat içerisinde ne hissettikleri, konuştukları, paylaştıkları gözler önüne serilir. Hikâyeye adını veren yirmi haziran tarihinin de hikmeti bu diyaloglarda anlaşılır.

Baron ile kontesin geçmişleri, tanışıklıkları elli yıla dayanır. Çocukluk ve ilk gençliklerinde, Paris’te evleri, köyde ise şatoları yan yanadır. O yılları bir arada geçmiş ve oyun arkadaşlığı etmişlerdir. Aralarındaki hissî bağların ne zaman kurulduğu ise bilinmez. Yani aşk duygusunu ilk kim ne zaman duymuştur, bunun karşılıklı hâle gelmesi nasıl gerçekleşmiştir, hatırlayan yoktur. Onlar, hikâyeye göre aşk duygusunu, ruhlarının en derin köşesinde bir tohum hâlinde bulmuşlardır. Henüz sevmenin ne olduğunu bilmedikleri çağlarında, bu tohum vasıtasıyla kalplerinde aşk çiçekleri açmaya başlamıştır. Ancak aralarındaki bu muhabbet, sevgi, ailelerinin bozuşmasından sonra bir anda yok olmuştur. Büyümüşler, serpilmişler, ilk gençliklerinde her ikisi de ailelerinin arzusuyla başka başka evlilikler yapmışlardır.

Cenap Şehabeddin’in hikâyelerinde ikili insan muhabbetlerini bir tema olarak göreceksak kötü evlilikleri de buna ilave edebiliriz. Bu hikâyede de baron, şuh-meşrep bir genç kız ile evlenmiş ancak huzur bulamamıştır. Öteki de kumarbaz, sürekli sarhoş, haylaz, bir kontla nikâh kıymıştır. Hikâyeye göre ikisinin de eşleri ölmüştür, ikisinin de çocuğu yoktur. Hikâyeye konu olan akşam, salon buluşmalarının başlangıcı, bir gün dul ve çocuksuz olarak birbirlerine tesadüf etmeleri ile mümkün olmuştur. Aradan yaklaşık otuz, otuz beş yıl geçmiş, iki eski âşık yeniden bir araya gelerek günün muayyen saatlerini karşılıklı geçirmeye başlamışlardır. Anlaşmak için aralarında bir cümle dahi kurulmasına ihtiyaç yoktur. Uzun sessizliklerde bile birbirlerinin ne düşündüğünü anlamak için sadece bir bakışı yeterli görebilirler. Böyle anlarda dilleri sussa da ruhlarının sessizce konuşmaya devam etmesi onlar için sıradan bir durumdur. Bu buluşmalarda kontes, fakir çocuklar için yünden kaba göğüslükler örmekle meşgulken, baron da gazetelere göz gezdirir.

Arada bir başını kaldırıp kontese, gazetenin muhtevası hakkında bilgi verir. Çift her gece buluşur. Gece yarısında, yarın aynı saatte buluşmak üzere diyerek ayrılırlar.

Hikâyelerin dilini göstermesi bakımından “Haziranın Yirminci Günü”nde geçen şu satırlara bakılabilir:

“Baron o gün bir resim meşher-i umûmîsine gitmiş olarak, gördüğü levhaların hakâyık-perestâne musavver olduğunu ve bu levhalardaki elvân-ı nâ-pûhte ve hutût-ı haşînenin bâsıra-i iffet-cûyânesini cerîhadâr eylediğini ve kontes de moda hükmünü alan ve velveleli alkışlara mazhar olan romanlardan birini okumak istediğini ve fakat ilk sahifelerde gördüğü gîlzet-i ifâdeden dolayı midesi bulanıp mütâlaada devam edemediğini hikâye etti.” (Cenap Şahabettin, 2024: 83)

Bu diyaloglar arasında hikâyeye başlık olan yirmi haziran tarihinin neyi ifade ettiği de ortaya çıkar. Baron, kontese, yeğenin evlilik gününün kararlaştırılıp kararlaştırılmadığını sorduğunda, konstesten haziranın yirminci günü cevabını alır. Bu tarih, baronu kırk beş sene evveline götürmüştür. Çift, o tarihte önce haziranın yirmisinde تنها, büyük bir ormanda yaptıkları gezintiyi hatırlamıştır. Kontes, hatırlanan şeyi ilk defa seslendirir. Baron, kontesin aklından bu gezintinin çıkmamış olmasını şaşkınlık ve sevinçle karşılar. Aileleri kavga edip bozuşmadan birkaç gün önce bu gezintiyi yapmışlardır. Konstes, her yirmi haziranda hayaline o gezintiyi getirir. Çiftin sohbeti bu sefer, gezinti üzerine iyice yoğunlaşır. Orada baronun kontesi kucaklayıp taşımamasının sebebi ile sohbet devam eder. Baron, sevgilisini ayakkabıları ıslanmaması ya da kendisinin ne kadar kuvvetli olduğunu göstermek için değil, hayalini kurduğu kontesi, kalbinin üzerine biraz daha yaklaştırmak için taşımıştır. Bu gezinti sırasında birbirlerine henüz aşklarını ilan etmemişlerdir. Yirmi hazirandan birkaç gün sonra ailelerin kavgası ile ayrıldıklarında aslında onlar, birbirlerinden habersiz iki âşıktır. Hikâyeye, yarın akşam aynı saatte aynı yerde buluşmak sözüyle tamamlanır.

1896'da *Mekteb* mecmuasında yayımlanan “Düşes” hikâyesi, verem hastalığı ile mücadele ederek günlerini geçiren bir düşesin, sokakta avaz avaz bağırarak geçinen balıkçı bir kadınla yaşadıklarını anlatır.

Cenab Şehabeddin'in hikâye temalarından biri olarak hastalıklar, onun da altında verem hastalığı üzerinde durulabilir. “Çifte pencereler, perdeli kapılarla mahfûz olan mâlikânesi içine çekilmiş, - solgun sâkları pamuklar içinde saklanan nâzik nebâtlar gibi- limonluklara benzeyen halvethânesinin harâret-i mülâyimânesi içine gizlenmiş idi; bütün günlerini verem illetine karşı açtığı bir ceng-i bî-mütâreke içinde imrâr ediyordu.” cümlesi Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde yer alan verem hastalığının hikâyesinde de bulunduğunu gösterir. Daha sonra gelecek hikâyelerinden birinde de (Yalı Hayâlâtı) bu hastalığa gönderme vardır. (Cenap Şahabettin, 2024: 89)

“Düşes” hikâyesinin bir başka özelliği daha görülür. Bu hikâyenin, mekân kullanımında salonlardan çıkıp sokağa yönelmesi dolayısıyla Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde ayrı bir yerde durduğu ifade edilmelidir. En azından balıkçı kadının geçtiği sokak, bir dış mekân olarak Cenab Şehabeddin'in hikâyesine yeni bir mekân kazandırır. Sokak süpürücüleri, sütçüler, sebzeciler, balıkçılar sokaktan gelip geçmektedir:

“Sokak süpürücülerinden sonra ortalığa teneke gürültüleriyle dağılan sütçüler, mâlikânelerin eşiklerinde esneyen şişman hizmetkârlar, nefesleri yettiği kadar bağırarak sebzeciler, balıkçılar yayılıyordu.” (Cenap Şahabettin, 2024: 90)

Bu manzara arasında balıkçı bir kadın avaz avaz bağırması kontesin dikkatini çeker. Şişman, biçimsiz kolları sıvalı, başı bir mendil ile bağlı bu kadın, müşterilerine sataşır, sahte bir tehditle diğer satıcılara laf atar, bütün sokağı enerjisi ile sarıp sarmalar. Fakat bu neşenin ve yüksek sesinin ardında sanki düşesle eğlenmek vardır. Düşes, balıkçı karşısında kendisiyle konuşur hâllere girer. Güya bu kadın, bütün saflığı ile düşese “Nasılın benim nazik düşesim? Oh! Oh! İşte sen böyle eriyip gidiyorsun da senin nefesin bitip tükeniyor, ben... Ben, bak hele şunu dinle, 'Iskaralık! Iskaralık uskumru!' der. (Cenap Şahabettin, 2024: 90) Önceleri balıkçıya karşı içinden bir

kıskançlık ve gazap duymuş, sonra sadece ona merhamet etmiştir. Yaptığı iş ağır ve son derece pistir. Çünkü düşes kendi kendine balıkçının bedbaht bir hâlde olduğunu düşünür ve ona iyilik etmek için bir merhamete bürünür. Onun ıstırabını azaltmak için onu teselli çareleri düşünmeye başlar. Kapıcısına bu fakir kadını çağırmasını tembih eder.

Balıkçı kadın, düşesin kendisine merhamet ederek yardım teklifinde bulunmasını, bu kış bol balık var, ben, kocam ve oğlum iyi çalışıp, iyi kazanıyoruz, vücudumuz da sağlıklı diyerek reddeder ve çıkıp gider. Sonra balıkçı kadının zayıf edili vaktini tazmin için bir hayli balık alınır. Ertesi gün balıkçı tekrar gelmiş ve avaz avaz balık satmaya başlamıştır. Hizmetçi hiddetle kapıya çıkmış ve kadından tezgâhını daha ileriye taşımasını istemiştir. Zira o gece düşes, ruhunu teslim etmiştir.

Pek çok Cenab Şehabeddin hikâyesinde olduğu gibi “Yalı Hayâlâtı” da kapalı mekân hikâyesidir ve 1896 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanmıştır. Bir genç kız, bir gün önce annesinden duydukları ve gece gördüğü rüyanın ne anlama geldiği üzerine düşünür. Bu hikâyeye, yazarın hikâyelerindeki dil kullanımında sade dile epey yaklaşan paragrafları ile de dikkati çeker:

“İçerisinde su şapırtıları, gülüşmeler, bağrısmalar, sevinçli, korkulu sesler geliyor; orada on on beş kişi dalıyor, çıkıyor, atlıyor, yüzüyor, titriyor, seviniyor! İşte tasavvur ediyorsunuz: Belinden dizine kadar peştemalli, ayakları çıplak, kollarını göğsüne kavuşturmuş, vücûdu soğuktan titreyen, saçları ürperen bir adam havf ve arzu, tereddüt ve ihtiyat ile ıslak merdivenleri inerek son kademeye geldi. Bir eliyle merdivenin parmaklığına dayanarak bir ayağının ucuyla suyun harâretini daha doğrusu bürûdetini muayene ediyor.” (Cenap Şahabettin, 2024: 94)

Yukarıda bahsi geçen verem hastalığına gönderme “Yalı Hayâlâtı” hikâyesinde de vardır.

“Ağzını sildikçe mendil üzerinde hâsıl olan pembeliklere, yorgun nazarına, diyk-ı nefesine, cebhesindeki ince ter tabakasına dikkat edenler buraya deniz havası teneffüs ederek şifa bulmak için gelmiş bir müteverrim olduğunu anlamakta güçlük çekmiyorlar. (...)” (Cenap Şahabettin, 2024: 97)

Bu hikâyeye hayal ve hakikatın iç içe olduğu, yalı penceresinden dışarıyı seyreden genç kızın neleri hayalinde yaşattığı, neleri gerçekten gördüğü açık açık ifade edilmeyen bir hikâyedir. Son cümlesinde “Sonra birdenbire hakîkate avdet ediyorsunuz.” sözünden de bu açık bir biçimde görülür ki aslında genç kızın gördüklerinin tamamı kendi hayalinde yaşattıklarıdır. Hayaller, tipik bir *Servet-i Fünûn* temasına dönüşerek sonunda gerçeklik galip gelir.

Mekteb mecmuasında 1896’da yayımlanan “İhtiyar Âşıkâ” hikâyesi Türk kültüründe ve edebiyatında çokça karşılaşmadığımız bir tema üzerinden ilerler. Hikâyede kendisinden yaşça küçük genç âşığının peşinden gidecek bir kadın vardır. Cenab Şehabeddin’in böylesine bir kadını Türkler arasından çıkarmakta zorlanacağı düşüncesi onu yabancı karakterlerle örülü bir hikâyeye yazmaya sevk etmiş olmalıdır. Bunu, diğer hikâyelerinde de Batılı kişiler seçmesinin gerekçesi olarak görebiliriz. Öte yandan bu hikâyenin Türkçe yazılması, yazarın idealinde yeni ve gerçekçi bir Osmanlı toplumu yaratmak teklifi yattığını da gösterebilir. O dönemde “bir moda” olarak kahraman ve mekân isimleri hatta hikâyelerin adlarının Türkçe olmadığı görülür. İsmail Alper Kumsar’ın tespitiyle bu hikâyelerde, hikâyedeki olayın Türk kültürüyle ilişkili olamayacağı mesajı verilmeye çalışılır. Kumsar, Mehmed Ekrem’in “Tereddüt” başlıklı hikâyesi üzerinden bu tespiti temellendirir. (2022: 347)

Hikâyenin kahramanı on sene evvel delicesine bir aşk ile genç ve güzel bir delikanlı için kocasını, çocuklarını, huzurunu, mutluluğunu terk etmiştir. İnsanların ne diyeceğine, onu kabahatli bulacağına bakmamış, vicdanının sesine itibar etmemiştir. Anlatıcıya göre otuz beş yaşına kadar sürecek güzellik ve tazeliğinin daha kaç sene devam edeceğini, âşığının kaç yaşında olduğunu düşünmemiştir.

Yaşlanmasını geciktirmek için her yolu deneyen kadın kahraman, var olan bütün gücünü kullanarak “bir sâye-i müthiş gibi üzerine çöken bir korkuluk gibi tuyûr-ı muhabbeti kaçıran”

(Cenap Şahabettin, 2024: 100) ihtiyarlığını geciktirmeye, güzelliğini korumaya çalışır. Bunun için, eski-yeni bütün kitaplarda ne çareler sunulmuşsa onlara sarılır. Anlatıcıya göre, “zeki fakat cahil bir kadın” olarak bütün tereddüt ve tedbiriyle “ibka-yı şebâb” (yaşlanma karşıtı) ilaçları, nadir bulunan macunları, kremleri, rengârenk kozmetikleri kullanıp durur. Bütün yorgunluğuna rağmen buna devam eder. Velhasıl yaşlanmayı engellemek için ne kadar çılgınlık varsa yapar. Eski elmaslarını satıp yerine sahtelerini alır. Eline geçen parayı kendisini giydiren kadına verir. Amaçlarından biri de güzel giyinmektir.

Hikâyenin kahramanı buraya kadar yaşlanmayı geciktirmek isteyen âşık her kadın gibi hareket eder. Onu edebiyat estetiği düzeyinde bir karaktere büründürerse karton karakterden çıktığı bazı hamleleridir. Aşktan yana umudu kırılmış bu kadın, hikâyeye göre başka kimseyi sevme ihtimali olmadığı hâlde birden fazla erkeğe sahte bir aşk ile yaklaşır. Erkekleri de âşikâne bir karşılık vermeye zorlar.

Hikâyenin asıl temasının aşk olmadığı, genç bir kadının yaşlanma korkusu olduğu hikâyenin sonunda anlaşılır. Kadın birdenbire kendisiyle konuşurken âşığının ona ilgi duymasına heyecanlanmaz da yaşlılığın ona henüz ulaşmadığına sevinir. “O beni hâlâ seviyor, demek ki sen [ihtiyarlık] daha beni yakalayamadın!” (Cenap Şahabettin, 2024: 83) sözleri bunu gösterir. Ancak bugün gelmeyen ihtiyarlık yarın muhakkak gelecektir, asıl o zaman ne yapmak gerekecektir sorusuyla hikâye tamamlanır.

1986 yılının Kasım ayında *Mütâlaa* dergisinde yayımlanan “Tesîr-i Muhîtât” hikâyesi, bir karı-kocanın yatak odası kavgası ve sonrasında yaşananları anlattığı için kadın-erkek ilişkileri teması üzerine kuruludur. Kadın, uykuya geçmeden önce yatakta gazete okumak ister. Ancak kocasını da yatağa davet etmiştir. Erkek, “Uykusu olmayan bir adam için en rahatsız edici yer yataktır.” diyerek karısının, kendisini gazete keyfi yapmak için yatakta tutmasını azap verici olarak yorumlar. Bütün kavganın tetikleyicisi de kocanın bu tavrı olur. Kadın, kendisiyle beraber yatmanın kocasına azap gibi gelmesine öfkelenir. Hikâyenin ikinci kısmında erkek kahramanın hikâye anlatıcısına dönüştüğünü görürüz. Eşi, ismi Blanche'dir, ilk defa kendisine küsmüştür. Onun gönlünü tekrar kazanmak için birtakım fırsatları değerlendirmeye çabalar.

Kadın, küslükten sonra gazetesini alıp pencere kenarına gider. Erkek, karısının hâl ve hareketlerine dikkat ederek onun bütün güzelliğini hayalinden geçirir. Gözünün önüne gelen bu güzellik damarlarını ateş gibi yakıcı bir arzu ile yakmaya başlar. Karısını, bu gece her zamankinden daha çok sevdiğini kendisine itiraf eder. Az önceki kabalığını düşündükçe utanır, hiddetlenir. Karısının yataktan kalkıp gittikten sonra yatakta bıraktığı boşluk gözünde gittikçe büyür ve karanlık bir girdaba dönüşür. Yorganda, yastıkta, çarşafta karısından kalan kokular onda güçlü bir istek ve arzu sarhoşluğu uyandırır. Fakat bunu bir türlü karısına gösteremez.

Bir duygu, anlamsız bir fikir bu arzunun önüne geçer. Az önce aşağılayarak kendisinden uzaklaştırdığı bir kadının önünde diz çökerek af dileyecek derecede nefisini küçük düşürmesi ona ürperti verir. Böyle bir şey yaparsa, karısının gözünde kendisini alçaltırsa bundan sonra, karısının irade ve hevesine her şeyde tâbi olmak, erkeklik gururunu ayaklar altına almak korkusu yaşar. Erkek kahraman kendi içinde böyle bir çatışma yaşarken bir yandan da karısının güzelliği karşısında onu öpmeye değer görür. Bu durum ona, ağırbaşlılığını korumak için küçük bir bahanenin yeterli olacağını bildirir.

Sözle af dilemek yerine karısının, bir sebep, bir vesile ile kendisine yönelmesi için aklından birtakım hayaller geçirir. Sözelimi, sokakta bir cinayet olsa, üst katta bir gürültü kopsa, hatta cama birdenbire bir kuş çarpsa, eşi de ansızın korkarak kendisine sığınsa diye hayaller kurar. Böyle bir durumda diz çökmeden affa mazhar olacağına inanır. Kadın, erkeğe muhtaç olacak, erkek de acıyarak kadına merhamet edecektir. Ancak ortada herhangi bir hadise doğuracak bir şey yoktur. Herkes derin uykuda, sokaklar sessizlik içindedir. O an ne olduysa, sokaktan bir

kemanın “enin-i dil-hıraş” sesi yükselir. Fırsat aradığı şey, erkeğin ayağına gelmiştir. Üstelik kadın, kocasının keman sesine olan hayranlığını bilir.

Bu derece sevdiği bir şeyi yatağın içinden bir felçli gibi dinlemeyecektir. Bir sandalye alacak, karısının yanına gelecek, pencereyi açacak ve oturacaktır. Böylece karısı, kocasının yanına gelmesindeki asıl sebebi anlayamayacaktır. Zedelenmesinden korktuğu erkeklik gururu da incinmeyecektir.

“Müsaade ederseniz pencereyi açacağım?” diyerek karısının önündeki cama uzanır. Bunu derken sesinin hiç titrememesi, tanımadığı yabancı bir kadına hitap edercesine ağzından kelimelerin lakaydane çıkması dikkatten kaçmamıştır. Müzik dinlenir, kadın gazetesini okumaya devam eder. Ancak bir süre sonra yorgunluğun tabii bir neticesi olarak erkeğin başı karısının omzuna hafifçe düşer. Nihayetinde kadın, kocasını affeder. Affederken kocasına söyledikleri, kadının niyeti ile erkeğin algısı arasındaki farka işaret eder:

“Eşyâ-yı hâriciyenin kalp üzerindeki nüfûzunu erkekler bilmiyorlar. Mesela bir saat evvel sana, ‘Mumu söndür!’ dediğim zaman acaba hatırımdan geçen şey uyku mu idi? Hayır! Erkekler kadınların lisânını anlayamıyor! Âh! Siz hiçbir zaman bizim elfâzımızla efkârımız arasındaki münâsebeti anlayamayacaksınız! Bu gece hava kapalı, ortalık muzlim olsaydı, sen hareketinin cezasını çekecektin. Ama böyle bütün mevcudatın ‘Muhabbet! Muhabbet!’ diyerek fısıldaştığı bir zamanda ihtiyârım elimde kalmıyor ki!” (Cenap Şahabettin, 2024: 110)

Kadının bu terbiye edici sözlerinden sonra çift, aşk ve hararetle yatağa girer. Cenab Şehabeddin’in hikâyelerinde, şiirinden farklı olarak kavuşma vardır. Şiirinde bunu görmek mümkün olmamıştır. O bu kavuşmaları, mizah ve neşe ile de renklendirir.

1897 yılının Ocak ayında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan “Lâne-i Elhân” psikolojik tahlillerin dikkat çektiği hikâyelerden biridir. “Fakat artık okumuyorsun, düşünüyorsun; mütâlaada olan yalnız vaziyetin. Gözlerin dâimâ o satır üstünde dalgın, sâbit, küçülüyor, küçülüyor...” (Cenap Şahabettin, 2024: 113) gözlemi buna işaretler. Yine aşk üzerine tahlile varan tespitler bu hikâyede de karşımıza çıkar. “Ey muhibbe-i azîzem, ciddi muhabbetleri ciddi tahammüller ispat eder!” (Cenap Şahabettin, 2024: 114) sözü aşk etrafında yazarın ortaya koyduğu iddialardandır.

Avrupa’nın farklı memleketlerinden evlilik anlayışları, meşhur isimlerden bahisle anlatılır. Mesela Fransa’da son zamanlarda görülen yeni bir çift, güvercinlere yakışır bir evlilik hayatı sürer. Karı-koca kendilerine nağmelerle dolu bir hayat kurmuşlardır. Şiir ve saz havası, nefesleri; hayaller, gördükleri bahardır. Mösyö ve Madam Rostand buna örnektir. Hikâyeci, bu “âile-i mes’ûde”yi anlatırken aslında Cenab Şehabeddin’in Fransa günlerini bize verir. Son zamanlara kadar meçhul olan bu aileden sadece Mösyö Rostand hakkında kısacık bilgi vardır. Rostand, gayet zengindir. Boş vakitlerini kafiye aramakla geçirir. Son zamanlarda Comédie Française Tiyatrosu’nda bir piyesi sahneye konmuş ve seyircinin ilgisini çekmiştir. Böylece yazarın geçmiş hayatı, özel hayatı merak edilir olmuştur. Bu merak neticesinde altı senede bir şiir kitabı yayımladığı tespit edilmiştir. Şairin eşinin de bir şiir kitabı olduğu görülmüştür. Bu iki kitapta da evliliklerinin ilk günlerinin nağmelerinin anlatımı vardır. Bunlar yayımlandıklarında okunmak şerefine erişememişler ancak sonradan okunup anlaşılımlardır.

Cenab Şehabeddin’in birkaç evlilik yaptığı bilinir. Bu hikâyenin de bir tarafıyla biyografik bir çağrışımla okunması mümkün olabilir. Hikâyede ideal ve çekici aile tipleri üzerinde duran anlatıcı kendisi için de böylesine sevilme ve sevmek istediğini gıpta ile vurgulayarak hikâyeyi bitirir: “Ben de böyle yaşamak... Böyle yaşamak, böyle sevmek, böyle ölmek isterim...” demekten, gıpta-keşâne bir şehîk-i tahassürden kendini alamaz!” (Cenap Şahabettin, 2024: 118)

Cenab Şehabeddin’in Cumhuriyet döneminde kaleme aldığı iki hikâyeden ilki “Prens Levent” başlığını taşır. Bu hikâye önce 1918’de, sonra 1931 yılında iki defa yayımlanmıştır. Prens Levent,

hikâyenin aynı zamanda anlatıcısıdır. Meşrutiyet senelerinin sonunda yazılan bu hikâyede dil, gözle görülür bir biçimde değişir. Çanakkale cephesinden gazi olarak dönen askerin Direkterarası kahvehanelerinden birinde, cepheye gitmeden önceki ve sonraki hayatı arasında bir mukayese yaparak geçmişini sorguladığı görülür. Seferberlik ilan edilmeden önce yakışıklılığı ve hovardalığı ile genç kadın ve kızların sevgilisi olan prensin cepheye gidişiyile ardında bıraktığı hasret dolu gözlerin bir düzineden aşağı olmadığı söylenir. Bu hikâye, Cenab Şehabeddin'de vatan duygusu ve temasının öne çıktığı tek hikâyedir. Cephedeki atmosferi ve askerin hislerini en canlı biçimde anlatması da edebiyat estetiği açısından dikkat çekicidir:

“İşte genç, sıcak, pür-hayât, pür-hayâl ve pür-arzû kalplerimizi vatan için düşmana uzatıyorduk... Bu anda, ya Rabbi, ne garip his! Kendinizi milletin oğlu, babası, kardeşi, zevci, silahı, rûhu, her şeyi sanıyorsunuz; göğsünüzde yirmi milyon nüfusun kalbi çarpıyor, size öyle geliyor ki memleketinizin dereleri sizin damarlarınızdır ve ormanlarında sizin adalâtınız birbirine sarılıyor; vatan gûyâ siz kendinizsiniz. (...)” (Cenap Şahabettin, 2024: 112)

Bu sözler, askerin içerisinde bulunduğu inancı ve iradeyi gösterir. Şu satırlarda ise cephedeki manzara büsbütün bütün gerçekliği ile aktarılır:

“Mühlik sipere vardık! Oh, o manzara... Ebedi sükûtlarıyla gökyüzüne haykıran açık ağızlar, evinden uğramış gözler, dudaklardan taşmış diller, yarım bir bakiyye-i hiss ü hayât ile kıpırdaşan bacaklar, üniformalar üstünde sırttan ciğer, beyin, bağırsak parçaları; ohh, nâ-tamâm ölümler ve nâ-tamâm ölümler...” (Cenap Şahabettin, 2024: 122)

Prens levendin cepheden “kötürüm” dönünce psikolojisi ciddi manada sarsılmıştır. Atının mahmuzlarını vura vura kızların bakışı altında mağrur gezdiği sokaklarda şimdi düşkün bir hâlde dolaşır. Hikâyenin sonunda ne bu zevk ve safa dolu günlerinin arayışında ne de cepheden kötürüm dönmenin isyanındadır. Onun tek istediği bu ikisinden birinin hayatında hiç yer almamasıdır. Basit bir hamaset hikâyesi olmayan “Prens Levent”, her insanın, vatan cephesinden dönse de bu türden hayıflanmalar yaşayacağını gösterir. Cenab Şehabeddin'in millî mücadele aleyhtarlığı bu hikâyenin bir parçası olarak da görülebilir. Hikâyedeki vatan temasının II. Meşrutiyet senelerindeki millî edebiyatın bir numunesi olarak değerlendirilmesi bu açıdan mümkün değildir.

Sadettin Nüzhet'in aktardığına göre Cenab Şehabeddin'in şöyle bir sözü vardır: “Türkçülük dedikleri cereyan ile parmak hesabı dedikleri şeyi hiç sevmem.” (Sadettin Nüzhet, 1934: 80) Öte yandan Peyam gazetesinde 28 Mart 1337'de yazdığı “Yine Harp” makalesinde millî mücadeleye taraftar olmadığını anlatır:

“İşte Yunanistan'ın keyfi için yine harp. Zavallı Şark'ın ufuklarından daima esen bir gavgayı şeamet var. Yine harp öyle mi? Demek bu yaz da siperlerden güneşe çıkamayacağız. Harp, bakınız, bir kere köstekleri çözüldü mü, ebediyen çıldırıyor. Neticesi her ne olursa olsun harbin avdeti garp ve şark için başlı başına bir ayıptır.

İlk baharda Bursa ovasını bir meydan-ı mukatele yapmak yarabbi, bu çılgın teşebbüs güzelliğe, tabiatın hukukuna, zemine ve semaya hepsine karşı öyle ahmak bir cinayettir ki ben sulhiyyundan olmadığım hâlde harp girizim. Kelime-i harp telaffuz edilince kalbim diken diken olur.” (Sadettin Nüzhet, 1934: 85)

Sadettin Nüzhet, Cenab Şehabeddin'in millî ahlak itibarıyla menfî bir rol oynadığını, daima Türklük aleyhinde bulunduğunu yazar. Hatta şairin, Avrupa gazetelerinden birine verdiği bir cevapta “Türk'ün içtimaî ve ilmî sahada hiçbir iz bırakmadığını” dile getirdiğini nakleder. Ona göre bu cümle Cenab Şehabeddin'in millî seciyeden uzaklığını gösterir. (Sadettin Nüzhet, 1934: 122) Cenab Şehabeddin'in *Peyam*'da yazması, millî mücadele ve Kuvayı Milliye aleyhtarı olması, Ali Kemal'i desteklemesi, 1921 yılının Eylül ayında Darülfünûn'dan istifa etmesini gerektirecek protestolara meydan vermiştir. (Akay, 2020: 73)

Cenab Şehabeddin'in tespit edilen son hikâyesi "Aile Yuvası" ise *Yolların Sesi* dergisinde 1934'te yayımlanmıştır. Mizahî hikâye numunelerinden olan bu metinde bir çaylak kuşunun ucuz lavanta şişesi parçalarından birini alarak yuvasına götürmesi, dışı çaylağın da bu cam parçasına öfkelenerek eşini yuvadan kovması anlatılır. Henüz Hanya'yı Konya'yı tanımayan erkek çaylak, Kaşıkçı Elması'ndan daha değerli gördüğü bu cam parçasını alıp yuvasına gider. Bu çift yeni evlidir. Olanca gücüyle camı gagasına alır. Körpe eşi, hediye karşısında nasıl da sevinecektir. Bu pırlanta ile yuvaları döşenince bütün sarayların ağzı sulanacaktır. Baba çaylak, eşinin tehdit dolu bakışları altında afallar. Eşi, cam parçasını göstererek "Efendi, bunun üzerinde senin bir ay kuluçka yattığın var mı?" diye sorar, sonra erkeklerin ne derece düşüncesiz mahlûklar olduğunu ihtar eder. Kendisi, bu mahlûkların en budalasına düşmüştür. Yarım saattir beklettiği karısına, Hint kumaşı dediği, kenarları usturadan tehlikeli maskaralık getirmiştir. Zavallı yavrular, yumurtadan çıkar çıkmaz doğranacaklardır.

Dışı çaylak, "Senin bu yuvada yerin kalmadı." diyerek kocasını kapı dışarı eder. Son sözü de epey iğneleyicidir: "Bir daha yolun bu tarafa düşerse bir deste gözlü iğne, iki düzine jilet bıçağı ile beş on avuç sırça kırığı getir e mi? Yavrulara beşik şiltesi yaparız!" (Cenab Şahabettin, 2024: 126)

Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde aşk ve kadın-erkek ilişkilerinin tematik düzeydeki varlığı Cumhuriyet döneminde yazdığı iki hikâyede de değişmemiştir. Başlarda yazdığı hikâyelerde buna benzer kurguların var edildiği görülmüştür. Üstelik erkeklerin hayvanlar âleminde dahi düşüncesizce hareket ettikleri üzerinde durulması yazarın hususi bir tercihi olarak görülmelidir.

Hikâyenin sonunda yuvadan kovulan çaylağın, çaylakların toplandığı kulüp, kıraathane benzeri bir yere gittiği anlatılır. Gerçekte burası "Saçakta Hülya Kulübü"dür. Felsefeleri, geçen rüzgârdan güzel koku, doğan güneşten taze şiir ve velut kümeslerden semiz piliçler avlamak olan çaylakların toplanma mahallidir. Ancak, buradaki çaylaklar, yuvadan kovulan çaylağın hikâyesini dinlemek istemezler. Aksine ona birtakım nasihatte bulunurlar. Buna göre ona hayatın devamlılığı üzerine sözler sarf ederler. "Bir asır evvelki çaylaklar bizde yaşıyorlar; âlemin son saatine yetişecek torunlarımızda da biz yaşayacağız." (Cenab Şahabettin, 2024: 128)

Sonuç

Türk şiirinin en önemli figürlerinden biri olan Cenab Şehabeddin'in hikâyeci kimliği, şair hakkında ortaya konan çalışmalarda çok fazla söz konusu edilmemiştir. Erol Gökşen'in süreli yayınlardan derleyerek bir araya getirdiği ve Haziranın Yirminci Günü adıyla yayımladığı Cenab Şehabeddin imzalı dokuz hikâyeye artık sanatçının hikâyeci tarafının da konuşulmasını sağlayacaktır. Bu makalede Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde öne çıkan en baskın temalarının aşk, evlilik, aile içi ilişkiler olduğu tespit edilmiştir. Bunlara ilave olarak kadınların dünyası, yaşlanma korkuları, yaşlanmaya karşı geliştirdikleri önlemlerden bahsedilebilir. Verem hastalığı ve vatan duygusu da sözü edilecek diğer temalardır.

Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde aşk temasının yanında birden çok tema görülür. Ancak onun hikâyelerinde yoğun bir biçimde aşk duygusu işlendiği için bu makalede de şairin şiirlerinden bazı örnekler seçilerek önce şiirde aşka bakışına yer verilmiştir. Bu sayede şiiri ve hikâyesi arasında bir mukayese yapmak imkânı doğmuştur. Buna göre, Cenab Şehabeddin'in şiirlerinde aşk, melankolik ve marazî bir hassasiyetle anlatılır. Kavuşmanın söz konusu olmadığı, aşk acısı ile yalnızlık ve sefalet çeken âşıkların olduğu gösterilmiştir. Hikâyelerinde ise bunun aksi yönde bir kurgu inşa edilmiştir. Kavuşmak, sevişmek ve aşkı huzur getirici bir duygu olarak işlemek, şiirdeki atmosferden epey farklılık gösterir.

Cenab Şehabeddin, hikâyelerini yayımlamaya Paris'ten döndükten sonra başlamıştır. Orada içerisinde bulunduğu edebiyat muhitleri ve edebî anlayışların tesiriyle onu Natüralist bir çizgide hikâyeler yazan bir hikâyeci olarak değerlendirebiliriz. Bu çalışmada yer alan hikâyelerin

tamamında söz konusu çizgiden izler olduğu görülmüştür. Son derece yoğun tasvirlerin önce çıktığı metinlerde gerçekçilik duygusu üst seviyede işlenmiştir.

Servet-i Fünûn dönemi edebiyatının dil ve üslup özellikleri de Cenab Şehabeddin'in Cumhuriyet sonrasında yayımladığı iki hikâyesi dışında bütün hikâyelerinde görülür. Hikâye başlıklarının şiir başlıkları ile neredeyse birebir aynı olduğu, dil bakımından ağır ve terkipli bir dili tercih ettiği açıktır. Bu açıdan Cenab Şehabeddin'in şiirde olduğu kadar dil ve üslup bakımından da Servet-i Fünûn hikâyeciliğinin bir temsilcisi olduğu ifade edilmelidir.

Bu çalışmada söz konusu edilen hikâyelerin yedisinde kahramanlar, yabancıdır. Mekânlar Avrupa şehirlerindedir. Cenab Şehabeddin'in hikâyelerinde ortaya koyduğu kadın-erkek münasebetlerinin Osmanlı toplumunda görülmemesi onu böylesine bir tercih içerisinde bırakmış olmalıdır. Söz gelimi bir kadının, kendisinden yaşça küçük aşığı için evini terk etmesi hikâyesi Türk toplumu için henüz erken bir adımdır. Ancak Cenab Şehabeddin'in Avrupa'dan tanıyarak döndüğü modern bireyi, kendi toplumuna taşımak istediğini ve yeni bir toplum yaratmak hedefi içerisinde olduğunu iddia edebiliriz.

Bu çalışmada Cenab Şehabeddin'in tespit edilen dokuz hikâyesinin tematik yapısı, olay örgüsü, dil ve üslup özelliği ortaya konmuş, şiirlerinde önce çıkan aşk temasıyla hikâyelerindeki aşkın mukayesesi yapılmıştır.

Kaynakça:


- Akay, H. (2020), *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Cenab Şahabeddin (2024), *Haziranın Yirminci Günü*, haz. Erol Gökşen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cenab Şahabeddin (2011), *Bütün Şiirleri*, haz. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çağın, Ş. (2015), "Servet-i Fünun Şiirinde Halit Ziya'nın Yeri", *Yeni Türk Edebiyatı*, Nisan, S. 11, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karabulut, M. (2013), *Cenap Şahabeddin'in Şiiri*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kumsar, İ. A. (2022), *Kaybedenlerin Tarihi Türk Edebiyatında Malumat Hareketi*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yalçın, H. S. (2021), *Hem Hatırlar Hem Gülerim*, haz. İbrahim Özen, Ankara: Çolpan Yayınları.
- Sadettin Nüzhet, (1934), *Cenap Şahabeddin*, Yer bilgisi yok: Yeni Şark Kütüphanesi.

Kitap Tanıtımı

Edebiyat Tarihçiliğine Farklı Bir Bakış Denemesi: Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü*

A Different Look at Literary Historiography Essay: Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü

Berre KARAMAN¹

¹ Yüksek lisans öğrencisi, Karabük Üniversitesi, berre324@gmail.com 

Öz: Selçuk Atay'ın, 2024 yılında yayımlanmış olduğu beş ciltten oluşan "Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü" adlı çalışması Millî Mücadele'nin başladığı yıllardan 1980'li yılların başına kadar olan anketleri kapsamaktadır. Çalışmanın adı hem Cumhuriyet'in yüzüncü yılını hem de kitapta bulunan 100 anketi ifade etmektedir. Atay, çalışmasında ilk olarak "anket" türü üzerine açıklamalarda bulunmuştur. Atay'ın beş ciltlik çalışması sayesinde okur, sanatkârın gündelik hayatına, aşk hayatına, anketlerin yapıldığı dönemin edebî meselelerine, edebiyatın durumuna, çok okunan, okunması gereken ve sevilen eserlere, genç edebiyatçılara, edebî tartışmalara, Türk edebiyatının Nobel mükâfatına layık olup olmadığına, sanatkârların dil hakkındaki görüşlerine rahatlıkla ulaşabilmektedir. Her ciltte bulunan yazar ve anket tablosu sayesinde araştırmacı ilgisini çeken anketi kolaylıkla bulabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Anket, Soruşturma, Selçuk Atay, Süreli Yayın.



Atıf/Citation: Karaman, B. (2024).

"Edebiyat Tarihçiliğine Farklı Bir Bakış Denemesi: Anketler Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(1): 176-181.

DOI: 10.31465/eeder.1434145

Geliş/Received: 08.02.2024

Kabull/Accepted: 22.03.2024

Yayın/Published: 26.03.2024



Abstract: Selçuk Atay's five-volume work titled "Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü", published in 2024, covers surveys from the beginning of the War of Independence to the early 1980s. The name of the study refers to both the centenary of the Republic and the 100 surveys in the book. In his study, Atay first made explanations about the "inquiry" type. Thanks to Atay's five-volume work, the reader can learn about the daily life of the artist, his love life, the literary issues of the period in which the inquiry were conducted, the state of literature, the most read, must-read, and popular works, young literary figures, literary debates, whether our literature deserves the Nobel Prize or not, the opinions of artists on language. can easily access their opinions. Thanks to the author and survey table in each volume, the researcher can easily find the survey that interests him.

Keywords: Inquiry, Investigation, Selçuk Atay, Periodical.

* Değerlendirilen Yayının Bilgileri

Kitap Adı: *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü* Cilt 1-5.

Yazar: Selçuk Atay

Editörler: İbrahim Tüzer, Beyhan Kanter, Ramazan Korkmaz, İbrahim Şahin, Fatih Kanter.

Yayınevi: İhlamur Akademi Yayınları.

Yayın Yeri ve Yılı: İstanbul 2024 (1. Baskı)

Cilt Sayısı: 5

ISBN (Takım): 978-625-98997-5-6

Giriş

Türk edebiyatının modernleşme sürecinin süreli yayınlar etrafında gelişim gösterdiği sıklıkla tekrar edilen bir durumdur. Gerek edebiyat tarihlerinde gerekse bir sanat dalı olarak edebiyat sözcüğünün anlam alanında daima anılan fakat genellikle ikinci planda kalan “anket” türü Doç. Dr. Selçuk Atay’ın “*Anketler / Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100’ü*” adlı çalışmasıyla yeniden gündeme gelmiştir. Anket türü hakkında verilen ve sahasında ilk olan geniş bir inceleme yazısıyla başlayan çalışma daha evvelki çalışmalarda karşımıza çıkan röportaj ve anketin iç içe anıldığı, daha ziyade röportajların anlatıldığı diğer çalışmalardan ayrılmaktadır. Asıl olan üzerinde hiç çalışılmamış, unutulmuş, önemli şahsiyetlerin yazılarının da bulunduğu süreli yayınlardaki anketlerdir. Daha evvel kitap olarak yayımlanmış veya bir çalışmanın konusu olmuş anketlerin kapsam dışında tutulduğu kitap 1920’li yıllardan itibaren yayımlanmış olan *Akşam, Anadolu, Bugün, Cumhuriyet, Haber, İkdam, Kurun, Milliyet, Son Posta, Ulus, Tan* gibi birçok gazete; *Akbaba, Büyük Doğu, Dost, Edebiyat Dünyası, Kaynak, Muhit, Papirüs, Pazar Postası, Servet-i Fünûn, Türk Dili, Varlık, Yeditepe, Yeni Adam, Yeni Edebiyat, Yücel* gibi yüzlerce derginin milyonlarca sayfası gözden geçirilerek kapsamlı bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

İşaret edilen hususlar Ocak 2024 tarihinde yayımlanmış olan Doç. Dr. Selçuk Atay’ın Cumhuriyet’in 100. Yılına armağan ettiği İhlamur Akademi Yayınları arasından çıkan 100 anket, “*Anketler / Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100’ü*” adlı beş ciltlik anket çalışmasıdır. Atay, her cildin içeriğine has isimler vermiştir: “*insan*”, “*dönem*”, “*eser*”, “*düşünce*”, “*dil ve poetika*”. Atay’ın başlıklandırmalarında yaklaşık 100 yıllık bir birikimi kronolojik olarak değil, tematik bütünlüğe göre bir tasnife tabi tuttuğu görülmektedir. Atay, İstanbul ve Ankara başta olmak üzere Türkiye’deki pek çok arşivi kullanarak bu arşiv yığınları arasında kalan süreli yayınlara tarayarak daha evvel gün yüzüne çıkmamış 100 anketi çalışmanın içine dâhil etmiştir. Burada seçilen 100 anket, doğrudan doğruya edebiyatı ilgilendiren ve daha çok sanatkar ve eleştirmenlerin katıldığı anketlerden oluşmaktadır.

Bir kısmı Osmanlı Türkçesi ile yayımlanmış olan anketleri günümüz Türkçesine aktaran Atay, çalışmanın bu kısımlarında okunma kolaylığını düşünerek sadeleştirilmiş transkripsiyon alfabetini tercih etmiştir. Türk Dil Kurumunun önerdiği yazım şekillerini esas alarak anketlerin orijinal diline dokunmadan, anlamları bilinmeyeceği düşünülen sözcükleri köşeli parantez içinde vermiştir. Ayrıca bu şekilde ilk defa Osmanlı Türkçesinden tercüme edilen beş anket de eserde kendisine yer bulmaktadır.

Atay, Cumhuriyet’in temellerinin atıldığı Millî Mücadele’den itibaren Türk edebiyatının önemli kaynaklarından olan, bazılarının içerisinde adının çoktan unutulduğu birçok önemli Türk sanatkarın eserlerini muhafaza eden süreli yayınların tarihe karışmış sayfalarına özenli, dikkatli ve titiz yaklaşımı dikkatlerden kaçmamaktadır. Atay, anket çalışmasını Millî Mücadele’nin başladığı yıllardan 1980’li yılların başına kadar sınırlandırmıştır. 1980’li yılların başına kadar sınırlandırmasının sebebi ise bu tarihten sonraki kaynaklara dijital olarak, fiziki olarak ulaşılmasının bu yıllardan önceki kaynaklara kıyasla daha kolay olmasından kaynaklanmaktadır. Bu yüzden sonraki yıllarda yapılmış olan anketler çalışma kapsamının dışında tutulmaktadır. Eserini belli bir sınırlandırmaya tabi tutmasına rağmen epey kapsamlı ve hacimli bir eser ortaya koymuştur.

Atay’ın titiz çalışmasında dipnotlar da önemli bir yere sahiptir. Atay “takdim” yazısında dipnotları dört ayrı hususta kullandığını vurgulamaktadır. İlk olarak dipnotları, anlam kapalılığının önüne geçmek, metnin anlaşılmasına katkı sağlamak amacıyla okuyucu tarafından

bilinemeyeceği düşünülen kısımlara eklemiştir. İkinci olarak bazı anketlere, anketlerin yapıldığı dönemde fikri sorulmayan sanatkarlar da kendi gazete köşelerinden cevap vermişlerdir. Arşiv taraması yaparken yalnız anketlere odaklanmayıp çapraz bir okuma yapan Atay bu anket dışındaki cevapları da dipnotlara ekleme gereği duymuştur. Üçüncü olarak anketlerde bahsi geçen sanatkarların anketlere cevap verirken geleceğe yönelik bahsettikleri eserlerin akıbeti hakkında da dipnot düşülmüş, bu şekilde araştırmacılara büyük kolaylık sağlayacak bir yapı kurgulanmıştır. Son olarak anketlerde üzerinde durulan konuyla ilgili herhangi bir çalışma varsa bununla ilgili de kaynakçalar dipnot şeklinde gösterilmiştir.



Fotoğraf 1: *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü.*

(<https://edebiyat.karabuk.edu.tr/icerikGoster.aspx?K=E&id=2207&BA=index.aspx>)Erişim tarihi: 07.02.2024

1. Sanatkâr Olmadan Önce İnsan

“İnsan” alt başlıklı birinci cildin editörlüğünü Prof. Dr. İbrahim Tüzer üstlenmiştir. Kitap, takdim yazısıyla başlamakta ve içindekiler tablosuyla devam etmektedir. Çalışmanın her cildinde kitap

boyunca yapılan anketlere cevap veren isimlerin cevap verdikleri anketlerin isimleriyle birlikte tablolaştırılmış olması çalışmanın bir başka yönünü oluşturmaktadır. Ayrıca her cildin sonunda dizin bulunduğu da görülmektedir. Dizinelere bakıldığında çalışmada kullanılan anketlerin kapsamının genişliği ve çeşitliliği göze çarpmaktadır. Dizin sayesinde doğrudan bir isim, bir konu hakkında araştırma yapanlar, araştırma yaptıkları ismin, konunun anketlerine, bu anketlerdeki sanatkarların fikirlerine hızlı bir şekilde ulaşabilmektedir.

Selçuk Atay “*Sanatın ve Sanatkârın Yaşayan Bir Varlık Olarak Görünür Kılındığı Tür: Tahkikat/Anket/Soruşturma Üzerine Kısa Bir Değerlendirme*” başlıklı yazısında anket hakkında derli toplu ilk akademik yazıyı kaleme almıştır. Burada Atay, “anket” türünü açıklamakta, tarihi gelişimi hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir. Çalışmanın tasnifi, yöntemi, sınırlandırılması hakkında birtakım açıklamalar da burada yapılmaktadır.

Birinci cilt, iki ana başlığa ayrılmıştır. “*İnsan*” başlıklı bu cildin “*Sanatkâr ve Halleri*” başlıklı ilk bölümünde on dört anket bulunmaktadır. Sanatkâr ve sanatkârın hâlleri ifadesi gündelik hayat içerisinde sinirleri, aşkları, umutlarıyla bir insan olarak sanatkârın görülmesine imkân sağlamaktadır. Sanatkâra, sanatkâr olarak değil, insan olarak bakan anketler, türün samimi görüntüsü çerçevesinde biyografiden edebiyat sosyolojisine değin pek çok bilim dalına kaynaklık edecek mahiyettedir. “*Sanatkâr ve Aşk*” başlıklı ikinci bölümde bulunan yedi anket ise sanatkârların aşka, evliliğe dair düşüncelerini, evlat sevgisi, sanatkârların kadına bakışı gibi sanatkârın zihniyetinin öğrenilebileceği anketlerden oluşmaktadır.

2. Geçmiş Bakmak

“*Dönem*” alt başlıklı ikinci cildin editörlüğünü Prof. Dr. Beyhan Kanter üstlenmiştir. Tek bölümden oluşan ciltte on sekiz anket bulunmaktadır. İlk cildin teknik yapısı bu ciltte ve diğerlerinde aynı şekilde devam etmektedir.

“*Dönem*” başlıklı ikinci cilt; anketlerin yapıldığı dönemin sosyal, edebî, kültürel hayatına; o dönemde popüler hâle gelmiş eserlere ve sanatkârlarına, sanatkârların birbirleri hakkındaki fikirlerine, edebiyatın güncel sorunlarına yer vermektedir. Oldukça geniş bir yapıda ele alınan bu anketlerde karşımıza çıkan bir diğer husus ise anketin yapıldığı dönemdeki edebî hayat ile geçmiş dönemlerin edebî verimleri kıyaslanması ve ayrıca gelecekteki edebiyatın nasıl olacağına dair tahminlere yer verilmesidir. Bu soruşturmalar edebiyat hayatına dair araştırmacılara geniş bilgiler sunmakla beraber anketin yapıldığı dönemde sanatkârlarının o dönemin edebiyatına dair görüşleri de sunması bakımından önemli bir yere sahip olmaktadır. Okur ve hususıyla araştırmacılar, bu anketler sayesinde sanatkârın yaşadığı dönemi bütün edebî evreni içerisine alacak şekilde anlamlandırabilmesine imkân sağlamaktadır.

3. Sanatkâr ve Yapıtı

“*Eser*” alt başlıklı üçüncü cildin editörlüğünü Prof. Dr. Ramazan Korkmaz yapmıştır. İki ana bölümden oluşan ciltte “*Sanatkâr ve Kıymeti*” bölümünde on, “*Sanatkâr ve Eseri*” bölümünde ise on yedi anket bulunmaktadır.

İlk ana başlık “*Sanatkâr ve Kıymeti*”dir. Bu bölümde Türk edebiyatının önemli sanatkârları; Namık Kemal, Mehmet Akif, Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret, Yahya Kemal, Orhan Veli, Nâzım Hikmet, Kemal Tahir üzerine ankete katılan çeşitli sanatkâr ve eleştirmenlerin görüşleri bulunmaktadır. Sanatkâr ve eleştirmenlerin bir başka sanatkâr hakkında yaptığı yorum ve değerlendirmeler bu hâliyle ayrı bir öneme sahiptir.

“*Sanatkâr ve Eseri*” başlıklı ikinci bölüm ise anketin yapıldığı dönemde yayımlanan veya yayıma hazırlanan eserlerle sanatkârların gelecek eserleri, çalışmaları hakkındaki planlarını içermektedir.

Sanatçıların bu planlarını gerçekleştirip gerçekleştiremedikleri, eserler hakkında ne gibi tadilatlar gerçekleştirildiğini Atay'ın verdiği dipnotlardan takip etmek mümkündür. Sanat hayatına yeni başlayan genç sanatkarların kendileri hakkında verdikleri bilgiler de önemli kaynakça sayılmaktadır. Bu bölümde karşımıza çıkan bir fark da edebiyat tarihinde ilk kez karşılaşılan deneysel bir çalışmadır: Kemal Tahir'in "*Devlet Ana*" adlı romanı üzerine yapılan anket, bir edebî eser üzerine yapılan ilk ve tek çalışma olarak dikkati çekerken ankete cevap verenler arasında Bülent Ecevit gibi isimlerin dolayısıyla da ayrı bir araştırmanın konusudur.

4. Sanatkârın Fikirleri

"*Düşünce*" alt başlıklı dördüncü cildin editörü Prof. Dr. İbrahim Şahin'dir. Bu ciltte on beş anket bulunmaktadır.

Atatürk'ün en büyük eserinin ne olduğu, edebiyatın mesuliyetinin olup olmadığı, edebiyatın barışa hizmet edip edemeyeceği, gençlerin okumaları gereken romanların ne olduğu, yurt dışında Türk edebiyatının nasıl temsil edilmesi gerektiği ve Türkçülük kavramının mahiyeti gibi soruşturmalar; Türk düşünce dünyasının tarihî gelişimi, edebiyat sosyolojisinin merak ettiği pek çok konu ile değerlendirilmesi gereken bilgileri içermektedir. Mahiyeti itibariyle en geniş katılımın olduğu ciltte verilen hükümler özgünlüğü yönüyle dikkat çekmektedir.

5. Sanatkârın Poetikası

"*Dil ve Poetika*" alt başlıklı beşinci cildin editörlüğünü ise Prof. Dr. Fatih Kanter gerçekleştirmiştir. Bu cilt tek bölümden ve on dokuz anketten oluşmaktadır.

Beşinci cilt ağırlıklı olarak dil meselelerine yoğunlaşırken diğer taraftan sanatkarların poetik görüşlerinin sorgulandığı anketlerden oluşmaktadır. Latin harflerinin kabulü, sanatın ne için olduğu, Türk edebiyatının klasik eserlerinin var olup olmadığı, sanatkarın nasıl olması gerektiği, hece mi yoksa aruz vezninin mi tercih edilmesi gerektiği, İkinci Yeni şiiri ve şairleri hakkında edebî kamunun kanaatlerinin ne olduğu gibi geçmişten güncele uzanan pek çok konuyu merak eden anketlerden oluşmaktadır. Kitabın sonunda beş cildin tamamını kapsayan genel bir kaynakçaya da yer verilmektedir.

Sonuç

Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü adlı çalışmadaki tüm ciltler bütünlüklü bir şekilde değerlendirildiğinde Türk edebiyatının ihmal edilmiş bir türü olan "anket" üzerinde kapsamlı bir çalışma olduğu görülmektedir. Anketlerin tespiti ve tahlili ile söz konusu anketler etrafında, onları bütünleyecek çalışmalarla birlikte düşünüldüğünde çalışmanın özgün yönü daha net bir şekilde anlaşılacaktır.

Atay'ın bahsi geçen eseri, özellikle de anketlerde yer alan konularda çalışma yapacak olanlar için çok faydalı bir kaynakça niteliğindedir. Atay da bunun bilinciyle, hangi yazarların hangi anketlere yanıt verdiğini, kitabın başında belirtmiş ve kapsamlı bir dizin ortaya koymuştur.

Atay'ın da belirttiği üzere yaklaşık 80 yılı kapsayan bu çalışmanın merkezinde "dil" bulunmaktadır. Atay, dil konusunda oldukça hassas davranmaktadır. Atay'ın anketleri düzenlemesinde tarafsız oluşu, eksiği fazlası olmadan vermesi, orijinal metnin diline sadık kalması eserin kıymetini arttırmaktadır. Süreli yayınlarda, o ankette kullanılan resimlerin aynen kullanılması, okuyucunun yaklaşık yüz yıl evvelki hayatı, düşünce tarzını anlamasını kolaylaştırıp okuyucuyu o devre götürmekte, dönemin anlaşılmasını kolaylaştırmaktadır. Atay'ın, eserine süreli yayınlarda bulunan sanatkarların imzaları, el yazıları, çizdikleri karikatürleri de dikkatle kitabına eklemesi, devrin gazete ve dergilerinin yapısına uygun bir mizanpaj kullanması, bir gösterge değeri taşıdığı düşünülen her bir ayrıntı üzerinde tek tek durulduğunu göstermektedir.

Doç. Dr. Selçuk Atay'ın söz konusu çalışması Türk edebiyatında eksik kalmış birçok noktaya ışık tutmaktadır. Eserde geçen anketlerdeki sanatkârlarla ilgili yapılacak olan çalışmalara büyük ölçüde katkı sunmaktadır. Türk edebiyatındaki eksik yanların farkına varılmasını sağlar. Çalışmanın bu eksik yanları büyük ölçüde doldurduğu da görülmektedir. Bu çalışmayla birlikte “anket” türü üzerinde ilk kez durulmaktadır. Süreli yayınlarda kalan beş tane Osmanlı Türkçesi eser ilk kez tercüme edilmiştir. Titiz çalışma sayesinde araştırmacı, her ciltte bulunan yazar ve anket tablosundan, dizinden aradığını rahatlıkla bulmaktadır. Beşinci cildin sonunda bulunan temel kaynakça, daha fazla kaynağa ulaşmak isteyen araştırmacılar için bir rehber niteliğindedir. Dipnotlar sayesinde okur, rahatlıkla eseri anlamakta ve merak ettiği hususları giderebilmektedir.

Kaynakça

- Atay, S. (2024). *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü, Birinci Cilt: İnsan*, ed. İbrahim Tüzer, İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.
- Atay, S. (2024). *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü, İkinci Cilt: Dönem*, ed. Beyhan Kanter, İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.
- Atay, S. (2024). *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü, Üçüncü Cilt: Eser*, ed. Ramazan Korkmaz, İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.
- Atay, S. (2024). *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü, Dördüncü Cilt: Düşünce*, ed. İbrahim Şahin, İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.
- Atay, S. (2024). *Anketler/Soruşturmalar Işığında Türk Edebiyatının İç 100'ü, Beşinci Cilt: Dil ve Poetika*, ed. M. Fatih Kanter, İstanbul: Ihlamur Akademi Yayınları.