

YAZ 08
2013

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Journal of Language and Literature Studies

Dil ve Edebiyat Araştırmaları
Journal of Language and Literature Studies

YAZ 08
2013

TDED
YAYINLARI



DİL VE EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI
Journal of Language and Literature Studies

TDED İstanbul 2013



Dil ve Edebiyat Araştırmaları Journal of Language and Literature Studies

Sayı : 08 Yaz 2013 - ISSN : 1308-5069

Sahibi / Owner

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Adına Ekrem ERDEM
In Behalf of Turkey Language and Literature Association

Yayın Yönetmeni / Editor-in Chief: Dr. Yusuf AKÇAY

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor: Av. Şevket CANKUR

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Hikmet ÖZDEMİR
Prof. Dr. Erdoğan BOZ
Doç.Dr. Enfel DOĞAN
Üzeyir İLBAK
Dr. Yusuf AKÇAY
Dr. Ahmet KOÇAK
Arş. Gör. Fatih TIĞLI

Teknik Redaksiyon / Redaction: Zafer ÖZDEMİR

Grafik-Tasarım / Graphic-Design: Selçuk ESER

Özetlerin İngilizcesi / English Abstracts: Gülşen TOPLU

Sekreteryaya / Secretariat: Gözde TÜRK

Yönetim Merkezi / Management Centre

Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği Feshane Cad. Nu : 3
34050 Eyüp / İSTANBUL

Tel : 90 212 581 69 12 Faks : 90 212 581 12 54

www.tded.org.tr

www.dilveedebyatarastirmalari.com

e-posta: bilgi@ded.org.tr, ded.arastirmalari@gmail.com

Makale Gönderi / Article sending:

ded.arastirmalari@gmail.com, dr.yusufakcay@gmail.com

Abonelik: 90 212 581 61 72

Subscription bilgi@ded.org.tr

Abone Bedeli

Yurt içi (Yıllık): 20.00 TL

Yurt dışı (Yıllık) 50 ABD Doları

Yayın Türü / Publication Type

6 aylık, yerel süreli

Baskı / Printed By

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

Halkalı Cad. Nu : 245 Sefaköy - Küçükçekmece / İSTANBUL

Tel : 0212 698 93 54-55

Basım Yeri / Issue Location: İSTANBUL

Basım Tarihi / Issue Date: Haziran 2013

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Mustafa ARGUNŞAH / Erciyes Üniversitesi - KAYSERİ
Prof. Dr. Mehmet AYDIN / 19 Mayıs Üniversitesi - SAMSUN
Prof. Dr. Erdoğan BOZ / Osmaniye Üniversitesi - ESKİŞEHİR
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN - Dokuz Eylül Üniversitesi - İZMİR
Prof. Dr. Adem CEYHAN / Celal Bayar Üniversitesi - MANİSA
Prof. Dr. Ömür CEYLAN / Kültür Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Menderes COŞKUN / Süleyman Demirel Üniversitesi - ISPARTA
Prof. Dr. Yakup ÇELİK / Yıldız Teknik Üniversitesi - İSTANBUL
Doç. Dr. Celal DEMİR / Afyon Kocatepe Üniversitesi - AFYON
Prof. Dr. Hayati DEVELİ / İstanbul Üniversitesi - İSTANBUL
Doç. Dr. Abdülkadir EMEKSİZ / İstanbul Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. İlhan GENÇ / Düzce Üniversitesi - DÜZCE
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN / Ege Üniversitesi - İZMİR
Prof. Dr. Abdurrahman GÜZEL / Başkent Üniversitesi - ANKARA
Prof. Dr. Ayşe İLKER / Celal Bayar Üniversitesi - MANİSA
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN / Marmara Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Mahmut KAPLAN / Fatih Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Mehmet KARA / İstanbul Üniversitesi - İSTANBUL

Prof. Dr. Atabey KILIÇ / Erciyes Üniversitesi - KAYSERİ
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ / Ege Üniversitesi - İZMİR
Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL / Ahi Evran Üniversitesi - KIRŞEHİR
Prof. Dr. Cihan OKUYUCU / Yıldız Teknik Üniversitesi - İSTANBUL
Doç. Dr. Hüseyin ÖZCAN / Fatih Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Saadetin ÖZÇELİK / Dicle Üniversitesi - DIYARBAKIR
Prof. Dr. Hikmet ÖZDEMİR / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Mustafa ÖZKAN / İstanbul Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN / Uludağ Üniversitesi - BURSA
Doç. Dr. Hilmi UÇAN / Afyon Kocatepe Üniversitesi - AFYON
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN / Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU / Uludağ Üniversitesi - BURSA
Prof. Dr. Hanifi VURAL / Gaziosmanpaşa Üniversitesi - TOKAT
Prof. Dr. Kemal YAVUZ / İstanbul Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Emine YENİTERZİ / Medeniyet Üniversitesi - İSTANBUL
Prof. Dr. Bilal Yücel / Cumhuriyet Üniversitesi - SİVAS

Dil ve Edebiyat Araştırmaları hakemli bir dergidir. Dergide yer alan yazılardan yazarları sorumludur.

İÇİNDEKİLER

Sunuş	5-6
İpek ŞAHBENDEROĞLU <i>On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Okuruna Sunulan Âsâyiş-Bahş Bir Roman:</i> <i>Esrâr-ı Cinâyât</i>	7-40
Prof. Dr. Mertol Tulum ile Osmanlı Türkçesi Üzerine (<i>Söyleşi</i>)	41-51
Filiz FURTANA <i>Yakup Kadri'nin Ankara Romanı Üzerine Bir Değerlendirme</i>	53-76
Fatih ORDU <i>İmtidad Fikri Çerçevesinde Yahya Kemal'in Bir Tepeden Şiiri ile</i> <i>Tanpınar'ın Huzur Romanındaki Nuran'ın Mukayesesi</i>	77-96
Büşra ARSLAN <i>Çatpınar (Doğanşar/Sivas) Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar</i>	97-102
Hüseyin AKBAŞ <i>Abdurauf Fitrat ve Onun Özbek Klasik Musikisi Hakkındaki Eseri</i>	103-116
Усмонова Махфуза Садиковна <i>Ali Şir Nevai Eserlerinde Bitki Adları</i>	117-143
Nihal YETKİN <i>Translator's Notes: Some Considerations From The Perspectives Of Voices</i> <i>And Metafiction</i>	145-160
Adnan ALDEMİR <i>Türkçede ve Almancada Ses Benzeşimi</i>	161-172
Zuhra YULDASHEVA <i>"Haldarhan" Destanın Dil Özellikleri</i>	173-185
Abdullah UÇMAN <i>Yeni Türk Edebiyatının Bazı Meseleleri Üzerine (Değerlendirme)</i>	187-200
Yayın İlkeleri	201-203

Sunuş

Değerli okuyucular,

Dil ve Edebiyat Araştırmaları'nın sekizinci sayısı ile karşınızdayız.

Dergimizin ilk sayfalarını Prof. Dr. Mertol Tulum Hocamızla yaptığımız söyleşiye ayırdık. Hocamızın Osmanlı Türkçesi ile ilgili söyledikleri gerçekten ufuk açıcıydı. Söyleşide Osmanlı Türkçesi kavramından aydın dili ve halk dili arasındaki farklılıklara, Osmanlı tarihlerinden metin neşrindeki sorunlara kadar birçok meselede hocamızın değerli görüşlerini bulacaksınız.

Bu sayımızın diğer bir konuğu ise Prof. Dr. Abdullah Uçman. Halen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanlığını yürüten Abdullah Uçman Hocamız, Yeni Türk Edebiyatı sahasında akla gelen ilk isimlerden biri. Uçman Hoca "*Yeni Türk Edebiyatının Bazı Meseleleri*" başlığıyla bir değerlendirme yazısı kaleme aldı. Yeni Türk Edebiyatının hem teorik hem de uygulamada rastlanan problemlerini anlaşılır bir üslupla ortaya koyan bu değerli çalışma, sahanın araştırmacıları için adeta bir kılavuz niteliğinde.

İpek Şahbenderoğlu'nun yazısı dergimizin öne çıkan bir makalesi oldu. "*On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Okuruna Sunulan Âsâyiş-Bahş Bir Roman: Esrâr-ı Cinâyât*" başlıklı makalede, Türk Edebiyatının ilk yerli polisiye roman örneği olan Esrâr-ı Cinâyât üzerinden Abdülhamit dönemi Osmanlı toplumundaki güvenlik kurumlarının ve suç olgusunun analizi yapılmış. Büyük bir titizlikle kaleme alınan çalışma, son dönem Osmanlı toplumunun, romanlara yansayan sosyolojisi üzerine hatırı sayılır bir katkı sunuyor.

Sekizinci sayımızın diğer yazıları arasında Filiz Furtana'nın "*Yakup Kadri'nin Ankara Romanı Üzerine Bir Değerlendirme*", Fatih Ordu'nun "*İmtidad Fikri Çerçevesinde Yahya Kemal'in Bir Tepeden Şiiri ile Tanpınar'ın Huzur Romanındaki Nuran'ın Mukayesesi*", Büşra Arslan'ın "*Çatpınar (Doğuşar/Sivas) Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar*", Hüseyin Akbaş'ın "*Abdurrauf Fıtrat ve Onun Özbek Klasik Türk Musikisi Hakkındaki Eseri*", Nihal Yetkin'in "*Translator's Notes: Some Considerations From The Perspectives Of Voices And Metafiction*", Adnan Aldemir'in "*Türkçe ve Almancada Ses Benzeşimi*" ve Zuhra Yuldeslava'nın "*Haldarhan Destanının Dil Özellikleri*" isimli çalışmalarını okuyabileceksiniz.

Daha güzel sayılarda buluşmak dileğiyle.

Saygılarımla

Dr. Yusuf Akçay

Ağustos 2013

On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Okuruna Sunulan Âsâyiş-Bahş Bir Roman: Esrâr-ı Cinâyât

İpek ŞAHBENDEROĞLU*

*Watson, olayı bir bütün olarak
düşünme, parçalara böl ve tek tek düşün”*

Sherlock Holmes

*“Dünyada nsnlar hapisaneleri
boş bırakacak kadar terbiye ve talim
görmüş olsalar, sonra senin de
benim de hizmetlerimize ihtiyaç
kalır mıydı? Biz ne yapardık?”*

Hafıye Köse Necmi

Türk edebiyatının ilk “yerli” polisiye romanı kabul edilen *Esrâr-ı Cinâyât*, Osmanlı anlatım geleneği ile Batı romanı arasında “melez” bir üslûp geliştiren ve ilgi alanları hayli geniş bir muharririn, Ahmet Midhat’ın kalemiyle yaratıldığı için de merak uyandırıcı bir roman olmuştur.¹

Bu makale ise Ahmet Midhat Efendi’nin, *Esrâr-ı Cinâyât* adlı polisiye romanında, II. Abdülhamid döneminin âsâyiş kurumlarının ve Osmanlı hukukunun Batılı normlarla yeniden düzenlenişi bağlamında suçun kaynağını,

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Doktora Öğrencisi-İSTANBUL

1- *Esrâr-ı Cinâyât*’ı, Türk edebiyatındaki ilk polisiye roman örneği yapan özelliklerine ve polisiye romanın hangi türüne dâhil edilebileceği meselesine odaklanan makaleler için bkz. Handan İnci, “Türk Romanında İlk Polisiye: Esrâr-ı Cinayat”, *Nar*, Sayı: 7, Ocak-Şubat 1996, s.140-156; Erol Üyepazarıcı, “İlk Türk Polisiye Roman”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 203, Kasım 2000, s.257-260; Erol Üyepazarıcı, “Türkiye’nin İlk Polisiye Roman Yazarı: Ahmet Mithat”, *Kitap-lık*, Sayı 54, Temmuz-Ağustos 2002, s.148-155; Berat Açıl, “Esrâr-ı Cinayat’ın Sırları”, *Merhaba Ey Muharrir-Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, Haz. Nüket Esen-Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s.139-146; Canan Çamcı, *Ahmet Mithat’ın Polisiye Romanları*, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2006, s.65-89.

niteliğini ve suçlunun cezalandırılmasını ele alırken Osmanlı toplumunun suça bakışının ne ölçüde yer bulduğu; yazarın toplumun suç algısını nasıl yönlendirdiği ve suçun Batılı modern araştırma yöntemleri ile aydınlatılmasını önceleyen eleştirel söylemi üzerine düşünmeyi amaçlamaktadır.²

Romanın Özeti

İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan bölgesindeki büyük kayalıkta; denizcilerin Kanlıkaya olarak andıkları Öreke Taşı'nda Müslüman bir genç kız Peri ile Maltız ya da Elenozlu iki erkeğin ölü bulunmasının ardından bu cinayetleri çözmesi için müstantik Osman Sabri görevlendirilir. Zeki müstantik Osman Sabri, olay yerinde bulunduğu delilleri bir rapor halinde Beyoğlu mutasarrıfı Meceddin Paşa'ya sunar. Dava sürecinin sağlıklı ilerlemesi amacıyla bu raporun sansürlü bir kopyası da gazetelere gönderilir. Fakat ne gazete okurları ne de gazeteci bu bilgilerle yetinir. Gazeteci de kamuoyunun davaya olan yoğun ilgisi sonucu gazete satışlarının artmasıyla cinayetin ardındaki esrarın peşine düşmeye karar verir. Osman Sabri ve Meceddin Paşa'dan olayın detayları hakkında bilgi almaya çalışır. Araştırmalarını yardımcısı Hafıye Köse Necmi ile sürdüren Osman Sabri, Meceddin Paşa'ya raporda kaleme almadığı bazı ayrıntıları anlatır. Genç kızın elbisesinin etiketindeki adresi belirtilen moda evinden bu elbisenin Hediye Hanım adlı zengin bir kadın tarafından ısmarlandığını öğrenerek, bu bilgiden Meceddin Paşa'ya da bahseder. Hediye Hanım ile yasak bir aşk yaşayan Meceddin Paşa, Osman Sabri'yi bu davada Hediye Hanım'ın adını geçirmemesi için uyarır. Osman Sabri'yi durduramayacağını anlayınca da Osman Sabri'nin olayı aydınlatmasını engellemek için her yola başvurduğu gibi sonunda onu görevden alır. Daha sonra Beyoğlu'nda bir Hristiyan hanede intihar süsü verilerek odasında asılı bulunan Halil Sûrî'nin katillerinin peşine düşen Osman Sabri, ceset üzerinde yapılan detaylı analizler odada ele geçirilen makbuz sayesinde intihar ihtimalini çürütür ve iki olay arasındaki bağlantıyı kurmayı başarır. Hediye Hanım'ın hakkında bilgi toplamak için cevher tellalı kılığına giren Hafıye Necmi'ye yağlıklılardan

2- Polisiye edebiyatın, zaman zaman suçun niteliği, suçun kaynağının ve suçlunun araştırılma yöntemlerini tartışmaya açması bir yana; edebiyatın sınırlarının, hukukun alanına taşıdığı konuda makale kaleme almaya cesaret ettiğim sırada çok değerli vaktini ayırarak sorularımı yüreklendirici bir üslup ve sabırla cevaplayan Sayın Prof. Dr. Mehmet Âkif Aydın'a içtenlikle teşekkür ederim.

sağlanan mücevherler, Hediye Hanım tarafından alıkonulur. Yağlıkçılar Osman Sabri'nin görevinden alındığını da öğrenince Osman Sabri'ye mücevherleri geri getirmesi için baskı yapar. Mücevherleri iade edemeyen Osman Sabri, dolandırıcılık suçundan tutuklanıp hapse atılır.

Yeni bir plan yapan Osman Sabri, gazeteci ile işbirliği ederek olayı dışarıdan araştırmaya devam eder. Olayın aydınlığa kavuşması için yeni bir komisyon kurulur. Osman Sabri, olay yeri araştırmasında elde ettiği, suçlulardan birinin kaçarken düşürdüğü “tersten yazılmak suretiyle” şifrelendirilen bir mektubu delil olarak sunar. Bu deliller, Mustafa adlı bir genci işaret eder. Mustafa, Halil Sûrî ve Hediye Hanım arasındaki aşk üçgeni ortaya çıkınca bu kişilerin aslında kalpazanlık yapan büyük bir çete oldukları bilgisine de ulaşılır. Osman Sabri'nin kendisini yakalayacağını anlayınca Avrupa'ya kaçan Mustafa, olayların kendi ismi etrafında düğümlendiğini öğrenir ve taşıdığı vicdanî yüke de dayanamayarak bir Osmanlı gazetesine olayın iç yüzünü anlatan itiraf mektupları göndermeye başlar. Bu itiraflar sayesinde Mustafa'nın Hediye Hanım ile nasıl tanıştığı, onun pençesine nasıl düştüğü, Hediye Hanım'ın yardımcısı Peri'ye nasıl âşık olduğu, ona ulaşmak için Hediye Hanım'ın kalpazanlık teklifini geri çeviremediği, Hediye Hanım'ın hem âşığı hem de ortağı Halil Sûrî'nin Peri'ye ilgi duymaya başlaması ve Peri ile yakınlaşması üzerine Hediye Hanım'ın İstanbul'da hayli nüfuzu bulunan, kendisine her kapıyı açan Halil Sûrî'yi kaybetmemek için Peri ve Mustafa'yı birbirlerinden uzaklaştırıp bu iki erkeğin zaaflarından faydalanarak tuzaklar kurduğu, Halil Sûrî'nin kıskançlık krizi sırasında Peri'yi Öreke Taşı'nda öldürdüğü ve Mustafa'nın yaşadıklarının intikamını almak için Halil Sûrî'yi intihar süsü vererek odasında astığı öğrenilir.

Bir komisyon daha kurularak, Hediye Hanım yargılanır ve kalpazanlık suçuna iştirak etmekten üç yıl küreğe mahkûm edilir. Bu sırada olayların kendisine sıçrayacağını anlayan Mecdeddin Paşa, Avrupa'ya firar eder. Osman Sabri serbest kalır. Fakat Hediye Hanım'ın bütün suçlarının ortaya çıkarılmaması üzerine Mustafa, Hediye Hanım ile yarım kalan hesaplaşmasını bitirmek ve intikam almak amacıyla vapurla İstanbul'a doğru yola çıkar. Bu sırada mahkeme komisyonu da Mustafa'nın idam cezasını kaldırdığını açıklar.

Fakat ne okuyucunun gözünde Hediye Hanım ne de Osman Sabri'nin gözünde Mustafa, hak ettikleri ölçüde cezalandırılır. Hukuk devletinin affettiği suçun, yarım bıraktığı cezalandırmanın tamamlayıcısı ise ilahî adalet olacaktır. Hediye Hanım, kör ve sefil bir halde yoksul bir kadına dönüşüp cami avlusuna düşecek, Mustafa ise yolculuğu esnasında yardım etmek amacıyla çıktığı bir ağaç dalında asılı kalarak hayata veda edecektir.

Ahmet Midhat Efendi'nin "adli romancı" olarak tanımladığı³ *Emile Gaboriau'nun Le Crime d'Orcival (Orsival Cinayeti/1866-1867)* adlı romanını tercüme ettiği dönemde (1884), yine bu romanın ilhamıyla kaleme aldığı *Esrâr-ı Cinâyât*, sadece "adam öldürme" suçunu değil, "cinâyât" kelimesinin anlamca yüklendiği bütün diğer suçları da tartışmaya açar.⁴ Zîrâ roman, bürokratik bağlantıları kullanarak sahte evrak düzenleme ve zimmetine para geçirme, tehditle baskı altına alma, zabıtaya kafa tutma, dolandırıcılık, kaçakçılık, kalpazanlık, tecavüz, fuhuş gibi Osmanlı toplumunun âsâyişini tehlikeye düşürebilecek suçları da kapsar. Ahmet Midhat, romanında ayrıca intiharı da topluma karşı işlenen suçlardan biri olarak ele alır.

Ansiklopedik bilgi heyûlâsı olmaktan çok romanının kurgusuna işlerlik kazandıran ititrâd yöntemiyle Ahmet Midhat, suç çeşitlerini ve Batılı hukuk normları karşısında Osmanlı hukuk sistemini tartışmaya açarken kendi mesleği olan gazetecilik ve gazete de bu aşamada çok önemli bir işlev yüklenir.

Tanzimat'ın ilânını izleyen dönemde, Avrupa gazetelerinden tercüme edilmiş ilgi çekici gündelik olaylara, teknolojik gelişmelere dair bir takım yazı ve haberleri, çeşitli amaçlarla yayımlanan mektupları ve roman tefrikalarını içeren gazeteler, Osmanlı modernleşmesinde hayatî bir unsurdur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ifadesiyle "tek başına yeniliği idare eden", "vatan, millet, insanlık, hürriyet, hak, adalet gibi mefhumların etrafında hakikî iman teşekkül eden",

3- Ahmet Mithat, "Zamanımız Romancılığı ve Romanları", *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar-Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*, Haz: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s.72.

4- *Esrâr-ı Cinâyât*'ın Emile Gaboriau'nun *Le Crime d'Orcival* adlı eseri ile hangi noktalarda benzerlik gösterdiği, Ahmet Midhat'ın, Gaboriau'nun romanından etkilenme düzeyi hakkında ayrıntılı bir inceleme için Bkz: Canan Çamcı, *Ahmet Mithat'ın Polisiye Romanları*, s.65-89.

“*hatırı sayılacak bir efkâr-ı umûmiye vücûda getiren*”⁵ Osmanlı gazeteleri, Ahmet Midhat’ın bu romanında, kamunun bilgilendirilmesi işlevinin yanı sıra kamu adına suçlular ve suçu araştıran adlî memurlar üzerinde ciddi bir yaptırıma sahiptir. Hatta suçlular ile çeşitli suçların takibi, müstantik Osman Sabri ve Hafıye Köse Necmi’nin tahkikatıyla müşterek olarak, “*zabitanın esrarını ifşa etmeden, tahkikatı işgal eyleyecek hiçbir şey yapmamak*” kaydıyla gazetede yayımlanan haberlerle sürdürülür.(s.19)

Mahkeme sürecinde resmî rapor ve evrakları yayımlayan da, Kalpazan Mustafa’nın, taşıdığı vicdanî yüke dayanamayarak suçunu mektuplarla itiraf etmesini sağlayan ve bu mektupları tefrika roman gibi yayımlayan da gazetelerdir. Böylelikle, gazete Osmanlı devlet düzeninin devamlılığı noktasında gerektiğinde bu düzen içindeki bozuklukları ortaya çıkaran “özerk” bir alan da yaratır.

Gazete, romanda hukukun işleyişine menfi surette etkisi olabileceğine dikkat çekilmesi bir yana halk tarafından hesap sorulabilirliğinin vurgulanmasıyla davanın yönünü değiştiren, kamuoyu oluşturabilen büyük ve sarsılmaz bir güçtür. Gazete, Öreke Taşı cinayetinin araştırılma sürecinde gazeteye gelerek, davayı takip eden gazeteciye davayla ilgili sorular sorup kendi fikirlerini paylaşan “*halk denildiği zaman kimler anlaşılabilirse o sınıfın*”⁶ gündelik hayatında serbest zaman etkinliği ve eğlence aracına dönüşür. Halk adına suçun takipçisi olan gazeteler, romanda “mahrem olanı kamusallaştırarak haber değerini yükselten ve ilgi çekiciliği artıran” gündelik bir tüketim nesnesi olarak belirir.⁷

Öreke Taşı cinayetinin gazetelerdeki bu yönlü ifşasını sadece Ahmet Midhat Efendi’nin 19. yüzyıl Osmanlı toplumunun modernleşme süreci içinde “kamuoyu”, “adalet” gibi kavramların gerekli önceliğinin vurgulamasının bir aracı olarak okumak yeterli olmayacaktır. Batı dünyası söz konusu olduğunda polisiye edebiyatın doğuşundan öncesi ve sonrasında da suçun toplumsal

5- Ahmet Hamdi Tanpınar, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yayına Hazırlayan: Abdullah Uçman, YKY, İstanbul Ekim 2007, s.230.

6- Ahmet Midhat Efendi, *Cellât/ Esrâr-ı Cinâyât*, Hazırlayanlar: Nuri Sağlam-Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu, Ankara 2000, s.202. (Romanın belirtilen baskısından yapılan diğer alıntılar, metinde parantez içinde verilmiştir.)

7- Ayşegül Utku Günaydın, “*Esrâr-ı Cinayat’ta Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Gazetenin İşlevi*”, Varlık, Haziran 2007, s.4-7.

tarihinin gazeteler tarafından kaydedildiği bir gerçektir. Bilindiği üzere Sanayi Devrimi ile kırsal alanlardan göçün hızlanmasının ardından nüfusu artan modern kentlerin; özellikle rasyonel aklın ve bilimin öne çıktığı 19. yüzyıl Batı modern toplumunun biçimlendirdiği suçun ilgi uyandırıcı canlı tarihi, gazetelerde gündeliğin bir uzantısı olarak sunulmaktadır.

Sermaye ve mülkiyete önem veren Batılı kapitalist toplum düzeninde daha çok yoksul sınıfa yüklenen “hırsızlık”, “dolandırıcılık”, “cinayet” gibi suçların kamuoyu ile paylaşılması; bunların denetim altına alınmasını amaçlayan güvenlik politikalarının meşruluk kazanmasını sağlayan; haksızlığın karşısında adalet dağıtıcılığını üstlenen “iyi haydut” tipinin hâlesini parlatan tefrikalar yayımlayan yine gazetelerdir. Thomas De Quincey’nin, Edgar Allan Poe, Emile Gaboriau ve Conan Doyle’nin estetik dünyasına bir kapı aralayan, 1827 yılında cinayet ile estetik arasında bağ kuran *On Murder Considered as one of the Fine Arts’ı* (*Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet*) yazmadan önce *The Westmorland Gazette*’nin editörlüğünü yaptığı ve gazetenin sütunlarını cinayet haberleri ve cinayet davalarıyla doldurduğu böylelikle popüler gazetecilikle cinayet hakkında yazı yazmanın birlikte algılanmasını sağladığı bilinmektedir.⁸

Michel Foucault, gazetelerdeki gündelik suç haberlerinin, polisiye edebiyatın işlerliği içinde “şanlı” ve “destansı” estetik öykülere dönüşmesine biraz daha temkinli yaklaşır. Michel Foucault’ya göre pişmanlığını ilân ederek “son söz” edebiyatı yapan bu suçlular, adaletin temellendirilmesi için gereklidir. Yasalara, zenginlere, muktedirlere, yargıçlara, polise ve gardiyanlara, vergilere ve vergi toplayıcılara karşı kavga yürüten bir halk kahramanına dönüşen suçlulara yönelik bu “*ilginin aynı zamanda siyasal bir ilgi olduğu*”, “*şan ve iğrençliğin birbirinden ayrı şeyler değil de tersine dönebilir bir çehre içinde uzun süre bir arada kalan şeyler olduğunu*” görebilmek gerektiğinin altını çizer. Ona göre, Quincey, Otranto Şatosu ve Baudelaire’e kadar “*suçun güçlülerin ve iktidar sahiplerinin canavarlığını açığa çıkarması*” bir yana suçluluğun da kabul edilebilir biçimlerde sahiplenilmesinin ve “*güzel cinayetlerin*” küçük

8- Ernest Mandel, *Hoş Cinayet- Polisiye Romanın Toplumsal Tarihi*, Türkçesi: N. Saraçoğlu- Bülent Tanatar, Yazın Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul 1996, s.24-25.

adamlar tarafından işlenmesine değil aksine yüceliğin, yüce olanın da suç işlemeye hakkı olduğunun gösterilmesidir. Emile Gaboriau'dan sonra ise katil ve dedektifin, iki yüksek zekânın çarpışmasından doğan yavaş bir keşif sürecine geçildiğini de hatırlatır. Böylelikle iktidarla fizikî bir çatışmaya değil, dedektif ile katil arasında entelektüel mücadeleye dayanan öyküler ortaya çıkar.⁹

Esrâr-ı Cinâyât, Michel Foucault'un tespitleri ışığında okunduğunda, Osmanlı'nın suça yaklaşımının, suçlu profiline yine Osmanlı'ya özgü olduğu görülür. Müstantik Osman Sabri ile mektuplarının İstanbul gazetelerinden birinde yayımlanması sayesinde “şanlı”, “haysiyetli” bir katile dönüşen Kalpazan Mustafa'nın böylesi bir entelektüel mücadelenin ancak yüzeyinde karşılaştıkları söylenebilir. Melodram kahramanı olan Kalpazan Mustafa, soruşturma sürecinde Osman Sabri'ye zekâ olarak hayran kalmasına rağmen yakalanacağını anlayıp İstanbul'dan ayrıldığını belirtmesine rağmen, aralarındaki mücadele bununla sınırlı kalır. Romanın ilerleyen bölümlerinde ise istediği her deliğe girerek Osman Sabri'den saklanabileceğini; fakat Halil Sûrî'nin kendisinin canına kastedeceği için İstanbul'dan ayrıldığını itiraf etmesi hikâyede böylesi bir ilişkinin gelişmeyeceğini haber verir. Kalpazan Mustafa'nın asıl gayesi, Osman Sabri ile girişeceği entelektüel bir karşılaşma sonucu elde edilecek bir üstünlük değil, sevdiği kızı ve parlak gelecek ihtimalini elinden alan Halil Sûrî tarafından öldürülmekle sonlanabilecek “erkek onurunun” mücadelesidir. Zaten Osman Sabri'nin de dikkati, asıl suçlu kabul edilen ve yazar tarafından da toplumsal olanın dışına itilen Hediye Hanım ve Mecdeddin Paşa'nın suçlarını ortaya dökmeye yönelecektir.

Gazetede yayımlanan mektupları boyunca bir muharrir kadar belâgat ve retoriğe sahip, itirafları Jean Jacques Rousseau'dan bile güçlü olan(s.136) Mustafa, kaybettiği haysiyetini, kaleminin iktidarı ile yeniden temin eder. Bu açıdan Mustafa yarım kalmış kişilik inşasını da tamamlayabilme ihtimalini yaşar. Öte yandan Ahmet Midhat da klasik Batı polisiye romanlarının kuvvetlendirdiği mevcut düzenin korunarak yeniden yapılandırılması için âsâyişi sağlamak ve

9- Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınevi, Temmuz 1992, s.80-86.

suçu önlemek için suçun varlığını da gerekli kılan bir tutumu yine Mustafa üzerinden sürdürür. Mustafa'nın ressam iken kalpazana dönüşme serüveni, babasız kalışının ve bu suretle ahlâk yoksunu bir kadın tarafından yoldan çıkarılışını içerir. Mustafa bu yönüyle peşine takılıp gidilecek bir kahraman değil bir "ibret-i âlemdir." Böylelikle romanda Mustafa'nın kişisel serüveni ile Osmanlı'nın emniyet ve adalet kurumlarının modernize edilmesinin, Osman Sabri gibi yetenekli memurlar yetiştirme gerekliliği yan yana barınabilecektir. Mustafa, belki suçun takibinin ve cezalandırılmasının gerekliliğinin diğer yandan Osmanlı güvenlik politikalarının sıhhatli bir işleyişle sürdürülebilmesi de Mecdeddin Paşa gibi "içerdeki" suçluların romandaki varlığını meşru kılar.

Osman Sabri, Mecdeddin Paşa'nın bütün yıkıcı, davanın sağlıklı sonuçlanmasını önleyen tedbirlerine rağmen, tanımadığı bir katil karşısında analitik pırıltılar saçmadan didinip durur. Osman Sabri'nin bu noktadaki üstünlüğü Mecdeddin Paşa'nın her oyununu önceden fark edip; olayın araştırılma sürecinde çıkaracağı her engeli baştan önleyip tedbir almaktan ibarettir. Osman Sabri, adlî görevinden, devletin bahşettiği görevi kötüye kullanan Mecdeddin Paşa tarafından uzaklaştırıldığı andan itibaren halkın gerçek enformasyona ulaşma hakkını ihlal etmeden suçun takibini devralan "*sahâyiş-i âmmenin nazargâhı olup, enzâr ve eşkâr-ı umumiye ise ne bir müstantikin ne de büyük bir familyanın keyfi için setr-i hakayika mecburiyet hissetmeyen*"(s.71) gazete ve bu olayı yakından takip eden gazeteci tipinin gücü belirerek davanın gidişatını yönlendirir. Ayrıca Osman Sabri, Mecdeddin Paşa tarafından devlet memuru müstantik görevinden uzaklaştırıldığında "serbest çalışan bir dedektife" dönüşür. Böylece "bir nevi dedektif sayılabilecek" gazeteci ve Osman Sabri güçlerini birleştirerek araştırmayı yönlendirirler.¹⁰

Ahmet Midhat, romanın ilerleyen bölümlerinde ilk bölümdeki formel raporların, resmî evrakların kamusalılığından, gerçeğin farklı görünümelerini ortaya koyan mahrem bir iletişim aracı mektuba geçişi gerekli kılar ve *Esrâr-ı Cinâyât*, böylelikle müstantik Osman Sabri'nin değil Kalpazan Mustafa'nın

10- Handan İnci, "Türk Romanında İlk Polisiye: *Esrâr-ı Cinayat*" a.g.e., s.147.

romanına dönüşür. Ayrıca gazetede yayımlanan itiraf mektupları tefrika romanın, fonksiyonunu üstlenir. Okuyucu tefrika bir romanı takip eder gibi, Kalpazan Mustafa'nın serüvenini izler. Öte yandan Osman Sabri'nin örnek bir müstantik olarak yaratılması, Kalpazan Mustafa'nın var olması için de bir vesiledir. Romandaki pek çok olay Mustafa'nın yoldan çıkarılma öyküsünün zeminini teşkil eder. Pek çok eleştirmenin polisiye romanın analitik işleyişine gölge düşürdüğünü öne sürdüğü Osman Sabri'nin devre dışı bırakılmasının ardında da böylesi bir kaygı yattığı söylenebilir. Bir erkek suçlunun ahlâkî kötünün temsili bir kadın tarafından yoldan çıkışının etkili ve gerçekçi anlatılması, romanın melodram yapısıyla etkisini artırırken ve ancak mahremi biçimini sunan mektupların söyleminde kendini mümkün kılarken Kalpazan Mustafa, Michel Foucault'nun işaret ettiği "son söz edebiyatı" yapan şanlı suçluya yaklaşır.

Kalpazan Mustafa'nın Bir "Edîb-i Meşhûr" Olarak Yeniden Doğuşu

Esrâr-ı Cinâyât, sadece II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen hukukî reformlarının kutlayıcısı değil aynı zamanda "babasız" kalmış, gelecek vadeden bir gencin hezârfenzâdeden kalpazana dönüşen Mustafa'nın, yolunu kaybederek ahlâk yoksunu bir kadına, Hediye Hanım'a; ardından Hristiyan Arap Halil Sûrî'ye (s.114) kaptırdığı itibarını, kamunun gözünde bir kahramana dönüşerek yeniden inşa edişinin öyküsüdür. Gerçi bu inşanın yarım kaldığını, böyle olması gerektiğini Ahmet Midhat okura romanın sonunda duyuracaktır. Hukukun "darağacından" kurtulan Kalpazan Mustafa, böylelikle halkın gözündeki muteber konumunu en tepeye çıkarmayı başaramayarak kanunların nazarında adaletin tecellisinin önüne geçmesine rağmen, ilahî adaletin gücünden kurtulamayacak; ne tesadüf ki, İstanbul'a dönmek için çıktığı yolculukta yardım amacıyla tırmandığı bir ceviz ağacına asılı kalmak suretiyle hayata veda edecektir.¹¹

Michel Foucault, suçlulara infaz sırasında konuşma fırsatı verildiğini; fakat bu konuşmanın suçsuzluğun savunusunu içermediğini söyler. Aksine

11- Ahmet Midhat, *Cellât* romanında Simon Garas'a söylediği sözlerle ilahî adaletin tecellisi ile toplumun refahının devamlılığı arasındaki bağı daha emin ifadelerle kurar: "Adâlet-i ilâhiye bir intikam-ı meşru sayılır. Bir mahkûmun gebermesi selâmet-i umûmiyeye düşmanlarından birisinin eksilmesi demek olursa o intikam-ı umûmiyi ahza vekil olan icracının cüreti daha ziyade artar." Bkz: Ahmet Midhat Efendi a.g.e. , 2000, s.72.

suçlunun, suçunu itiraf edişinin yüceliğini ortaya koymak ve mahkûm edilmesinin âdil olduğunu onaylamaktan ibarettir. Böylesi bir davranışın, baba ve annelere çocuklarını daha iyi yetiştirmeleri için bizzat suçlu tarafından öğüt verilmesi amacıyla biçimlendiğini söyler.¹² Suç, bu yolla bireysel bir kirlenmeden toplumsal bir arınmaya dönüşür.

Foucault'un altını çizdiği "darağacı söylevi", Ahmet Midhat'ın romanında belki kamuya açık bir meydanda yankılanmaz; ama Kalpazan Mustafa'nın gazetelere gönderdiği itiraf mektupları nedeniyle gazete sütunlarının kamusalılığı meydanların gücünü yüklenir. Yine Foucault'a göre "hakikatin temizleyici işlevi" son derece önemlidir: "Suç ile arılığın hukukî ve dinsel anlamda üst üste bindirilmesi hakikatle kurulan yeni bir ilişkinin gerekliliğini ortaya koyar. Hakikat, "tehlikeli biçimde karışmış olan şeyleri birbirinden ayırmayı, içsel olanla, dışsal olanı gerektiği gibi dağıtmayı, arı olanla olmayan arasındaki sınırları çizmeyi" sağlayandır. Artık suçun kimin tarafından işlendiği ve hakikatin ispatı siyasi bir iş haline gelir. Bunun yanında intikamın ilâhî adalete bırakılması "hem suçu bir anda görünür kılar hem de onu her türlü insani karşılığın ötesine geçecek şekilde telafi eder."¹³

Ahmet Midhat Müşahedat romanında ise kimlerin suç işleyebileceğini, suçun tespitinde ve cezalandırılmasında ilâhî adaletin ve hakikatin üstlendiği rolü, Osmanlı toplumunda özellikle cinayet suçunun işlenmesinin ardındaki nedenleri daha açık biçimde dile getirir. Ayrıca ilâhî adaletin mutlak tecellisi ve yine ilâhî bilginin mutlak doğruluğu, yazarın okur tarafından muhatap alınmasını sağlar:

"Bin hükema tarafından bin türlü vak'ayi ile tatbik ve tecrübe olunarak mertebe-i tahakkuka vardırılmıştır ki Cenâbü'l adlû'l âdilîn ahkemü'l-hâkimîn (Âdillerin en âdili, hâkimlerin en hâkimi olan Cenâb-ı Allah) bazı müstehakların cezalarında imhâl ederse de ihmal etmez. Elbette herkesin cezâ-yı amelini verecektir. Tabiatlarında şekâvete inhimak olanlardan maada hiçbir kimse bu

12- Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, s.81.

13- Michel Foucault, "17 Mart 1971 Tarihli Ders: Suç, Arılık, Hakikat", *Bilme İstenci Üzerine Dersler* (1970-1971), *Collège de France Dersleri* 1, Çeviren: Kerem Eksen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012, s.182-187.

hakikat-i zâhireyi, bu kikmet-i bâhireyi redd için cebr-i nefis edemez. Zaten bu hakikat, bu hikmet nev-i beşerin tab'ında da yer tutmuştur. İnsan kısmı hukuk-ı âhire taarruzdan ve cinâyât-ı müdhişeyi irtikâptan nefisini men'e çalışırsa zannetmeyiniz ki ahkâm-ı kavâninden korktuğu için bu imtinâda bulunuyor. Ruh-ı beşer cürm ve cinayet irtikâbından müteneffirdir. Ruh hisseder ki adalet-i ilâhiyye mazlumun intikamını alacaktır. Ruh bunu hissederken bir hayf-ı ilâhî ile sahibini sâlâh-ı hâle sevk eyley. Zihni, kalbi nice ebâtülle teşevvüş etmiş, kararmış olanlar o mukaddes hayfı zayi ederler de ondan sonra mücrim, cani olurlar.”¹⁴

İslâmî epistemolojinin içinden konuşan, “Hâce-i Evvel” Ahmet Midhat’a göre devletin koyduğu ve uyguladığı kanunlar, tek başına suçu önleyemez. Yazar, Osmanlı’ya nazaran, hukuk devletinün gücünün en çok hissedildiği Avrupa kentlerinde cinayet oranlarının daha yüksek oluşunu da bu epistemoloji içinden değerlendirir. Osmanlı’da ise bu türlü suçun nedenlerini cahillik ve sarhoşluk olarak açıklar. Eğitimsiz olan insanların ilâhî arınmışlığa da ulaşmaları mümkün değildir. Ona göre suçun önlenmesi yönünde atılacak ilk adım eğitimidir. Ancak bu yolla hem caydırıcı modern kanunların hem de inancın, insanın ruhunda ve toplumun vicdanında birlikte işleyebilmesi sağlanabilir:

“Ma’tühâne bir hikmetle gevezeleniyoruz zannetmeyiniz. İşte Avrupa gözümüzün önünde duruyor. Oranın kanunları daha şiddetli. Fakat Allah korkusu yüreklerden çıkmış olduğu için cinayetler çoğaldıkça çoğalmaktadır.(...) Mücrimlerin, canilerin bizde de vücudu nadir olmamasını bu hakikatin inkârına medar olur sanmayınız. Çend seneden beri mahâkim-i adliyyemiz muntazaman istatistikler tutuyorlar. Alâ kadri’l-imbân neşr dahi ediyorlar. Bunlarla sabit oluyor ki bizde cinayâtın en büyük esbabı cehâletle sarhoşluktur. Biz insanı benî nevine taaruzda meneden şey Allah korkusu olduğunda karar kılmıştık. Bu hayf-ı re’s-i hikmettir. Her cahil, her nâdan o ni’met-i hikmete nail olabilir mi? Sarhoşsa bir mecnûn-ı muvakkattir. Hamd olsun fikirleri, nazarları nûr-ı tenevvür eylemiş bulunan Osmanlı halkı meyânında cinayât nadirâtandır.”¹⁵

14 - Ahmet Midhat Efendi, *Müşahadat*, Hazırlayan: Necat Birinci, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000, s.301.

15- Ahmet Midhat Efendi, *Müşahadat*, s.301-302.

Ahmet Midhat'a göre de hukuk karşısında kendi vicdanının terazisinde masum olduğunun idrakindeki kişi, "güç" sahibidir: "*Dünyada bir adamı en ziyade kuvvetli ve cür'etli eden şey evvelâ masumiyet, sâniyen kanunca, nizamca haklı olmak nimetine nailiyetidir. Bir adam kabahatsiz olduğuna veyahut kanun ve nizam kendisini itham edemeyecek, bilâkis hakkı kendine vereceğine vicdanen ve kalben itminan hâsıl etti mi, o adamın artık hiç havfi, telâşı kalmaz.*"(s.88-89) Bununla birlikte romandaki arınma ya da başka bir açıdan şanlı suçlunun gücü, maddî değil manevî bir iadede geçerli kılınır. Mustafa'nın insanîyetini kaybetme sürecini gözler önüne sererek bundan sonraki suç vakalarını "ibret" yoluyla önlemekten ibaret hâle gelir. Ahmet Midhat, Mustafa'yı kurban etmek suretiyle Osmanlı toplumunu suçtan arındırır. Mustafa bir suçluya dönüştü ise bu onun kılavuzsuz sürüklendiği şahsî tecrübelerinin sonucudur. Ama tam da burada, "itiraf anında" özel olan, kamusal olana dönüşür. Romanda açık bir gönderme olan J.J. Rousseau'nun, *İtirafnar*' da dile getirdikleri, öfke ile değil merhametle yarattığı Mustafa'nın suçunu yargılamaktan öte, suçu okuyucunun vicdanında yargılatmaya yönelen; böylelikle topluma karşı sorumlu, yol gösterici sesin tesirini arttırmasına hizmet eden Ahmet Midhat'ı görünür kılmaları bakımından dikkate değerdir. Her an yoldan çıkabileceği varsayılan Osmanlı okuru da kılavuzsuz kaldığı ya da Mustafa ile arasına mesafe koyduğu takdirde suç potansiyeline sahiptir. Çünkü yazarın Mustafa'yı kendinden ayır tutması demek aslında yazarın mutlak hâmilîğinden da kalması demektir.¹⁶ Mustafa'nın başarılı bir yazar yerine "kalpazan" olması ve sonunda onu cinayete sevk eden olayların içinde savrulmasına merhametle yaklaşan Ahmet Midhat için cinayetin asıl kaynağına inmek onu önlemenin yolunu da açıkça gösterecektir. Ona göre "*insanı cinâyâta sevk eden şey bâdî-i emrdeki mülâhazasızlıktan başka hiçbir şey değildir. Ah şu insanlar muhtaç oldukları kadar mülâhaza sahibi olsalar da binlerce*

16- "Öyle bir iş tasarlıyorum ki şimdiye kadar ne görülmüştür, ne de kimse onu bu şekilde gerçekleştirmeyi aklından geçirecektir. Benzerlerime, tabiatın bütün gerçeği içinde bir inşa göstermek istiyorum, bu insan da, ben kendim olacağım. Yalnız ben. Duyularımı biliyorum, insanların ne olduklarını tasavvur ediyorum. Gördüklerimden hiçbiri gibi yaratılmış değilim. Yaşayanlardan hiçbirine benzemediğimi cesaretle söyleyebilirim. Onlardan daha iyi olmasam bile hiç değilse başkayım. Tabiat, beni içine döktüğü kalıbı kırmakta iyi mi fena mı etti; ancak yazdıklarım okunduktan sonra bu hususta bir hükme varmak mümkün olabilecektir. (...)Kendimi olduğum gibi gösterdim; düşkün ve alçak olduğum zaman düşkün ve alçak, iyi, asil, yüksek ruhlu olduğum zaman yine öyle iç yüzümü tıpkı senin görmüş olduğun gibi açığa koydum. Ey ebedî varlık! Benzerlerimin sayılmaz kalabalığını etrafımda toplu, itirafnarımı dinlesinler, alçaklıklarımın karşısında inlesinler, felâketlerim karşısında utanıp kızarsınlar. Senin tahtının ayakları altında her biri kendi kalbini aynı samimilikle açsın ve sonra bir tanesi, cesareti varsa: "Ben bu adamdan daha iyi oldum" desin.", J.J. Rousseau, *İtirafnar-I (Les Confessions)*, Çeviren: Reşat Nuri Güntekin, Maarif Basımevi, İstanbul 1955, s.3-4.

yiğitler zindanlarda çürüyeceklerine cemiyet-i medeniyeye yarayacak hizmetlerde bulunmalıdır.” (s.152)

Bu hizmetlerden biri belki de en tesirli olanı ise muharrirliktir. Osmanlı okurunu mülâhaza sahibi edecek şey ise şüphesiz romandır. İşte Mustafa da yazarının gözünde “*cemiyet-i medeniyeye yarayacak hizmetler*” yapabilecek istidada sahipken terakkisi yarım kalarak suçluya dönüşen ama suçunu itiraf edecek erdeme sahip “yiğit adam” numûnesidir. Ahmet Midhat Efendi’nin “*nüsha-i edebiyeleri kolay beğenmeyen, hemen tenkit ve muâheze eden İstanbul ahalisinin*” bile beğenisini kazanan Kalpazan Mustafa’nın suçunu itiraf ettiği mektuplarını, Rousseau’nun İtirafı’ı ile karşılaştırırken “*Kendim yine kendimi itham eyliyorum*” diyen(s.118) Mustafa’nın iç sesini daha değerli bulması da yazarın okuruna hâmilîğini kuvvetlendirir. Fakat bu hâmilik, okuyucunun güvenini hiç şüphe bırakmayacak biçimde temin edebilmesiyle mümkün olabilir. Yine bu sebeple yazarın, felsefecilere karşı takındığı genel bir tavrın da varlığını görmezden gelmemek gerekir. Sezai Coşkun, *Ben Neyim? Hikmet-i Mâddiyyeye Müdâfaa*’yı ele aldığı makalesinde bu tavrın nasıl biçimlendiğini de ortaya koyar. Ahmet Midhat, tıpkı Rousseau’ya yaklaştığı gibi “*ele aldığı felsefî meseleyi ve filozofu irdelemeden önce itibarsızlaştırmak suretiyle okuyucunun zihninde bir ön kabul oluştur.*”¹⁷

Kalpazan Mustafa’nın, itiraflarıyla yarım kalan benliğini ve elbette hikâyesini de inşa edişinin Rousseau ile karşılaştırılması tesadüf değildir. Marshall Berman, Rousseau için “*otobiyografinin, kendiliğinden bir içini dökme değil, bilinçli bir karar, titizlikle oluşturulan bir girişim*” olduğunu söyler.¹⁸ Rousseau, Ahmet Midhat’ı da andırır biçimde “*son ürünün değerini o ürünün yaratılma sürecinin ayrılmaz parçası olarak*” ele alır.¹⁹ Bununla birlikte Rousseau, hırsızlık ve dolandırıcılık suçlarını toplumsal eşitsizliğin bir yansıması olarak değerlendirir. Berman’ın da değindiği üzere “*bir dolandırıcıyı elinde olmadan yaptığı ahlâksızlıklardan ötürü cezalandırmanın gerçek amacı otoritenin haklılığını yeniden onaylamaktır.*”²¹ Kalpazan Mustafa’nın suçlu oluşunun nedenleri

14 - Sezai Coşkun, “Midhat Efendi’nin ‘Ben’lik Mücadelesi: Ben Neyim?”, Türk Edebiyatı, Sayı:470, Aralık 2012, s.52.

18 - Marshall Berman, *Özgünlüğün Politikası- Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*, Türkçesi: Nursel Yıldız, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s.92.

19 - Marshall Berman, a.g.e. , s.97.

20 - Marshall Berman, a.g.e. , s.114.

toplumsal maddi bir eşitsizliğe dayanmamakla birlikte kesinlikle Osmanlı coğrafyasına ait bir toplumsallığa dayanır. Pedagojik rehberlikten vazgeçmeyen Ahmet Midhat, ayrıca Voltaire'in Dictionnaire'de söylediklerini onaylarcasına “insan kötü doğmaz, hasta olur gibi kötü olur” fikrinin arkasında durur ve Osmanlı okurunun bu “hastalığa” yakalanmaması için gerekirse kendi otoritesini de meşru kılar. Ahmet Midhat'ın “kötü” den kastı, “doğal” değil “ahlâkî” kötüdür. Çünkü “her günahın sonuçları olduğu bizzat ahlâkî düzenin kanıtıdır.”²¹

Ahmet Midhat, Kalpazan Mustafa'yı “edîb-i meşhûr” mertebesine ulaştırarak yazarlık gücünün altını çizerken etkili ve ideal bir edebî üslubun da nasıl yaratılabileceğinin peşinde gibidir:

“Mustafa'nın bu iki mektubunda verdiği haberleri daha münasip bir yolda bast ü temhîd ederek, birkaç yüz sayfalık romanı yalnız malûmât-ı mezkûreden çıkarmak mümkündür. Ancak bu suret Mustafa'nın mektuplarını zemme medar olamaz. Bilakis methedilirdi medar olur. Zira Jean Jacques Rousseau'nun hem de şu kesret-i kelâmdan hoşlanmamak davasında bulunan Jacques Rousseau'nun “İtirafât” diye yazdığı kendi sergüzeşinde yaptığı gibi vereceği haberlerin her kelimesini uzun uzadıya muhakemâtla cilt doldurmak bir nevi zenginlik addolunmayıp âdeta züğürtlük addolunur. Yazılan şeylerde malumât ve ihbar az olup da yalnız muhakemât ve mülâhazat ile işi gırra boğmaya züğürtlük denilip, bilküllüye kısa kesmeye dahi imsâk-ı kelâm denilir ki, Mustafa'nın mektupları bu iki kusurun ikisinden daha arî olarak kıymet-şinâsın beğeneceği surettedir.” (s.136)

Ahmet'in Midhat'ın, ideal bir üslubun nasıl yaratılabileceğine dair açıklamasını değerlendirirken Jale Parla'nın tespiti yol gösterici olacaktır. Parla'ya göre Ahmet Midhat'ın romanlarında okuyucu ile ilişki kurduğu bölümler, yazarın üslubunun parladığı anları içerir. Yazarın okuyucu ile kurduğu diyalogların narsisizm ile birleşen bir dinamik yarattığı, böylece yazarın “hem kendini gerçekleştirdiğini hem de romana olan merakıyla roman tekniğindeki arayışını sürdürdüğü, bu “ikili yapının romanın akışı sırasında hep başa baş gittiği” söylenmelidir.²²

21 - Susan Neiman, *Modern Düşüncede Kötülük-Alternatif Bir Felsefe Tarihi*, İngilizceden Çeviren: Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s.52.

22 - Handan İnci, Jale Parla, Nüket Esen, Murat Gülsoy, “Ölümünün 100. Yılında Ahmet Midhat Efendi Üzerine Bir Oturum: Bugünün Gözüyle Ahmet Midhat”, *Kitap-lık*, sayı:165, Ocak-Şubat 2013, s.113-114.

Hezârfenzâde'den Kalpazan Yaratan Habis Kadın Hediye Hanım

Romanda Mustafa'yı "*meziyet-i insaniyeden*" çıkarıp habisliğe mahkûm eden kişi "*iştigalât-ı fuşş-perestânesinden kurtulmanın*" mümkün olmadığı Hediye Hanım'dır. "*Ah, müthiş kadın, ah mühlik aşüfte!*" diye hayıflandığı bu kadın, Mustafa'nın mahvına neredeyse tek nedendir. Bu açıdan Halil Sûrî bile Hediye Hanım'ın gölgesinde kalır. Çünkü Hediye Hanım ile tanışmamış olsa kalpazanlık namussuzluğuna bulaşması bir yana, ne Öreke Taşi cinayetleri işlenmiş olacak ne de Halil Sûrî'yi asmak zorunda kalacaktır. "*İstanbul içinde kocasından hoşnut olmayarak boşanmak isteyen kadınlara merci ve nasıh olmaktan bed' ile en büyük irtikâplara, en büyük sirkatlere, en büyük katillere varıncaya kadar bu iki me'lûnun girişmedikleri işler kalmaz ve bu yolda en rezilâne mihnetleri de irtikâptan geri durmazlardı*" (s.133) dediği Hediye Hanım ve Hristiyan Arap Halil Sûrî, roman boyunca İstanbul'daki en büyük suçların da yüklenicisidir. Hatta halkın hakkını gasp eden Hediye Hanım ile Halil Sûrî birbirinin "aynası" gibidir; birinin suçu diğerinde akis bulur, kötücül doğaları birlik olduklarında güçlenir.

Mustafa'nın gazetenin muharririne söylediği "*şimdi Halil Sûrî'nin kim olduğunu anladınız mı? Halil Sûrî'nin kim olduğunu anlamışsanız Hediye'nin dahi ne makule bir mal olduğuna dair bir fikr-i mahsus peyda etmiş olursunuz*" şeklindeki sözler bu açıdan önem kazanır.(s.134)

Ahmet Midhat'ın "*en meşhur yankesicilerin, en mahir hırsızların yatağı olan*" (130) kumarbaz Halil Sûrî'nin asılı duran cesedine karşı duyduğu acıma duygusu; zeki, fatîn ve kıvrak Hediye Hanım karşısında tesirini yitirir. Çünkü Hediye Hanım, roman boyunca Osmanlı okuru karşısında "asla acımadan"(s.150), "*kedi gibi dokuz camı olsa dokuzunu da birer birer çıkarmak için dokuz ölüm ile idam etmek*" (s.127) gereken bir kadın suçlu konumunu korumaya devam eder.

Ahmet Midhat'ın itiraz ettiği bir başka nokta da Hezârfen Mustafa'nın, bu iki "*mel'ûn*" yanında "*amele*" gibi çalışmasıdır.(s.154) Toplumla sanatıyla yararlı olacağı yerde hak etmediği bir köle-efendi ilişkisi içinde kirlenen

Mustafa, yaradılışı itibariyle kötü değildir. Mustafa, her şeyden önce kötücül değildir. Çünkü Ahmet Midhat'a göre "*kalpazanlık, hırsızlık, katillik eğerçi birer sıfat, birer lâkap iseler de insanlar analarından doğdukları zaman bu sıfatlarla doğmazlar. Bu lâkapları birer mahlas gibi pederlerinden almazlar.*"(s.118)

Mustafa da "*saatçilik, kuyumculuk gibi sanâyi-i dakika ve fizikçilik, kimyacılık gibi ulûm-ı nâzike, kâffe-i kavâid ve kavânîni bin türlü eğlenceye çeviren hezârfen*" (s.119) bir babanın oğludur. Pederinin Fransızca bilim kitaplarını okuyarak yetişen Mustafa, yirmi yaşına basınca babasını kaybeder. On sekiz yaşına kadar "*fikrinin olanca kuvvetini garâib-i fenniye ve acâib-i sinâiyye ile iştilgal eyleyen*" Mustafa'nın kalbine Hediye Hanım'ı görünceye dek "*hiss-i sevdâ*" uğramamıştır.(s.120) Sefih bir sevdanın peşinden sürüklenen tecrübesiz Mustafa, pederinin nâmıyla anılan bir insan olabilme şerefini, Hezârfenzâde Mustafa nâmını, Hediye Hanım'a rastlamasıyla yitirmiş olur. Hediye Hanım'ın cariyesi Peri'yi büyüten ve sonra gelişip serpildiğinde ise ona büyük bir aşkla tutulacak olan yine Mustafa'dır. Peri'nin çocuklukta genç kızlığa geçiş sürecinde hâmisi seçilen kişinin ahlâk yoksunu Hediye Hanım değil, Mustafa olması da şaşırtıcı değildir. Mustafa'nın çocuk Peri'ye duyduğu babalık hissi, Peri'nin genç kızlığında ise yarattığı ulvî varlığa duyduğu merhamet ve sevgi, aslında hep orada olan kaybolmayan, bastırılan "cinsi" bir hayranlığa dönüşür. Ahmet Midhat, Osmanlı okurunun, ensest suçuna göndermeleri içeren baba-kız ilişkisini yadırgamasını ve hikâyeye yabancılaşmasını önlemek amacıyla Mustafa'nın, Peri'yi, modernleşmenin eşiğindeki Osmanlı kadını olarak inşa eden hâmîliğini, Peri ile Mustafa arasındaki baba-kız ilişkisinin ideal aşka dönüşeceğini en başından sezdirenen hamleler yapar:

"Ne kadar kadın yüzü gördüm, ne kadarını tersim eyledimse bu kız kadar güzel, masumane, zeki ve fatîn bir çehre daha görmedim. Gözlerinde parlayan azvâ-yı zekâ ile dudaklarındaki tebessüm-i melekâne garip bir levha vücuda getiriyor. Peri'yi görür görmez, Hediye'ye "Bu benim!" dedim. O da bana "Evet, senindir. Terbiyesini sana havale etmek üzere aldım" dedi. O gündün bed' ile artık Peri dizlerimin üzerinden hemen bir an bile kaybolmadı. Peri, henüz Türkçe bilmez acemi bir kızdı. Türkçe öğrettim, okuttum. Arabî

ve Farisî'den maada epeyce Fransızca dahi talim ettim. Piyano, keman, ud olmak üzere üç sazda mahir bir sazende olup, kendiliğinden peşrevler, şarkılar besteleyecek kadar da musikide behre peyda eyledi. Tamam beş sene Peri'nin muallim-i mukaddemi oldum. Sabâvetinin hâmîsi olarak kendisini melekten başka hiçbir şey olmamak üzere terbiye ve talime çalıştım. Vakıa itikadıma göre muvaffak oldum. Zira Peri seyfiata dair bir kelimeyi benden işitmediği gibi, başka kimseden işitmesine dahi ben meydan vermediğimden, fenalık denilen şeyler hakkında cür'eti şöyle dursun fikri bile yoktu. Düşününüz ey muharrir efendi! Düşününüz ki Hediye gibi bir kadının konağında Peri'yi o masûmiyyet-i mekelânesiyle muhafaza edebilmek için ne kadar ihtimam etmiş olmağım lâzım gelir. Her kız için tabî olan kemâl-i nisvâniyyet dakikası hulûl eylediği zaman ise, artık Peri benim kızım olmak derecesinin üst tarafına vasıl oldu. Maşukam mı oldu zannediyorsunuz? Daha kendisini ilk gördüğüm günden beri maşukamdır. Fakat o zamana kadar maşuka kızım iken ondan sonra maşuka dostum, maşuka hemşirem, elhâsıl dünyada bir kimsem varsa o da maşukam Peri'den ibaret bir şey oldu.(...) Peri beni seviyordu. Bir çocuk babasını, bir şakird hocasını nasıl telâkki ederse Peri dahi beni öyle telâkki eyliyordu. Muâhezâtımdan utanır, tekdirlerimden korkar. Yüzüm güldükçe yalnız selâmette bulunduğuma kani olarak mutmain olurdu. Hakikî babası değilim ki, öpüp, okşayıp gönlünü celp edebileyim. Yeni geldiği zaman yani hâl-i sabâvet-i sahîhasında bu mes'udiyetle dahi bahtiyar olur idiysem de biraz sonra kendisinde muhafazasını emel edindiğim tavr-ı masûmiyyet-i melekâneye halel vermemek için o buse ve nevâziş âdetini külliyyen terk eyledim. Kadın olduktan sonra ise buselerine müştak bir âşık-ı şeydâsı değildim ki kendisine o yolda muameleyi tecviz edebileyim. Hatta bazı kere Peri'nin elbette bir zevç ile tezevvüç edeceği vârid –i hâtırım oldukça o zevç ben olabileceğimi hayalimden bile geçiremeyerek, alelülak Peri'nin gelin olması ihtimalini men için elimden gelse hâl-i sabâvetine iadeye çalışırdım.” (s.128-129)

Mustafa'nın bu aşka “sözde” uzaklığı, Peri'nin “sözde” babasına beslediği sevgi ve ona gösterdiği hürmet, habis Hediye Hanım tarafından kıskırtılarak dipten yüzeye çekilecek ve “yasak” bir aşka göndermelerle donanacaktır. Hediye

Hanım, insanın içindeki kötüyü kıskırttığı ve kendi çıkarları doğrultusunda kullandığı için yoldan çıkarıcı şuh bir kadındır.

Peri ve Mustafa birbirlerine kavuşmadan ayrı düşerler. Çünkü Peri, artık masumiyetini yitirmiş ve ruhen kirlenmiştir. Kadının her türlü saflığının ve masumluğunun devamını teminle sorumlu eril aklın işleyişini, Peri’yi her türlü yalan dolanla yoldan çıkararak, iki aşığı birleştirdiği gibi ayıran; kötücül doğası ile yine o aklın ürünü olan Hediye Hanım mümkün kılar. Böylelikle tıpkı Mustafa gibi “babasız” fakat kadın oluşu dolayısıyla da “eşsiz”, yani iki kere “hâmîsiz” kalan hayatî tecrübeden yoksun Peri için de Halil Sûrî ile Hediye Hanım’ın “aşûfte pençesine düşmekten” başka yol kalmayacaktır.

Sefih Bir Osmanlı Bürokratı Mecdeddin Paşa’nın İzinde Usûl-i Adliye-i Osmâniye

Ahmet Midhat Efendi, romanında özellikle istitrâd yöntemiyle, olay örgüsünün akışı sırasında sesini Osmanlı okuruna duyurarak pek çok suçun niteliğine, bu suçları araştırma yöntemlerine yönelik kamusal farkındalık yaratmak amacıyla Osmanlı hukuk sistemi ile Batılı hukuk sistemi arasındaki farklılıklara dikkati çeker. Bu vesileyle, Osmanlı toplumundaki suç ve hukuk algısını tartışmaya açar. Romanın melodram yapısı polisiye roman kurgusuyla birleşerek farklı sosyal meselelerin tartışılmasına kapı aralayarak özellikle “hukukun üstünlüğü”, “adalet”, “kamuoyu” gibi kavramların hayatîyetini iyice hissettirdiği 19. yüzyıl Osmanlı adlî sistemindeki düzenlemelerin gerekliliğini vurgular niteliktedir. Ayrıca olayın geçtiği dönem ile romanın kaleme alındığı dönem arasında Ahmet Midhat’ın zamansal bir boşluk bırakması ve bunu da okuruna roman içinde duyurması karşılaştırmalı bir yapının oluşmasını sağlar. Nüket Esen’in tespitiyle “yeni bir değer ve dünya görüşünü tanıtmayı amaçlayan eserlerde yeni bir malzemeyi yorumlayacak ve değerlendirecek bir anlatıcının varlığı” şarttır.²³

Ahmet Midhat’ın “*tesîsât-ı ahire-i adliyye mahzâ veliyyü'n- nimetimiz pâdişâh-ı ıslâhât perver efendimiz hazretlerinin cümle-i muvaffakiyyât-ı*

23 - Nüket Esen, “Ahmet Mithat’ta Anlatıcı ve Muhatabı”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.24.

şahâneleridendir ki, bu devleti, bu memleketi yeniden ihya edercesine muvaffak buyuruldukları bunca ıslahât-ı mühimme meyanında selâmet-i âmme için en nafi olanlarından birisi dahi tensikat-ı cedide-i adliyyedir” (s.21-22.) diyerek övgü dolu cümlelerle yücelttiği II. Abdülhamid’in öncesinde ve II. Abdülhamid döneminde gerçekleştirilen Osmanlı adalet sistemindeki Batılı düzenlemelerin romanın işleyişinde nasıl yer bulduğunu belirlemeden önce bu hukukî yeniliklerin kapsamına bakmak gerekiyor.

Osmanlı hukuk sistemi, bilindiği üzere şer’î hukukun yanı sıra padişah iradesine dayanan, şeriata aykırı olmayan; fakat şeriatın düzenlemediği toplum yararına padişah tarafından konulan kuralları yani örfî hukuku da kapsamaktadır. 1839 yılında Tanzimat Fermanı’nın ilânının ardından Osmanlı hukukunda Batılı eşitlikçi düzenlemeler göze çarpar. Ferman ile sadece Osmanlı toplumunun can, mal, ırz güvenliğinin emniyet altına alınması değil, aynı zamanda ceza davalarının açık ve etraflıca görülmemesi ya da suçlular hakkında şer’î hüküm tertip edilmedikçe kimsenin açık ya da gizli öldürülemeyeceği, kanunlara uymayanların cezalarını belirlemek üzere ceza kanunnamesi düzenleneceği, suç işleyen herkesin hatır, gönül, rütbeye bakılmadan cezalandırılacağı da açıklanır. Bu fermandaki en dikkat çekici husus “cezaların şahsiliğine” yapılan vurgudur.²⁴

Meclis-i Vâlây-ı Ahkâm-ı Adliye’nin hazırladığı İslâm ceza hukukuna dayanan 1851 tarihli Kanun-ı Cedid’e ise zabıtaya karşı gelmek, sarhoşluk, kumarbazlık, kız kaçırma, sahtekârlık, kalpazanlık gibi suçlar da ilâve edilmiştir.²⁵ 1876 Anayasasının Mehâkim bölümü, 91. maddesinde ise “ceza muhakemelerinde hukuk-ı ammeyi korumaya memur müddeî-i umûmîlerin bulunacağı, bunların görevlerinin kanunla tayin edileceğinin belirtilmesinin ardından 1879 yılında Mehâkim-i Nizamiye’nin Teşkilat-ı Kanun-ı Muvakkati ile Osmanlı yargı teşkilatı ve mahkemelerle ilgili hiyerarşiye dayalı önemli düzenlemeler yapılır. Bu adlî ıslahat programı çerçevesinde Usul-ı Muhakemat-ı Cezaiye Kanunu ve Usul-i Muhakemat-ı Hukukiye Kanunu’nun uygulanmasıyla birlikte savcılık birimi olan müddeî-i umûmîlik nizamı kabul edilir. Böylelikle Osmanlı coğrafyasının

24 - Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt, *Batı Hukukunun Türkiye’de Benimsenmesi (Osmanlı Devleti’nden Türkiye Cumhuriyeti’ne Resepsiyon Süreci (1839-1939))*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1996, s.97.

25 - Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt, a.g.e., s.99.

her yerine savcılar ve savcı muavinleri görevlendirilirken bu savcılar “cinayet ve cünha derecesinde bulunan tüm suçları işleyenler aleyhine dava açmakla ve hukuk-ı umumiyenin korunması için kanun ahkâmının hüsnü cereyanına” dikkat etmekle yükümlü kabul edilirler.²⁶

Daha önce 1875’te sadece İstanbul için benimsenen avukatlık kurumu, bu yasa ile bütün Osmanlı coğrafyasına yayılır.²⁷ Teşkilat-ı Mehâkim Kanunu ile ayrıca mübaşirlerden, icra memurlarına kadar herkesi denetlemek üzere kurulan adliye müfettişliklerinin yanı sıra infaz yöntemleri de yeni kanuna göre düzenlenir. Düzenlemelerin uygulanması için yeterli sayıda eleman yetişmemesi, fizikî mekânların yetersizliği, her yerde mahkeme açılmaması, biriken dava dosyaları, mahkemeye zamanında başlayamama gibi zamanla hapisanelere de yansıyan aksaklıklar da göze çarpar.²⁸ Bu düzenlemenin, savcılık, zabıt kâtipliği, mukavelat muharrirliği gibi memuriyetler için ihtisas sahibi insanların bulunması zorunluluğu açısından “zamansız” olduğu yönünde eleştirilere yol açtığı kaydedilmekle birlikte yargı örgütündeki bu yenilikler Batılı hükümetler tarafından desteklenirken yabancı basın da Osmanlı’nın hukuk reformuna geniş yer verir. Osmanlı’nın Batı’ya karşı da savunmak zorunda kaldığı reformların en dikkate değer amacı ise “kuvve-i adliyenin kuvve-i idareden ayrılarak mahkemelerin bağımsızlığı kuvvetiyle adaleti temin etmektir.”²⁹

Ahmet Midhat Efendi için eski ile yeni adliye sistemi arasındaki en büyük fark, “*kavânîn-i adliyye hukuk-ı umumiye üzerine mübtenî olmayıp, hukuk-ı hususiye üzerine mübtenî olursa, hukuk-ı husûsiyenin muhafazası müşkül olması*” esasına dayanır. Bu doğrultuda hukuk-ı umûmiyenin muhafazacıları, mukâvelat muharrirlerinden müddeî-i umûmilere kadar pek çok memurdur. Öreke Taşı gibi bir cinayet olayının açığa çıkarılması, “*kendi namus-ı memuriyetlerine taallûk eden bir vazifedir.*” Herhangi bir yakının şikâyeti olmadan tahkikatın devlet tarafından görevlendirilen adlî görevliler tarafından devam ettirilmesi hususu da karşılaştırmalı bir değerlendirmeyi barındırdığı için hayli önemli

26 - Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt, a.g.e., s.106.

27 - Osman Köksal, “Adliye Örgütünün Problemleri ve Yapılması Gerekli Düzenlemelere Dair II. Abdülhamit’e Sunulan Bir Layiha”, OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi), sayı:9, 1998, s.263-264.

28 - Fatmagül Demirel, a.g.m. ,s.190.

29 - Prof. Dr. Gülnihal Bozkurt, a.g.e. , s.128-130.

görülür ve zabıta-i adliye ve tahkikat memurunun yeniden sınıflandırılması ve görev sınırlarının belirlenmesiyle “*Öreke Taşı cinayeti kadar mühim olan şeyler dahi sanki kazâ-yı âsmânî imişler gibi, yalnız jurnal edilmekle iktifa edilir ve artık tahkikatın arkası bırakılan.*” (s.22) davaların bile kamu düzeninin refahı adına peşine düşülerek çözüme kavuşturulacağını hatırlatır. Oysa bu yeni düzenlemelerin ışığında cinayetin aydınlanması kamunun huzurunu tesisi için adlî bir görevdir. Ayrıca bu yeni adlî usul ile hâkimlerin adam kayırması davanın yönünü değiştirdiği gibi, daha önce kesin olarak belirlenmeyişi “*avukatların dahi ağızlarına kilit makamında kaimdir. Davacının devlet olduğu durumlarda “Davacı kadı olursa yardımcı Allah olsun” darbı meseli bile işlemez hale gelerek, kadının söz söyleme üstünlüğü karşısında avukatın, müddeî-i umûmîler, müstantiklerin eşitlenerek, vazife-i adliyelerini tamamıyla icra etmeleri mümkündür. Yapılan muhakemeler gazetelerin tenkidât-ı adliyede serbest olduklarından, vazifesini gerektiği gibi icra etmeyen her görevlinin enzâr-ı umuminin yargılamasından kaçamayacağının*” altını çizer. (s.22-27)

Bu noktada Ahmet Midhat’ın yeni hukukî düzenlemelerin “*avukatların dahi ağızlarını*” kapattığına değinmesi dikkate değerdir. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ahmet Midhat’ın Osmanlı hukukunda söz konusu kanunla işlerlik ve yaygınlık kazanmış olan avukatlık mesleğine oldukça menfi yaklaştığı görülür. Bir gazetede okuduğu olaydan yola çıkarak neredeyse avukat ile suçluyu işbirlikçi konum içinden değerlendirir. Çünkü ona göre avukatlar da hukuku ve adaleti menfaat doğrultusunda yönlendirebilecek güce sahiptir: “*Dünyada hiçbir şey muhal değildir. Hele avukatlık hususunda hemen her şey mümkündür. (...) Bir adam iki söz söylesin, o adamın küfrünü isterse küfrünü, hıyanetini isterlerse hıyanetini bilisbât mahvı mümkündür. İnsaği elden bıraktıktan sonra avukatlıkta her şey mümkündür.*” (s.195)

Hediye Hanım’ın mahkemede kendini savunduğu sıradaki başarısı Ermeni bir avukatın varlığını “*lüzumsuz kılarak, avukata lâl olmaktan*” başka çare bırakmaması (s.207), “*en büyük sanatı deâvî- i meşhûreyi terviç etmek olan*” Halil Sûrî’nin “*deâvî ile iştigal eden beylerin, paşaların kâffesinin en büyük dostu olması, onu bin avukata bedel bir adam*” (s.131) şeklinde tanıtması Ahmet

Midhat'ın avukatlara bakışının menfi yönünü kuvvetlendirir. Hatta Mustafa'nın kalpazan olmasından ziyade avukat olmasına bile razı gelir. Osmanlı hukukundaki "husumete vekâlet" eden vekil kişilerin varlığının yanı sıra Batı hukukunda yer bulduğu şekliyle 19. yüzyılda Osmanlı adalet sistemine dâhil olan avukatlık mesleğini, Ahmet Midhat vicdanı hiçe saydığı için suçlu ile aynı haysiyet mertebesinde değerlendirirken okurun algısını da bu yönde inşa eder:

"Kavânîn-i adliyye ve usûl-i muhakemât-ı cinâiyye en mükemmel olduğu yerlerde dahi o kadar garabet gösterebilir ki, bir mücrim eğer avukat olup da tertip edeceği cürüm ve cinayeti güzelce tertip etmiş olsa, kendi aleyhine hiçbir şey tahakkuk etmeyerek kendisini pençe-i kanûndan kurtarabilir. Bereket versin ki kanûn-şinâsân meyanında cürüm ve cinayet mürtekipleri pek nadir olarak zuhur ediyor. Sair caniler ise iktidarlarını yalnız kendi meslek-i cinâyetlerinde terakkiye sarf ediyorlardı. Meselâ Mustafa gibi bir kalpazan kendini hîn-i hâcette kanun pençesinden kurtarmak için avukatlık tahsil edeceğine, hiç fark olunmayacak kadar mükemmel kalp para yapmak için iktiza eden sanayii tahsil ediyor. Bir yankesici, bir hürsüz dahi böyledir. Bununla beraber yani erbâb-ı cürm ve cinayet, irtikâp edecekleri mel'aneti ahkâm-ı kavânin ve nizamâta tatbik etmedikleri halde dahi, mükemmel ve mahir bir avukat bulurlar ise kendilerini kurtarabilirler." (s.194)

Ahmet Midhat'ın romanda Osmanlı'daki hukuk reformunun kapsamı hakkında düşünmeyi ise bir müstantik ile "her ilimden biraz anlamaya muhtaç" (s.10) olan meslektaşları bir gazeteciye bırakması ise manidardır.³⁰ Gazete ve adli sistemi, birbirlerine "zammederek" toplumun refahı için ideal emniyet düzeninin sürdürülmesi hususunda kendini sorumlu addetmektedir. (s.27) Osman Sabri ve mutasarrıf Mecdeddin Paşa ile cinayet hakkında görüştüğü bir günün sonunda gazeteye dönen gazete muharririnin Galatasaray'dan Babıali'ye gelene kadar düşündüklerinin kaleme alınmasıyla bile "ıslahat-i adliyyeye dair pek mükemmel bir lâyiha vücuda getirileceğini" söylemesi boşuna değildir.(s.21)

Yazarın, adalet sistemi içindeki aksaklıkları yine bu sistemin işleyişini var eden ama aynı zamanda her vakada bu işleyişi tecrübeler yoluyla yeniden

30 - Ahmet Mithat'ın gazeteci kimliği ile roman arasında ilişki kuran bir makale için Bkz: Ferhat Korkmaz, "Bir Gazetecinin Romanı: Esrâr-ı Cinâyât", *Turkish Studies*, Volume 6/3, Summer 2011, p.1049-1063.

denetleyen gazeteci ve müstantiğe kulak vererek değerlendirmesi, Mecdeddin Paşa gibi üst düzeydeki yöneticilerin kendi çıkarları doğrultusunda girişecekleri mücadele ya da uzlaşının önünü tıkamak amacını da taşır. Öte yandan Batılı hukukî düzenlemelerin âcilâne ve hayatî oluşu dile getirilirken yeniliklerin “bir çırpıda”, “zamansız”, “eğitimli memur yetiştirmeden” yapıldığına dair yükselen eleştirilere de yer açtığı söylenebilir.

Ahmet Midhat’ın, suçun ve suçlunun tespitinde Batılı araştırma yöntemleri kullanan, Osmanlı örf ve âdetlerinden ayrılmayan “örnek” müstantik Osman Sabri tipi de döneminden ileri bir hukuk algısıyla hareket etmektedir. Yardımcısı Hafıye Köse Necmi’ye “*sâye-i şâhânede usûl-i adliyenin Avrupa usûl-i adliyesine tahvil olunduğunu göremeyecek miyim? Bir müdde-i umûmî olmayacak mı ki, adâlet-i seniyye namına umumun davacısı olarak iddia olunamayan hukuku o iddia eylesin? Bir müstantik olmayacak mı ki tahkikata lüzum göstereceği şeyleri bir paşa dahi reddetmesin?*” demesi o ölçüde anlam kazanacaktır. (s.65-66)

Ahmet Midhat’ın buradaki amacı elbette bir devlet eleştirisi değil, hukuku kendi çıkarları doğrultusunda işleten devlet memurlarının hukuk devletinin kanunları ile devlet sisteminden tasfiye edilmesidir. Cinayeti işleyen Kalpazan Mustafa bile Hediye Hanım’ın işbirlikçisi Mecdeddin Paşa ile kıyaslandığında, devlete karşı “ağır” bir suç işleyen anti-kahraman değildir. Roman boyunca hukukun her birey ve her alandaki üstünlüğü, Öreke Taşı gibi esrarengiz bir olayın çözümünün takipçisinin de kamu vicdanın tesisi, kamunun refahı adına devlet ve devletin yeniden tasnif edilerek görev alanı belirlenmiş adlî organ ve emniyet memurları tarafından sağlanması ilkesinin vurgulanması Osmanlı halkının bu yöndeki farkındalığını yaratmak içindir.

Erol Üyepazarcı, Esrâr-ı Cinâyât romanının, “*gerçek bir olaydan*” yola çıkarak üstelik romanda gazetenin, devletin yüksek memurları üzerinde oluşturduğu kamusal baskının, bu kez bir gazeteci yazarın Ahmet Midhat’ın, *Tercümân-ı Hakikat* gazetesinde tefrika roman yazarak Osmanlı bürokratinin üzerinde oluşturduğunu tahmin ettiğini, bu sebeple romanda olduğu gibi paşanın İstanbul’dan yurt dışına kaçmasına neden olabileceğine dikkati çeker.

Paul Fesch, *Abdülhamid'in Son Günlerinde İstanbul* adlı eserinde dönemin Beyoğlu mutasarrıfının sefih hayatını konu edinen bu tefrikanın mutasarrıfın gülünç duruma düşürülmesine neden olduğundan ve Osmanlı halkının gözündeki itibarının zayıflatıldığından bahsetmektedir.³¹ Ayrıca 19. yüzyıl sonu İstanbul’unda gazete haberlerinin aşağı yukarı yüzde onluk bölümünü, görevini kötüye kullanan memurlar ve devlet görevlileri oluşturmaktadır. İstanbulluların, birçok devlet memurunu, rüşvet aldıkları veya Osmanlı ahalisine kötü davrandıkları gerekçesiyle polise şikâyet ettiği kaydedilir.³²

Gerektiğinde rapor yazar gibi formel bir dille konuşabilen müstantik Osman Sabri’nin, döneminin hukuk anlayışının bir adım önünde yürümesi, Öreke Taşı cinayeti sırasında henüz uygulamaya konulmayan ancak 1879 yılında Teşkilat-ı Mehakim Kanunu ile adli memurların tasnifi ve görev alanlarının yeniden düzenlenmesi, hukukun, her merciin karşısındaki üstünlüğü ve umûmun refahının ve emniyetinin şahısların mertebe, iktidar ve keyfiyetinden daha kıymetli oluşuyla ilişkilendirilebilir.

Osman Sabri, “*ilm-i kıyâfetin bazı kocaman kafaları ‘mankafa’ hükmetmesinin*” aksine yazarının gözünde daima zekâ pırıltılarıyla donatılmış, zihni uyanık, görevini mükemmel bir biçimde icra etmeye ve kendini geliştirmeye açık bir müstantiktir.

Beyoğlu müstantiğinin adım adım olayı çözmesi, çeşitli eşyanın incelenmesi ve çeşitli evraklardan topladığı bilgilerle iki olay arasındaki bağı kurmasıyla parçadan bütüne ulaştıran bir yöntemi seçtiği söylenebilir. Öreke Taşı’nda bulunan çatal bıçak ve kıymetli olduğu tahmin edilen sofrta takımlarının sayısı kadar adamın olay yerinde bulunuşu; eşyaların markalarının araştırılması, İngiliz markasının Londra’daki yetkilileri ile görüşüp kimin tarafından satın alındığı bilgisine ulaşılmaya çalışılması; olay yerinde cansız bedeni bulunan Peri’nin elbisesinin arka kısmında bulunan moda evinin isminin tespiti, buradan elbisenin Hediye Hanım konağından alındığının öğrenilmesi; öldürülen Peri’nin tırnaklarındaki kınadan

31 - Erol Üyepazarcı, “Türkiye’nin İlk Polisiye Roman Yazarı: Ahmet Mithat”, *Kitap-lık*, Sayı 54, Temmuz-Ağustos 2002, s.153.

32 - Özgür Sevgi Göral, “Tarih Yazımında Suç, Kamu Düzeni ve Hapishaneler: 19. Yüzyıl İstanbul’unda Suç, Toplumsal Kontrol ve Hapishaneler Üzerine Çalışmak”, *Osmanlı’da Asayiş, Suç, Ceza (18.-20. Yüzyıllar)*, s.25.

Müslüman bir kız oluşunun tahmin edilmesi; cesetlerin bulunduğu konumlardan yola çıkarak birbirleri arasında ortaya çıkan bir kavga sebebiyle mi yoksa denizden gelen birtakım kişilerce mi öldürüldüğünün tespiti; Halil Suri'nin odada asılı bulunan cesedi etrafında İngiliz doktorlar ve İtalyan uzmanlar eşliğinde gerçekleştirilen ayrıntılı ve nicel araştırma; yine bu odada Öreke Taşı'nda rastlanılan eşyaların makbuzunun bulunması; Halil Sûri'nin doktorlar tarafından incelendiğinde kalbinin altında daha önce açılmış bir yaranın tespiti gibi olaylar; olay örgüsünün bütünlüğe kavuşmasını sağlayan adım adım ulaşılan bilgi parçalarına örnek gösterilebilir. Bunun yanı sıra suçun ve suçlunun tespitinde, ipuçlarının kaybolmaması için olay yerinin olduğu gibi korunmasının önemi vurgulanırken; “*mecruh ve maktulleri muayene ve teşrih ederek nasıl bir cinayetin mağduru*” olduğunu ortaya çıkaran “*Médecine Legal*”, yazarın Osmanlı lisanına “*Tabâbet-i Adliyye*” diye tercüme ettiği tıbbî araştırma metodunun da sözü edilir. (s.52)³³

Romanın kurgusunda gazetenin bir başka işlevi daha belirir. Osmanlı gazetelerinde yayımlanan pek çok suç hikâyesi, bu hikâyelerdeki suçun ve suçlunun araştırılma yöntemleri de bu konudaki uzmanlara örnek teşkil eder. Olay yerinde cinayetin araştırılması sırasında analitik düşüncenin içine sızarak var olur. Halil Sûri'nin intihar süsü verilerek öldürüldüğü odanın içinde araştırmalarını sürdüren İtalyan doktor *La Turquie* gazetesinin İtalya gazetelerinden naklen derç ettiği, Milano'da eşini öldüren adamın, kadını önce kloroform ile bayılıp uyanmadığını görünce de balkondan attığı böylece dengesini kaybedip düştüğü fikrini uyandırdığı; fakat tabâbet-i adliyedeki araştırmada bu maddenin ortaya çıktığı bir fıkrayı aktararak Halil Sûri'nin kloroform ile bayılılarak cinayetin gerçekleştiğini öne sürer.(s.58-59)

Osman Sabri zaman zaman da vakanın çözüm sürecinde Batılı araştırma yöntemlerine başvurmayı ihmal eder. Bunun nedeni Osman Sabri'nin fotoğrafik

33 - Alexandre Toumarkine, 1846 yılında Paris'te basılan Joseph H. Briand ve Ernest de Chaudé adlı Fransız tıp profesörlerinin Manuel Complet de Médecine Légale..., adıyla kaleme aldığı kitabın, Osmanlı coğrafyasında da bu konuda çevrilen ilk kitap olduğu bilgisini aktarır. Bu adli tıp kitabının, toksikoloji ile ilgili olan ilk cildi 1877 yılında “Tıbb-ı Kanuni” adıyla, ikinci cildinin ise “Kimya-yi Kanuni” adıyla 1885 yılında Agop Handanyan tarafından çevrildiği notunu düşer. Ayrıca Toumarkine, bilirkişi yani “ehlihibre” figürünün Osmanlı coğrafyasında, Batı'da ortaya çıkış tarihiyle yakın dönemde görüldüğüne değinir. Bkz: Dr. Alexandre Toumarkine, “Adli Doktorlar, Ruh Doktorları ve Şeyhler: Kummerau Olayı(1880) ve Bilirkişilik Meselesi, Osmanlı'da Asayiş, Suç, Ceza(18.-20. Yüzyıllar), s.96-97;107.

hafızasına rağmen yetersiz meslekî tecrübesi ve analiz pratiği sebebiyle olayı parçalı ve çok yönlü düşündüğü sırada özellikle araştırma yöntemlerine dair detayları gözden kaçırabilmesidir. Osman Sabri'nin bu ihmali aşabilmesi tesadüf ile rasyonel düşünce arasında salınan bir çözümle mümkün olabilir.

Peri'nin cesedinin bulunduğu olay mahallindeki “fotoğrafyasının” eksik olduğu Osman Sabri'ye mahkemenin reisi tarafından hatırlatılınca bu hatasını, daha önce Çerçi Ziyet kılığında Hafıye Köse Necmi'nin Hediye Hanım'ın evine girip çaldığı Peri'nin fotoğrafını, kızın naaşını teşrih eden cerrahlara, sunarak telafi eder. (s.104)³⁴

Usûl-i Adliye-i Osmâniye'nin Cinsiyeti

Merkez müstantiklerinden Osman Sabri, yazar tarafından “karikatüre” benzediği hatırlatılıp hafife alınsa bile Osmanlı adliye ve emniyet sisteminin cinsiyetini de temsil eden zekâsıyla tanımlanan cesur bir erkek kahramandır. Mahir bir adalet adamı olan müstantik Osman Sabri haliyle Osmanlı kadının namusunun muhafazasından da sorumludur. Peri'nin Öreke Taşı'nda bulunan cesedinin başında araştırma yaparken hiçbir kesin delil bulmamasına rağmen bakire olmadığına dair “hiç şüphesi bulunmayarak” “ale't tahmin ne zamandan beri bikri izale olunmuş olduğunu anlamak için” (s.18) nisa hastanesinde muayene ettirmiş fakat tahmininde yanılmış, ehl-i hibre tarafından kızın bakire olduğu “eline erkek elinin değmediğine”(s.208) karar verilmiştir. Romanda

34 - Esrâr-ı Cinâyât romanında kriminolojik gerçeğin temsili, adli bir araç olarak gösterilen fotoğraf, Ahmet Midhat'ın Bahtiyarlık, Gençlik, Hasan Mellah adlı eserlerinde ise kadın erkek aşkının doğmasının geleneksel bir aracıdır. Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî Yahut Alafranga'da da Ahmet Midhat, kişisel fotoğrafların hangi amaçla çekildiği kimlere takdim edilebileceği, fotoğrafın işlevleri üzerine bilgileri okuyucu ile paylaştığı “Fotoğrafya Resimleri” bölümünü kaleme alır. Bkz: *Avrupa Âdâb-ı Muâşeretî Yahut Alafranga*, Haz: İsmail Doğan-Ali Gurbetoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara 2001, s.256-260. Öte yandan fotoğrafın adli alanda kullanımı, II. Abdülhamid döneminde özellikle saray çevresinde dikkate değer bir biçimde öne çıkar. Fotoğrafı, “insanın fizyonomi ve ruh halini en iyi yansıtan araç” olarak değerlendiren II. Abdülhamid, sadece polise edebiyat ile değil poliseye fotoğrafla da yakından ilgilidir. 1884 yılında dönemin Zaptıye Nazırı Kamil Paşa, nezaret binası içinde bir fotoğraf atölyesi kurmakla görevlendirir ve İstanbul hapisanelerinde bulunan bütün mahkûmların fotoğraflarının çekilmesini ister. Bu çekilen fotoğraflar sabıka dosyası haline getirilerek karakollara dağıtılmıştır. Kendisi de fotoğraf çeken II. Abdülhamid, Yıldız Sarayı'nda kurdurttuğu atölyede şehzade ve sultanların fotoğraflarını çekirtmiş, Osmanlı coğrafyasından fotoğraf sayesinde de haberdar olmuş, fotoğrafın belgeselliği ve propaganda gücünü fark etmiş bir padişah'tır. Bu konuda bkz: Ömer Faruk Şerifoğlu, “Sultan II. Abdülhamid Devrinde Resim ve Fotoğraf”, *Millî Saraylar (Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi)*, Sayı:9, 2012, s.146-148. Ayrıca fotoğrafın bu romandaki işlevi söz konusu olduğunda Walter Benjamin'in, poliseye, kent ve suçla ilişkisinde fotoğrafın konumuna, fotoğrafçının suçu ve suçluyu ortaya çıkarabilen güce sahip olduğuna dikkati çektiğini hatırlamanın önemi belirebilir. Bkz: Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS Yayınları, İstanbul 2012; Walter Benjamin, “Tekniğin Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 2011, s.60-61.

Osman Sabri'nin genç kızın tecavüze uğrayıp uğramadığından emin olmak için böyle bir teşebbüste bulunulduğunu düşündürecek hayli emareler bulunmasına rağmen, tırnakları kınalı bir Müslüman kızın erkeklerle işrette bulunma sebebini araştırırken, üzerindeki değerli mücevherler muhafaza edildiği için hırsızlık ya da kaçırılma değil, kendi isteğiyle eğlenceye katıldığıının anlaşılması gibi okuyucunun algısını yönlendiren ifade ve bilgilendirmeler de mevcuttur. (s.20) Müstantiğın, “işi suret-i resmiyeye koyamayacak olsa bile hiç olmazsa kendi merakını def için arkasını bırakmayacağı”, davanın garip ve uzun süre açıklığa kavuşmayan esrarı ise Müslüman bir genç kızın Kefalonyalı erkeklerle hangi sebeple mehtap sefasında yiyip içtiğidir.(s.27) Üzerinde “adi karılara” ait olamayacak kadar muteber Osmanlı familyasına aidiyetini gösteren zarif bir elbisenin varlığından bahsedilen, romanın ilerleyen bölümlerinde fettan Hediye Hanım tarafından ahlâkı bozulan cariye Peri'nin alafranga kıyafetlerle, Müslüman bir kıızı baştan çıkaran gayr-i Müslim Halil Sûri'ye eşlik ederek kışın balolara, tiyatro localarına, karnavallara; yazın Belgrat Ormanı, Kâğıthane, Maslak, Davutpaşa Çayırı, Bağlarbaşı, Kadıköyü, Büyükada gibi mesire yerlerinde sonunda da Öreke Taşı'nda geziye çıktığı belirtilir. (s.163-165).

Müslüman bir genç kızın “kurguda” dahi böyle “insanlık dışı” bir suçta maruz bırakılmaması önemlidir. Ahmet Midhat'ın tecavüz ile zina arasında salınan bu esrarı gerek Osman Sabri'ye gerekse okuyucunun takibine sunması da tesadüfî değil, hukukî bir algının yansıması olarak değerlendirilebilir. Tecavüz suçu, İslam hukukunda ayrı bir suç olarak işlenmemiş ve zina suçu dâhilinde kabul edilmiştir. Yasak olan her türlü cinsî teması zina sayarak, zinaya verilen cezaların uygulaması söz konusudur.³⁵

Diğer adli memur Hafıye Necmi ise Osman Sabri karşısında “*gayretli*” olmakla yetinen, olay yeri araştırmasında yabancı doktorlarla Fransızcası sayesinde anlaşılabilen Osman Sabri'ye göre daha eğitimsiz olan Necmi, köse olması nedeniyle okurlarca erkekliğinden şüphe edilebilmesi muhtemel biridir! Hediye Hanım'ın konağına sızmak için kocakarı kılığına giren Necmi'nin erkek olduğuna dair hiçbir şüphe uyandırmaması üzerine muharrir, yaradılıştan

35 - Belkıs Konan, “Osmanlı Hukukunda Tecavüz Suçu”, OTAM, Sayı:29, Bahar 2011, s.152.

erkek ve erkekliğin inşasını ya da “eksik erkekliğin” ölçütlerini göstermesi bakımından dikkate değer şu açıklamaya girişir:

“Hafıye Necmi'nin her ne kadar kocakarı olmayıp erkek olduğunu söyledikse de, bu söz dahi tamamıyla sahih değildir. Erkek denildiği zaman ne anlarsınız? Sakallı, bıyıklı bir adam mı? Vakıa Necmi'nin sakallı bıyıklı olması koca karı kılığına girmesine mâni olacağından, kendisinde öyle bir şey olmayacağı derkâr ise de, sakal ve bıyığın fıkdanı mahirâne istimal olunmuş bir usturanın eseri olmayıp, bizim Hafıye Necmi hilkaten dahi bu alâmet-i merdaneden mahrumdu. Köse miydi? Ondan pek ziyade bir şey. Sakal ve bıyığın hakikaten erkekliğin alâmeti olduğuna dair şüphe edilmemelidir. Zira doğuşları erkek olduğu hâlde gerek bir sebab-i mahsûs-ı tabiî ile ve gerek bir sıfat-ı mahsusa eseri olmak üzere hasâis-i merdânesi zâil olmuş bulunanlarda sakal ve bıyık dahi kalmaz. Yalnız sakal ve bıyık değil. Ahlâf-ı Adem Aleyhisselâm'ın benât-ı Havva'dan bir medâr-ı tefriki daha addolunan savt-ı merdâne dahi kalmayıp sesi inceler. İşte bizim Hafıye Necmi böyle bir ak ağadır ki, tebdil-i kıyâfette dahi mahareti olmakla, kadın kılığına girdiği zaman hiçbir kimsenin tanıyamayacağı kadar mükemmel bir kocakarı olur.” (s.29-30)

Hafıye Necmi'nin Osman Sabri'ye sakalı olmadığı için adam yerine konulmadığına dair şikâyetine karşılık ise, Osman Sabri'nin “sakal dediğin keçide, bıyık dediğin kedide de var, ben adamda yürek isterim yürek!” şeklindeki çıkışı erkeğe atfedilen cesaretin yüceltilmesidir. Hafıye Köse Necmi'nin kılık değiştirmesi ile daha da belirginleşen, eksik erkekliğinin Tanzimat romanında toplumsal kimliğin eril temsilinin izlerini taşır. Ahmet Hamdi Tanpınar ise, Hafıye Necmi'nin, bir haremağası (ak ağa) olarak çarşaf giyerek Hediye Hanım'ın suçlu olup olmadığını anlamak için Çerçi Ziyet kılığına girmesini, Türk halk hikâyelerindeki “kılık değiştirme” motifinin örneği kabul ederek “eski örfün bazı hususiyetlerinden istifade etmesi” olarak yorumlar.³⁸ Bu noktada Ahmet Midhat Efendi'nin, Batılı polisiye romanda da yaygın kullanıma sahip “kılık değiştirme” yöntemine yerlilik kazandırarak okuyucunun hikâye akışından kopmasının önüne geçtiği de söylenebilir.

38 -Ahmet Hamdi Tanpınar, XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.423.

Mücbib-i Kısâs Bir Katil Cinayeti Olarak İntihar

Romanda öne çıkarılan diğer “büyük suç” ise intihardır. Halil Sûri’nin intihar görünümü verilerek Kalpazan Mustafa tarafından öldürülmesinin, Osman Sabri ve İtalyan doktorların ayrıntılı araştırmasının ardından açığa çıkmasının anlatıldığı bölümünden önce Ahmet Midhat’ın Müslüman Osmanlı toplumuna, “insanın kendi nefesine suikast etmesinin, cinayâtın en büyüğü” olarak lanse ettiği intihar üzerine uzun bir “istitrâd” kaleme alır.

Ahmet Midhat, öncelikle “dünyada hiçbir şey feylosofiden, hikmetten hariç olamaz.(...) Her şeyde olduğu gibi bilhassa kavânîn-i adliyye dahi hikmet-i esâsi üzerine mebnîdir” diyerek intihar ile bu eylem karşısında hukukun işleyişi arasında kuracağı fikrî bağlantı için bir zemin oluşturmaya gayret eder.(s.33) İntihar, bir insanın “kendi idamını” gerçekleştirmesi ise ve hikmet-i kanuniye nazarında suçun temelinde “kasıt” olduğu iddia ediliyorsa kendi kendine kasteden insanın bu eylemi, bedenine bireye ait olduğu mugalâtasından ayrı tutulmalı ve suçların en büyüğü sayılmalıdır. Kendisinden intikam almak isteyen bir kimsenin, nefsin azizliğini ayaklar altına alan bir adamın her türlü kastı yapmaya da hazır olduğunu söyleyerek intihar teşebbüsünde bulunarak hayatı kurtulan bir adamın idamı istense bu cezayı lüzumsuz bulacak bir hakîm-i fatîne çok az rastlanabileceğini söylemesi hayli çarpıcıdır. Yazara göre “tabiat-ı beşeriyede kasıt” yoktur. Aksine “emniyet” vardır. Kendi canına kıymayı göze alan kişi, her şeyin hayatına kastedebilecek gücü kendinde bulur. Böyle birinin “cemîyyet-i beşeriyeden dışarı çıkarmak lüzumu aşîkârdır.” Ayrıca “Nefsine suikast eden imansız gider” derler diyerek daha güçlü ve sarsılmaz bir argümanı, İslam dinini devreye sokar.(s.34-37)Ahmet Midhat, intihara meşrûluk kazandırmamak adına hukuk tarihinde tespit edilebilecek pek çok suç örneğini de okuyucuya sunarak onu sadece intihardan değil “fikrinden” bile uzak tutmaya gayret eder. “İntihara teşvikten” özenle kaçınan yazarın caydırıcılığına inandığı en ilginç önerisi ise, intiharın “yiğitlikten” uzak bir teşebbüs olduğunun altını çizmesidir.

İntiharın erkekliğe yakışmayan bir hareket olduğunun ispatı arandığında “intiharı göze alan pek çok aceze-i nîsvân” bulunmasının hatıra getirilmesinin

yeterli olduğunu söyleyecektir.³⁹ (s.33-37) Ahmet Midhat, romanında Hristiyan bir erkeğin intiharına da izin vermez. “*Beyoğlu’nda Bir İntihar*” başlığı ile sunulan bölümde bu suçun sadece “işlendiği sanılan” bir suç olarak havada asılı kalması da tutarlılık kazanacaktır. Bunun yanı sıra sevdiği kızın ahlâkını ve saf aşkını çalan, sonunda da Peri’yi Öreke Taşı’nda “*kendisinin olmayınca kimsenin de olmaması için*” hançerle öldüren Halil Sûrî’nin, Kalpazan Mustafa tarafından intihar görünümü verilerek “intikam” amacıyla asılması bile intihar suçu ile karşılaştırıldığında daha haklı bir sebebe kavuşacaktır.

Sonuç

Sonuç olarak Ahmet Midhat Efendi, devletin işleyişinde hukukun üstünlüğü ilkesine, devlet düzenine, vatana ve İslam dininin insana verdiği değer ve haklara da hıyanet ederek birtakım iktidara, servet ve ikbale sahip olmuş kişilerin de âkîbetlerinin izlenmesi yolunda okuyucusunu uyarmaktadır. Osmanlı okuruyla İslam kültürünün değerleri vasıtasıyla iletişime geçen Ahmet Midhat, pek çok romanında da rastlayabildiğimiz suçluyu cezalandırma yöntemi “El-cezâü min cinsi’l ameli” ilkesinin en ulvî ve hakiki biçimde tecelli ettiği ilâhî hukukun varlığını okuruna hatırlatmak hususunda yazarlığa mühim bir görev yükler. Okurunun vicdanına seslenmenin, okurla iletişime geçmenin en kudretli ve tesirli yolu olduğuna inanarak onu suç işlemekten uzak tutar. Ahmet Midhat için suçtan caydırıcı kuvvet ilâhî adaletin de yankı bulduğu vicdandır. Böylece “katil, sârik, yan kesici, kalpazan, mürevviç-i fuşş gibi maddî, manevî mûcib-i cezâ olan bunca amâl-i şer erbâbından” (s.186) biri olan Hediye Hanım’ın da sadece maddî varlığını değil en büyük sermayesi olan güzelliğini yitirmesi; bedensel bir varlık oluşunu bedensel bir bozguna uğrayıp ödeyerek kör olması ve sokaklara düşmesi; “Allah’ın doğruların yardımcısı olduğu kadar eğrilerin dahi en büyük müntakimi”(s.137-138) olduğunu iyi bilen; fakat Hediye ile gayr-i ahlâki bir ilişki sürdürüp onunla işbirliği yapmaktan çekinmeyen,

39 - Beşir Fuad’ın intiharının ardından kaleme aldığı yazılarının başlıkları bile Ahmet Midhat’ın intihar karşısındaki “kesin” tutumunun altını çizer. Bu yazılarda da “erkeklige yakışmayan bir eylemin”, intiharin, “kahramanlık değil âdeta bir eser-i cebânet” olduğunu söyler. Bkz: Ahmet Mithat Efendi, Beşir Fuad, “*Muâhezât*”, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, s.54. Bu da “bazı mesâkin-i nisvânın bile kendi nefislerinde ölüm îkâ’ına isbât-ı iktidar etmeleriyle müsbittir.” Bkz: “Bu Fâciadan Alınacak İbret”, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996, s.77.

görevini kötüye kullanarak devletin bekasını ayaklar altına alan Meceddin Paşa'nın Avrupa'ya kaçması; “devletine hizmet görmek isteyen hamiyetli her memur gibi hiçbir belâdan korkmayan” (s.212), “adâlet-i Osmaniye namına” (s.62) suçlulardan intikam alan Osman Sabri'nin sonunda hak ettiği konuma gelerek emeğinin ve bileğinin hakkıyla zengin oluşu; “dünya malında gözü olmayan” Köse Necmi'nin Osman Sabri'nin çocuklarına kadın ninelik etmesi de okuyucunun gözünde böylelikle yüce bir haklılık kazanır. Yazar için toplumu kendi suçlarının potansiyelinde, vicdanı hem suçun içinde hem de suçtan arınmışlıkta konumlandırın tek kuvvet ilahî adalettir. Temizlenme ise ancak ilahî olanda gerçekleşebilir.

Kaynakça

- Açıl, Berat, “Esrar-ı Cinayat'ın Sırları”, Merhaba Ey Muharrir-Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar, Hazırlayanlar: Nüket Esen-Erol Köroğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2006, s.139-146.
- Ahmet Mithat Efendi, Fuad Beşir, Oğlak Yayınları, İstanbul 1996.
- Ahmet Midhat Efendi, *Cellât/ Esrâr-ı Cinâyât*, Hazırlayanlar: Nuri Sağlam-Ali Şükrü Çoruk, Türk Dil Kurumu, Ankara 2000.
- Ahmet Midhat Efendi, *Müşahedat*, Hazırlayan: Necat Birinci, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.
- Ahmet Mithat, *Avrupa Âdâb-ı Muâşeretü Yahut Alafranga*, Haz: İsmail Doğan-Ali Gurbetoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara 2001.
- Ahmet Mithat, *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar-Edebi Eserlere Genel Bir Bakış*, Haz: Nüket Esen, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.
- Benjamin, Walter, “Tekniğin Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Pasajlar, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s.50-86.
- Benjamin, Walter, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS Yayınları, İstanbul 2012.
- Berman, Marshall, *Özgünlüğün Politikası- Radikal Bireycilik ve Modern Toplumun Ortaya Çıkışı*, Türkçesi: Nursel Yıldız, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.
- Bozkurt, Gülnihal, *Batı Hukukunun Türkiye'de Benimsenmesi (Osmanlı Devleti'nden Türkiye Cumhuriyeti'ne Resepsiyon Süreci (1839-1939))*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1996, s.96-174.
- Coşkun, Sezai, “Midhat Efendi'nin ‘Ben’lik Mücadelesi: Ben Neyim?”, *Türk Edebiyatı*, Sayı:470, Aralık 2012, s.50-55.

- Çamcı, Canan, *Ahmet Mithat'ın Polisiye Romanları*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2006.
- Demirel, Fatmagül, "Osmanlı Adliye Teşkilatında Yaşanan Sorunların Hapishanelere Yansımaları (1876-1909)", *Osmanlı'da Asayiş, Suç, Ceza* (18.-20. Yüzyıllar), Derleyenler: Noémi Levy-Alexandre Toumarkine, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.190-199.
- Esen, Nüket, "Ahmet Mithat'ta Anlatıcı ve Muhatabı", *Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s.20-24.
- Foucault, Michel, *Hapishanenin Doğuşu*, Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge, Temmuz 1992, s.80-86.
- Foucault, Michel, *Bilme İstenci Üzerine Dersler (1970-1971)*, *Collège de France Dersleri 1*, Çeviren: Kerem Eksen, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2012.
- Göral, Özgür Sevgi, "Tarih Yazımında Suç, Kamu Düzeni ve Hapishaneler: 19. Yüzyıl İstanbul'unda Suç, Toplumsal Kontrol ve Hapishaneler Üzerine Çalışmak", *Osmanlı'da Asayiş, Suç, Ceza* (18.-20. Yüzyıllar), Derleyenler: Noémi Levy-Alexandre Toumarkine, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.17-32.
- Günaydın, Ayşegül Utku, "Esrâr-ı Cinâyât'ta Bir Kitle İletişim Aracı Olarak Gazetenin İşlevi", *Varlık*, Haziran 2007, s.4-7.
- İnci, Handan, "Türk Romanında İlk Polisiye: Esrâr-ı Cinâyât", *Nar*, Sayı: 7, Ocak-Şubat 1996, s.140-156.
- İnci, Handan; Parla, Jale; Esen, Nüket; Gülsoy, Murat, "Ölümünün 100. Yılında Ahmet Midhat Efendi Üzerine Bir Oturum: Bugünün Gözüyle Ahmet Midhat", *Kitap-lık*, Sayı:165, Ocak-Şubat 2013, s.108-120.
- Konan, Belkıs, "Osmanlı Hukukunda Tecavüz Suçu", *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, Sayı:29, Bahar 2011, s.149-172.
- Korkmaz, Ferhat, "Bir Gazetecinin Romanı: Esrâr-ı Cinâyât", *Turkish Studies*, Volume 6/3, Summer 2011, p.1049-1063.
- Köksal, Osman, "Adliye Örgütünün Problemleri ve Yapılması Gerekli Düzenlemelere Dair II. Abdülhamit'e Sunulan Bir Layiha", *OTAM (Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi)*, sayı:9, 1998, s.263-285.
- Mandel, Ernest, *Hoş Cinayet -Polisiye Romanın Toplumsal Tarihi*, Türkçesi: N. Saraçoğlu-Bülent Tanatar, Yazın Yayınları, Genişletilmiş 2. Baskı, İstanbul 1996, s.24-25.
- Neiman, Susan, *Modern Düşünce Kötülük-Alternatif Bir Felsefe Tarihi*, İngilizceden Çeviren: Ayhan Sargüney, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.
- Rousseau, J.J, *İtiraf-I (Les Confessions)*, Çeviren: Reşat Nuri Güntekin, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk, "Sultan II. Abdülhamid Devrinde Resim ve Fotoğraf", *Millî Saraylar (Sanat-Tarih-Mimarlık Dergisi)*, Sayı:9, 2012, s.135-149.

-
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yayına Hazırlayan: Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Ekim 2007.
- Toumarkine, Alexandre, “Adli Doktorlar, Ruh Doktorları ve Şeyhler: Kummerau Olayı (1880) ve Bilirkişilik Meselesi”, *Osmanlı'da Asayiş, Suç, Ceza (18.-20. Yüzyıllar)*, Derleyenler: Noémi Levy- Alexandre Toumarkine, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, s.96-115.
- Üyepazarcı, Erol, “İlk Türk Polisiye Roman”, *Tarih ve Toplum*, Sayı: 203, Kasım 2000, s.257-260.
- Üyepazarcı, Erol, “Türkiye'nin İlk Polisiye Roman Yazarı: Ahmet Mithat”, *Kitap-lık*, Sayı 54, Temmuz-Ağustos 2002, s.148-155.

**On Dokuzuncu Yüzyıl Osmanlı Okuruna Sunulan
Âsâyiş-Bahş Bir Roman: *Esrâr-ı Cinâyât*
İpek ŞAHBENDEROĞLU**

Özet

Ahmet Midhat Efendi, sadece edebiyat değil pek çok alanda söz söyleyebilen velûd bir kaleme sahip oluşuyla XIX. yüzyıl Osmanlı kültür hayatının en çarpıcı münevver portresidir. Din, felsefe, tarih gibi alanlarda da eser veren Ahmet Midhat, II. Abdülhamid döneminin sosyal ve kültürel hayatını, siyasî ve iktisâdî atmosferini yansıtan bir yazar olarak da öne çıkar. Bu makale ise Türk edebiyatının ilk “yerli” polisiye romanı, *Esrâr-ı Cinâyât*’in yazıldığı II. Abdülhamid döneminde, Osmanlı hukukunun Batılı hukuk normlarıyla yeniden düzenlenişinin romandaki yansımalarını konu edinmiştir. Ahmet Midhat’ın müstantik Osman Sabri, hafiye Köse Necmi gibi adli kahramanları; Kalpazan Mustafa, Hediye Hanım, Halil Sûrî, Mecdeddin Paşa gibi suçluları, XIX. yüzyıl Osmanlı toplumunun suç ve ceza algısını yansıtan niteliktedir. Müslüman bir genç kız olan Peri’nin öldürüldüğü Öreke Taşı cinayetinin aydınlatılma sürecinde dolandırıcılık, kaçakçılık, kalpazanlık, tecavüz, fuhuş gibi diğer suçlara da görünürlük kazandıran Ahmet Midhat, intiharı da suç kapsamında değerlendirir. II. Abdülhamid dönemindeki Batılı hukukî düzenlemelerin gerekliliğinin altını çizen *Esrâr-ı Cinâyât*, aynı zamanda Kalpazan Mustafa’nın suça sürüklenişiyile yitirdiği haysiyetini, İstanbul halkının gözünde güçlü bir yazara dönüşerek, yeniden kazanışının da öyküsüdür.

Anahtar Kelimeler: II. Abdülhamid, *Esrâr-ı Cinâyât*, Polisiye Roman, Suç, Hukuk

**The Proposed Novel Which Brings Confidence and Peace to Nineteenth Age
Ottoman Readers: *Esrâr-ı Cinâyât*
İpek ŞAHBENDEROĞLU**

Abstract

Having a prolific and a capable pen not only in literature but also in a wide range fields, Ahmet Midhat Efendi is undoubtedly portrayed as one of the most influential intellectuals of the XIX. Century Ottoman cultural life. Ahmet Midhat, who produced various works in theology, philosophy, history, he distinguishes himself from his contemporaries in that he successfully reflects as an author the social and cultural life; political and economic life of the period under II. Abdülhamid reign. This article is aimed at exploring the amendments in the Ottoman legal system under Western norms of law and their reflections on the novel, *Esrâr-ı Cinâyât*, being the first native detective fiction written in II. Abdülhamid Period. The judicial heroes in his works like müstantik Osman Sabri, Hafiye Köse Necmi; his criminal characters like Kalpazan Mustafa, Hediye Hanım, Mecdeddin Paşa are all able to show how crime and punishment were once treated by the XIX. Century Ottoman community. Ahmet Midhat, who makes a number of other crimes like dupery, smuggling, forgery, rape, prostitution visible to the readers, also sees suicide as a crime. *Esrâr-ı Cinâyât*, which emphasizes the necessity of Western-oriented legal rearrangements in II. Abdülhamid Period, tells the story of Kalpazan Mustafa, who was driven into crime only to lose his dignity and who later became a powerful author in the public eye and regained his honour.

Keywords: II. Abdülhamid, *Esrâr-ı Cinâyât*, Detective Novel, Crime, Law

Prof. Dr. Mertol Tulum ile Osmanlı Türkçesi Üzerine

Dergimizin her sayısında akademinin önemli isimleriyle yaptığımız söyleşilere yer veriyoruz. Bu sayımızda Prof. Dr. Mertol Tulum Hocamızla Osmanlı Türkçesi üzerine kısa; fakat nitelikli bir söyleşi gerçekleştirdik. Mertol Hoca, hayatını Türkolojiye adanmış bir âlim. Onunla konuşurken bu adanmışlığı ve süregelen heyecanını hissediyorsunuz. Hocanın Osmanlı Türkçesindeki otoritesi şüphesiz tartışılmaz. Kaldı ki konuşurken bile “hocaların hocası” unvanını size bi-hakkın hissettiren ve adeta size soracak soru bırakmayan kuşatıcı bir üslubu var.

Hocam, öncelikle Osmanlıca kavramından başlamak isterim. Siz Osmanlı dönemi Türkçesini nasıl adlandırıyorsunuz?

Her şeyden önce gerek Osmanlıca gerekse Osmanlı Türkçesi diyelim bu, dilimizin bir döneminin adıdır; bu dönemi adlandırmada kullandığımız kavramlardır. Dolayısıyla ben, Türkçenin bir dönemini vurgulaması açısından Osmanlı Türkçesi kavramını tercih ederim. Yazdığım gramerde de aynı şeyi yaptım. Mesela Eski Anadolu öncesi dönem, Banguoğlu gibi gramerciler tarafından, Eski Osmanlıca diye adlandırılmıştır. Yeni Osmanlıca diye adlandırmalar da var; fakat yaygın olan Eski Anadolu Türkçesidir. Bir önceki döneme Eski Anadolu Türkçesi dedikten sonra ondan sonraki döneme Osmanlıca demek bence uygun düşmüyor. Kaldı ki bir sonraki döneme de zaten Türkiye Türkçesi deniyor. Yani Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlı Türkçesi ve Türkiye Türkçesi. Dolayısıyla kronolojinin devamı açısından da Osmanlı Türkçesi tabiri daha uygundur. Çünkü tarihi bütünlük açısından da düşündüğümüzde gerek dil gerek siyasi ve sosyal tarih açısından Türk tarihi içinde bunun bir bütünlüğü ve anlamı

var. Selçuklu'dan Osmanlı'ya geçiş genelde 1299 kabul edilir. Beylikti; beylikten devlete, devletten imparatorluğa geçti, Rum toprakları denilen Anadolu'da neşv ü nemâ buldu. Dolayısıyla siyasî, dinî ve kültür tarihi bakımından Osmanlı Türkçesi tabiri mecburî bir tabirdir.

Osmanlı Türkçesini günümüz Türkçesinden ayıran temel özellikler nelerdir? Bu dönemin dilini nasıl anlamalıyız?

Yıllarca metinlerden hareket ettik. Özellikle yabancıların dolaysız dediğimiz tespit metoduyla o dönem Türkçesi üzerindeki çalışmalarını ifade ettik. Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki Türkiye Türkolojisi bana gelinceye kadar hocalarım dahil, işin bu tarafıyla hiç ilgilenmedi. İlk defa benimle başladı bu. Bütün öğrencilerime. Musa Duman Beye, Hayati Develi Beye ve Mustafa Özkan Beye o tezleri yaptıran, o kaynakları kullandıran benim. Yani transkripsiyon metinleri dediğimiz yabancıların farklı bir alfabeyle, Latin alfabesi ile 16. yüzyıldan başlayarak Türkçenin o dönemi üzerinde yaptığı tespitler, bizim gramer çalışmalarımızın ufkunu genişletmiştir.

Biz yazıyı başka bir dilin alfabesi olarak kabul ettik. Bunu alırken kendi dilimizin seslerine uyup uymadığını hiç düşünmedik. Çünkü sesler her dilde farklılaşarak bir alfabeyle oluşturur. Aynı sesler, söyleniş değerleri açısından birbirine benzemez. Bu alfabeyle alırken iki doğu dilinin, birinin edebiyat birinin din, bütün kültür ürünlerini beraber aldık. Medreselerde yapılan eğitim bunlara dayandı. Eğitimin temeli zaten dini bilimler olduğu için müfredat dili, ilim dili Arapça idi. Edebiyat dili olarak medreselerde başlangıçtan beri, Fatih'ten beri, Selçuklular döneminde de çok yaygın olan Farsça idi. Bir dil hiçbir zaman sadece dil olarak öğrenilmez. Kültür dilleri, başka dilleri edebiyatlarıyla birlikte etkiler. Batı dilleri bile bizde yıllardan beri kendi kültürlerini yaymak için bu kadar koleje açmıştır. Hala üniversite bölümlerinde bile hissettirmeden pompalanan kendi kültürleridir. Herhangi bir ders konusunu işlerken mimariden veya süsleme sanatından bahsedecekse bizimkilerden değil Paris'teki, Roma'daki kiliseden örnekler verir. Dolayısıyla Osmanlı, içinde bulunduğu ortak medeniyetin kültüründen fevkalade etkilenmiştir. Al-

fabeyi alırken o dilin kelimelerini de yoğun olarak aldığımız için kelimelerin yazılışlarını da aynen kopya ettik. Bu kopyalama, özellikle Kur'an eğitimi ve tecvit eğitimi sebebiyle bizim aydınlarımızın diline, Türkçenin sesleri yanında, o dillerin yabancı seslerinin de yerleşmesine yol açtı. Biz bu sesleri tecvit ve Kur'an eğitimi yoluyla aydınlarımıza öğrettik. Sonra bu aydınlar Kur'an dışında başka bir yazılı metni okurken Kur'an'da geçen o kelimeleri sanki Kur'an metniymiş gibi telaffuz etmeye alıştılar. Böylece yabancı kelimelerin bu telaffuz biçimleri, aydınlarımızın diline girdi. Buna metin okuma dili diyorum. Yabancılar da öyle diyor. Aydınların okuma dili; konuşma dili değil. Aynı insanlar derste, medresede bir metni okurken, kelimeleri telaffuz ederken sosyal hayatta aynı şekilde telaffuz etmiyorlardı. Nereden biliyoruz bunu; kehanet değil. En çarpıcı örnek yine bizden. Kemalpaşazâde 16. yüzyılın insanı. II. Bayezit döneminde yaşamış. Onun küçücük bir risalesi var. Hayati Bey'e söylemiştim yayımladı. Verdiği örneklerden en çarpıcı olanı bugün "tezgah" dediğimiz "dezgah" kelimesi. Biliyorsunuz aslı "destgâh" şeklinde Farsça bir kelime. Bunu "dezgah" şeklinde yazmamız gerekmez mi diye soruyor Kemalpaşazâde. Fesahatçilik özellikle 16. yüzyıldan itibaren bu edebiyatta etkili oldu. Fesahat şudur aslında : Kendi kelimelerini bile dikkate almaz. Yabancı kelimeyi, Arapça-Farsça kelimeyi aslına uygun olarak söylemeyi fesahatçilik sayar. Orjinaliteye bağıllık yani. Bu yüzden de hiçbir divan edebiyatı metninden bu kelimenin "dezgah" veya "tezgah" biçiminde yazıldığı görülmez. Destgâh'tır ve vezne uygun olan da budur. Şimdi bu anlayış, alıntı kelimelerde kaynak dillerdeki durumunun aynen korunması yolunu açınca Türkçe karma bir dile dönmüştür. Özellikle Macar Türkolog Nemeth'in bu görüşü çok benimsenmiştir. Osmanlı Türkçesi, o yüzden karma bir dildir. Üç dilin kelimelerini kendi aslı sesleriyle almış ve bozmadan kullanmış bir dildir. Günlük dilde bu yok. Bu manada karma bir dildir. Özellikle edebi dilde aslına uygun kullanım aynı zamanda bunların halk diline inmemiş olanlarının kolayca düşmesini de sağlamıştır. Yoksa hiç kimse cımbızla tasfiyecilik yapmamıştır. Tabii bir şekilde halk bunu tasfiye etmiştir. Halk diline inen zaten halklaşmıştır. Ben Banguoğlu'nun terimini kullanırım: Halklılaşma; Türkçeleşme

de denir buna. Ama Türkçeleşmeyi sağlayan halktır. Halkın diline indiği anda, halk o kelimeyi kendi dilinin düzeni ve ses yapısına uydurur. Bizim dilimizin düzeninde uyumlar var. Mesela “kalaba” kelimesi; bildiğin kalabalık kelimesi. Ankara’da bir semtin de adı. Şimdi kelimenin aslı “galebe”dir. Başka bir örnek verelim: Mesela “şamama” kelimesi; Konya civarında yetişen bir cins kavunun adı. Aslı Arapça “şemâme”. Aydın şemâme diye kullanıyor; ama halkın dilinde “şamama”. Tabii konuşma dilinde aydın da halk dilini tercih ediyor. Bu yönüyle konuşma ve yazı dili arasında büyük bir uçurum oluşmuştur. Edebi eserlerin manzum olsun mensur olsun, geniş halk kesimleri tarafından anlaşılmadığı kesindir. Ama bütün eserler de bu dille mi yazılmıştır? Hayır. Şimdi ben bunun en çarpıcı örneğini Tevârih-i Âl-i Osmanlardan veririm. Tevârih-i Âl-i Osmanların en eskisi, bildiğimiz Âşıkpaşazâde Tarihi’dir. Aynı dönemde biraz önce veya sonra yazılmış Tevârih-i Âl-i Osmanlar da vardır. II. Bayezit döneminde başlamıştır zaten bunlar. Oruç Bey Tarihi gibi. Tevârih-i Âl-i Osman yazma geleneği sonraki yüzyıllarda devam etmiştir. Fakat bu müelliflerin birçoğu ilk Tevârih-i Âl-i Osmanların dilini de devam ettirmişlerdir. Bir gelenek olarak devam ettirmişlerdir. İşte bu, halkın konuştuğu dildir. Farsça ve Arapça yapılardan tamamen arındırılmıştır. Sayım yapılırsa Türkçe ağırlıklı metinler olarak görürüz. Bu metinlerde Eski Anadolu Türkçesi döneminin kelimeleri büyük ölçüde kullanılmıştır.

Tevârih-i Osmanların önemi yalnızca bu sadelikte mi yoksa ortak bir üsluptan da bahsedebilir miyiz?

Elbette bir üslup örneği olacak metinlerdir. Biliyorsunuz Türkçenin ta yazıtlar döneminde izlerini gördüğümüz bir müzikalitesi vardır. Zannedilir ki seci Araplardan, Farslardan alınmıştır. Hayır. Bu gözle Köktürk ve Uygur metinleri incelenin görülür ki bu mensur metinlerde seci dediğimiz, alliterasyon dediğimiz ortak sesleri vardır. Tevârih-i Osmanlar bu geleneği de bize getirir. Edebiyat tarihçileri buna Dede Korkut üslubu derler. Çünkü bu Dede Korkut’ta daha yaygın ve çarpıcı bir şekildedir.

Bu metinler, vakanivüslük gibi bir çeşit resmi tarih yazıcılığı şeklinde değerlendirilebilir mi? Halk anlasın diye politik bir amaç güdülmüş olabilir mi?

Hayır, tam tersine. I. Bayezit'in emriyle tarih yazan iki kişi biliyoruz. İdris-i Bitlisi, Farsça yazmıştır; çünkü Türkçe bilmiyordu. Kemalpaşazâde ise büyük bir âlimdi. Herkesin anlayacağı sade bir dille yaz dediği için diğer eserlerine göre daha sade görünmekle beraber yine müteradif cümlelerle, secilerle, Arapça-Farsça ibarelerle, şiirlerle doldurmuştur eserini. En çarpıcısı benim şimdi aynı yayınevinden çıkacak olan Tursun Bey Tarihi'dir. 1977'de metnini yayımladım; şimdi sadeleştirmesini yayımlayacağım. Fevkalade güç ve zor bir metindir. Sadece 550 tane ayet ve hadis var. Düşün ki bu II. Bayezit döneminde yazılmış. şimdi Tevârih-i Âl-i Osmanların ise yazarı bilinenleri çok azdır. İşte birisi Oruç Tarihi'dir, diğerı Âşıkpaşazâde'dir, Neşri'dir. Halbuki 30'a yakın Tevârih-i Âl-i Osman var. Bunların büyük bir kısmının yazarı bilinmiyor. Önemli olan şudur: II. Bayezit döneminden sonra Yavuz Selim geliyor. Yavuz döneminde yazılmış Tevârih-i Âl-i Osman, Yavuz'dan önceki olayları da önceki tarihlerden aynen alsa bile aynı üslubu, Yavuz dönemi için bile kullanabiliyor. Yani bu üslubun dilde sürekliliği var. Kanuni döneminde yazılmış olan var. Klasik dilin iyice yerleştiği dönemde bile bu dil geleneği devam ediyor.

Aydınların bu dilden muhakkak haberi var. Bu üslup niye yaygınlaşmamış?

Evet, bu dili yazarlarımız biliyor; ama özellikle nesir dilinde seciydi, süstü derken üsluptan uzaklaşılıyor. Bir de özellikle Fars edebiyatı eserleri modellik ettiği için, yarış ve üstünlük gayesi de var. Bunda en çarpıcı olanlar Kemalpaşazâde ve en son yeni keşfettiğim Behişi Tarihi'dir. Behişi, inanılmaz derecede güçlü bir yazar. II. Bayezit döneminde yaşamış, yetişmiş, Hüseyin Baykara'nın sarayında bulunmuş, sonra bu eseri yazmış. Mükemmel derecede dil ve üslup sahibi bir yazar. Matrakçı Nasuh'un bir eseri var. Mecmuau't-Tevârih. Onun Bayezit dönemi ile ilgili bir cildini yayımladım. Onu görmedin belki. Matrakçı Nasuh bunlara göre daha acemi. Evet hevesli, kabiliyeti var; ama onların kullanımındaki ustalık kendisinde görünmüyor. Sonra Âli'ye geldiğimiz zaman belki de bu işin en bü-

yük üstadı, piri sayılır. Çünkü Âli'nin üslubu çok tabîdir. Bütün o seciler, iğreti durmaz. Tam bir kalem ustasıdır. Bu üslup birbirini devam ettiren büyük üstatlar elinde on dokuzuncu yüzyıla kadar gelir; ama bu tek kanaldan gelmez. Dediğim gibi Tevârih-i Âl-i Osman kanalı da Kanuni dönemine kadar gelir. Sonra muhtemelen sonraki takipçileri de olabilir; ama o dil, aydının konuşma dilidir. İşte ben Meninski ile ilgili çalışmamda “şehirli dili” dedim ona. Daha çok da İstanbul'da teşekkül etmiş bir dil. Tabii Manisa gibi, Trabzon gibi, Sivas gibi, Tokat gibi böyle belli başlı kültür merkezleri var. Büyük medreselerin bulunduğu Edirne var; buralarda da muhakkak şehirli dili dediğimiz ve okumuş kimselerin günlük hayatta kullandıkları dil, zengin ifade gücü ve kelime dağarcığı olarak gelişmiş ve yaşamıştır. Ama bu dil asıl söylediğiniz Arapça ve Farsça seslerin taklidine alışmış aydının dilinde bazı bozulmalara uğramıştır.

Fonetik bozulmalar...

İsveçli bir fonetikçi 1930'lu yıllarda İstanbul'a gelip çalışmış Bergstracher diye birisi. Türk Dil Kurumundan broşür olarak yayımlanmıştır. Onu bul oku. “*Ben yürürüm yane yane/Aşk boyadı beni kane / Ne akilem ne divane*” Bugün hiç birimiz âkîl diyemiyoruz; halbuki o dönemin insanları için bu ses çok basit bir sestir. Bir sad sesi, dat sesi Arapçaya mahsustur. Türk dili ile uğraşanlar iyi fonetik bilmek zorundadır. Hele etimolojiye merak etmişseniz fonetiği vazgeçilmez kabul edeceksiniz. Bazı televizyonlarda Kur'an-ı Kerim dersleri var. Orada tecvit öğretiyorlar. İlgiyle de izliyorum. Bizim kütüphanelerimizde 17. yüzyıldan başlayarak Kur'an-ı Kerim tecvidi ile ilgili çok sayıda yazma eser vardır. O eserlerde ses yolunu bir kanal olarak çizmişlerdir. Diyaframdan itibaren Arapçanın seslerinin en alttan başlayıp ta dudağa gelinceye kadarki boğumlanma yerleri, çıkış noktaları, şematik olarak gösterilir ve Kur'an-ı Kerim eğitimi alan herkes onu bilir. Ben meraklı bir doçent arkadaşına dedim ki “Sen Türkçenin ünsüz seslerini en aşağıdan, diyaframdan ağza kadar dizebilir misin?” Kıpırmızı oldu. Önce dedim git bunu öğren. Önce bunu öğren sonra etimolojiye merak sar. Yani Kur'an kurslarında, İmam-Hatiplerde Arapçanın bu zor fonetiğini öğrenebiliyorlar da sen Türkçenin fonetiğini niye öğrenemeyesin? Nedir yani. Ama ne yapacaksın üniversitelerde fonetik eğitimi yok.

Benim bildiğim bir tek Muğla'da bir laboratuvar var; ama dediğiniz gibi ihmal edilen bir alan.

Yetmez ki. Mesela bize Banguoğlu fonetik okutmuştu. Bu yzden Osmanlı aydınının dilinde bir ikilik vardı. Bu, yabancıların da dikkatini çekmişti. Türkçe öğrenmeye gelen yabancılar konsolosluklarda tanıdık vesilesiyle hoca tutup onlardan öğreniyorlardı. Çünkü Türkçenin eğitimi yok, grameri yok. Türkçe; Arapça-Farsça zannediliyor o zaman. Medreselerde bu dilin eğitimi, öğretimi yok. Böyle olunca hoca kalkıp tecvitten, sarf-nahivden bahsediyor. Bu hocalardan Türkçe öğrenenler o Türkçeyi sokakta konuşmalar insanları onunla alay eder. Çünkü sokakta konuşulan dille bu dilin hiçbir alakası yok. Sokakta konuşulan dille; hatta öğreten hocanın bile sokakta konuştuğu dille medresede öğretilen dil arasında büyük fark var. Bu farklılık da daha ziyade seslere dayanıyor. İşte “ben yürürüm yane yane” örneği “yana yana” değil. Bergstrascher dediğim adam, bunlarla ilgili çok çarpıcı örnekler verir bize. O yzden özellikle lokatif ve ablatif ekleri düzensiz şekilde şehirlilerin dilinde görülür. Ben şimdi 73 yaşındayım. Bu alanın çalışanları olarak çocukluğumuzdan beri kullandığımız sesleri bir değerlendirmeye tabi tutsak dildeki değişimleri kendi hayatımız içinde bile görme imkanı buluruz. Çünkü dil sürekli değişir. şimdi –yo kullanımı yanlış diyorlar. Peki bu nereden geliyor; “yürür”den geliyor, sonra “yorır.” Peki doğru muydu yanlış mıydı? Bugün bir değerlendirelim. Önce – r düştü, bu bir yanlış değil bir gelişme basamağıydı. Sonra o da düştü -yor kaldı. şimdi bu da düşecek.

Bir de en az çaba yasağı diye formüle edilen bir süreç var.

Evet, o da var. Zaten halk düşürmüş. Bugün Kıbrıs'a git bu eki hep “-yoru” diye göreceksin. “Geliyoru.” Yani dil öyle bir organizmadır ki sen dile yön veremezsin, o seni sürükler.

Hocam Arapça ve Farsçayı Osmanlı Türkçesinden çıkardığımızı varsayalım. Ortada Osmanlı Türkçesi diye bir şey kalır mı? şu anlamda soruyorum: Mesela imparatorlukta başka diller de var. Fakat Osmanlı Türkçesi

öğrenmek bürokraside yükselmenin şartlarından biri. Türkçenin lehine de olsa Osmanlı Türkçesine karma dil demek bu gerçeği saklıyor sanki.

Ben Tercüman'da Kamus-ı Türkî'yi yaptım. Bir gün Adnan Erzi'ye dedim ki ben bu sözlüğü kendisiyle yaparım. Ne demek o dedi. Dedim ki her sözlük; her madde başını izah ederken kendi vokabülerini kullanmak zorundadır. Türkçeden Türkçeye bir sözlük mü; o halde kendi kelimesini kullanacak. Arapçadan Arapçaya bir sözlük mü var elinizde, bak bakalım herhangi bir kelimeye karşılık verirken kelime mi uyduracak kendi dilinin başka bir kelimesiyle mi karşılık verecek? İşte Osmanlı döneminde de Türkçesi varken hem Arapçasını hem Farsçasını koymuştur yanına. Ben iddia ediyorum Tursun Bey Tarihi gibi bir eseri bugünün okuyucusuna aktarırken günümüz okuyucusunun anlamayacağı bir tek satır, bir tek kelime bırakmadım. Tazarruname'yi de aynı şekilde çevirdim. Matrakçı Nasuh'u yaptım bugünün Türkçesi ile. Şimdi en zor saydığın Osmanlı dönemi eserini al; mesela Âli'nin bir eserini al, kelimelerini bu söylediğim anlamda eşleştir, göreceksin ki eserin Arapça- Farsça ve Türkçe vokabülerini esas alarak yapabilirsin. Eserin kendi kelimeleri ile yaparsın bunu. Yani metnin kendi içindeki kelimelerle. Osmanlı aydınının vokabüleri, kelime dağarcığı çok zengindi. Bunu zorlayan sebep dildeki estetik endişeydi. Eseri manzum metne yaklaştırma çabası; seci, kafiye, alliterasyon dediğimiz unsurları kullanma mecburiyetini doğurdu. Türkçede bunu sağlayacak imkan sadece eklerdir. Yaptığım çevirilerde seci olarak Türkçenin eklerini kullanmışımdır. Ek kafiye sayılır mı; evet seci dediğiniz budur. Yani Arapçanın fâil kalıbındaki kelimesini alıp birini üst diğerini alt cümlede kullanmıyor mu? Ben de -an/-en ekini alıyorum ve ses denkliği olarak kullanıyorum. Âli gibi yazarlar arasında ki Sinan Paşa secide bunların en büyüğüdür, şimdi onunla ilgili bir tez yaptırıyorum. Göreceksiniz ki Sinan Paşa, secilerin büyük bir kısmını Türkçeden yapmıştır. Ama yazarların büyük bir kısmı kolaya kaçmış. Arapçanın Farsçanın kelimesini getirmiş şâirlerin yaptığı gibi kafiye unsuru olarak koymuş sonlarına. Aslında ihtiyacı yokken, gereksiz yere dili ağırlaştırmış. İşte karmalık buradan geliyor. Bunu tahkir unsuru olarak kullanmıyorum. Aslında kelime alışverişlerinde asıl sebep ihtiyaçtır. Bu ihtiyaç da kavram eksikliğinden doğar. Sende

olmayan kavramı almak zorunda kalırsın. Şimdi nesnelere için kavramı kullanmayı ben biraz tuhaf görürüm; ama neticede başka bir şey de kullanamayız. Nesne adlarına bakalım. Ben hep söylerim. Türkler çok muhtelif coğrafyalarda yaşamışlar. İlk yaşadıkları topraklarda kendi dillerini öğrenirken sadece o coğrafyalardaki bitkileri ve hayvanları isimlendirme imkanları vardı. O coğrafyada yaşamayan hayvan, yetişmeyen bitki yoksa onu isimlendirmenin ihtiyacı da yok. Zaten bunun farkında da değil. Bugün manava gidiyorsun, dünyanın her yerinde yetişen her türlü meyva var. Adı, ait olduğu coğrafyadan getirdiği ad. Biz onu adlandırmış mıyız, hayır. Biz ne yapmışız? Büyük ölçüde Anadolu coğrafyasında dillerin başvurduğu yollardan biri tercümedir. Dolayısıyla bitki adlarını, çeşitli hayvan adlarını Türkçeye tercüme etmişiz. Tercüme etmediğimizi veya edemediğimizi aynen alıp kullanmışız. Halklılaşan kelimelerin kılığı değişmiş, tanınmaz bir kılığa girmiş. Benim bu son çıkan sözlüğümde kısaltma olarak t. kullandığım bazı kelimeleri kastederek “bunlar Arapça değil mi” diye sormuşlardı. Halbuki kelime köken olarak Arapça. Hür Arapça ama biz –iyet ekinde “hürriyet” yapmışız. Arapçada hürriyet kelimesi yok. Şimdi bu kimin malı? Halklılaşan kelimeler var; sonra bunlar yazı diline de girmiş. Farsça “âb-rîz”. Bu kelime halk diline indiği anda halk kendisinde olmayan bir eşyayı tanımlamak için “havruz” demiş. Hiçbiri bunun “âbrîz”den geldiğini bilmez. Şimdi “havruz” kelimesi Farsça diyebilir miyiz? Köken olarak sayıyorlar ve bir de yüzde veriyorlar. Bu fevkalade yanlıştır. Neden? Dünyanın en gelişmiş yaygın dili olan İngilizceye baksınlar, Webster sözlüğüne baksınlar. Adam dünyanın bütün dillerinden kelime almış ve kendine mâl etmiş. Dilinin zenginliğiyle övünüyor adam. Osmanlının dili işte tam da böyle bir dildir. Ama şu var ki bu dil, günlük hayatta, iletişimde kullanılan bir dil değildi. Kelime bazında söylüyorum bunu. Karmalık buradan geliyor; kelimelerden. Eğer bu dil, günlük dilde çok ihtiyaç duyulup Türkçeleştirilseydi o zaman zaten karma bir dil olarak tasvire de uğramazdı. Hepsini Türkçede kalırdı; nitekim binlercesi kalmış.

Tecvitten gelen bir mesele var. Bizi eski metinlerde en çok uğraştıran budur. 16. yüzyıla kadar Kemalpaşazâde de dahil yabancı kelimelerin halk diline inip inmemesi meselesinde halklılaştırma temayülü çok fazladır. 15. yüzyıl-

da Sinan Paşa, “hasta” kelimesine –lık ekini getiriyor. Daha sonraki nüshalara bakıyorsun aynı ek –lik olmuş; çünkü telaffuz “haste”ye dönmüş. Diyelim ki “ferzâne” kelimesi. Bakıyorsun Kemalpaşazâde –lik ekini getiriyor ve “ferzâne” diye okumuyor, “ferzana” diye okuyor. Âvâre kelimesini “avara” diye okuyor; “avaralık” diyor. Gençliğimde güvercin merakım vardı. Bazı güvercinler kaçardı. Mahallede bizim gibi bir sürü kuşçu var. İşte o kaçan kuşun adı “avara” idi. Kaçak kuş demek. Sonra anladık ki bu, Farsçanın âvâresi. Şimdi böyle bir anlamda “âvâre” kelimesi Farsçada kullanılmaz. Dokumacılıkta “avara kasnak” diye bir tabir vardır. Deyim olarak da kullanılır. Şimdi “avara kasnak” desen bir Fars hiçbir şey anlamaz. Çünkü o kelime söyleniş kılığı olarak onun olmaktan çıkmıştır. Yani sen kendi kılığını ona giydirdiğin zaman o kelime senin malındır artık. Onun için dilde bu anlamda tasfiyecilik çok tehlikeli ve yanlıştır. Çünkü dil öyle sosyal bir varlıktır ki kendisine yarayanı alır, yaramayanı atar, bir kısmını beğenmez bir kenara iter; sonra bir bakarsın ihtiyaç duyar yine alır. Bunu insan yapmaz.

Bazıları da güya tarihimize sahip çıkmak adına yapıyor.

Bakın buna engel olamazsınız. Tersine bir gelişme var. Özenti var, bilgisizlik var. Siyasetçilerimiz bile “Meclis” diyorlar. Ayıptır yahu. Meclis demiyorlar. Bilmiyorsan o zaman kullanma kardeşim. Bu çok yaygın bir yanlış. Bunu yapmamak lazım.

Hocam metin neşrinde de ciddi sorunlar var. Metot bilgisinden yoksun çok sayıda yayına rastlıyoruz. Özellikle tez çalışmalarında bu eksiklik fazlasıyla görülüyor. Bununla ilgili düşüncelerinizi öğrenmek isterim.

Şimdi işi ciddiye almak lazım. Ciddiyet derken şunu kast ediyorum: Daha işe başlamadan bu metinlerin zorluğunun farkında olmak gerekir. Bu iş, kolay bir iş değildir. Kararlı olarak bu işe girmek lazım. Böyle olunca çalışma sırasında dikkat edeceğimiz şey anlama çabası olmalıdır, okuma değil. Okuma ile anlama ayrı şeylerdir. Aslında okumayı hep anlama manasında kullanırım ben. Bu metinlerle uğraşanlar unvanı ne olursa olsun- işte yayınlar meydanda-

kelime okuyorlar. Evet kelimeyi okuyacaksın, bilmediğın kelimeyi sözlüklere bakıp çıkaracaksın; ama sonra metni okumaya çalışacaksın. Yani o kelimenin o konteksteki anlamını belirlemeye çalışacaksın. Böylece metni anlamış olursun. Böyle yaparsan ne bir izafette hata yaparsın ne de metinde kopukluklar olur. Anlayarak okuma aynı zamanda cümle cümle de okumak anlamına gelir. Yani bir fikir nerede başlıyor, nerede bitiyor? O fikrin bütünlüğü, bazen birleşik cümlelerle üç dört cümle içerisinde verilebilir. Bunu göz ardı edersen sadece kelime okumuş olursun. Evet, kelimeleri doğru okuyabilirsin; ama kurduğun metnin yanlış olma ihtimali her zaman vardır.

Hocam son olarak genç araştırmacılara tavsiye niteliğinde söyleyecekleriniz var mı.?

Bir gün Dankoff bana dedi ki “Mertol kusura bakma; Türk Dil Kurumunun bastığı eserleri bana gönderiyorlar; kapağını açmadan çöpe atıyorum.” Vallahi böyle söyledi. Utandım vallahi. Halbuki çok eser vermek marifet değildir. Meslek hayatın boyunca bir eser ver ve onunla anıl. Bütün Avrupa geleneğinde de şark geleneğinde de bu vardır. Bugün Clauson diyorlar değil mi? Adam kırk senede yazmıştır o eseri. Ben Meninski’ye 20 senemi verdim. Ama Meninski benim adımlı yaşatır.

Hocam değerli vaktinizi ayırdığınız için teşekkür ediyorum.

Ben teşekkür ediyorum. Başarılar diliyorum.

Yakup Kadri'nin Ankara Romanı Üzerine Bir Değerlendirme

Filiz FURTANA*

Modern zamanların bir anlatı türü olarak, hayatı bir bütün halinde kuşatma iddiası taşıyan roman, insanın sahip olduğu duyguları, düşünceleri, sosyal ve siyasî olayları ele alır. Hayatı bir bütün halinde kuşatma gayesi, yazarı ya da şairi yaşadığı toplumdan soyutlamamızı, onu fildişi bir kulede hayaller üreten bir makineye çevirmemizi engeller. Tarih boyunca sanatın gayesinin ne olduğu tartışılmış, sanatçının toplum içindeki konumu bu gaye ile açıklanmak istenmiştir. Sanatın ya toplum için ya da sanat için yapıldığı, sanatçının da bu amaç doğrultusunda eserler vermesi gerektiği konuşulmuştur. Bu noktada, sanatını yalnızca sanata hizmet için kullanmak isteyen yazarın, yaşadığı toplumdan soyutlanması söz konusu olmaktadır. Sanat sanat içindir sloganı kendine yapıştırılan sanatçı (şair ya da yazar) toplum sorunlarına eğilemez, sadece sanatını yapar. Oysaki sanatçı dediğimiz ve kendisinden topluma ya da sanata hizmet etmesini umduğumuz kişi, bir toplum içinde yaşar ve bu toplumda gerçekleşen siyasî, sosyal, ekonomik v.b. her türlü gelişmeden etkilenir. Bu etkilenmenin en güzel örneği, Türk tarihinin dönüm noktası sayabileceğimiz Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanlarda görülür. Kurtuluş Savaşı, Türk milletinin kaderini değiştiren bir savaş olması hasebiyle, 1922'den günümüze kadar pek çok yazarın eserinde değişik şekillerde ele alınmıştır. "Yakup Kadri'nin geçmiş ile gelecek hülyasını birleştiren, yaşanan zamana ait tenkitlerle dolu Ankara (1934) romanı devri veren önemli eserlerdendir."¹

* Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi-UŞAK
1- İnci Enginün, **Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı**, İstanbul 2008, s.274.

Milli Edebiyat döneminin (1911–1923) öncü roman yazarlarından Yakup Kadri Karaosmanoğlu, 1934 yılında yazdığı Ankara adlı romanında, Milli Mücadele döneminde var olmaya çalışan Ankara şehrini ele alır.

“Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889 – 1974) Manisa'nın Karaosmanoğlu ailesinden Abdülkadir Bey'in oğludur. Kahire'de doğmuş ve ilk çocukluk yıllarını Mısır'da geçirmiştir. İlk tahsilini, yedi yaşında iken geldiği Manisa'da, orta tahsilini İzmir İdadisinde yapmış, bir müddet de, ailesiyle beraber döndüğü Kahire'de, Fransız Frérlers mektebinde okumuştur.

İstanbul'a 1908 yıllarında gelmiş ve 1909 yılında Fecr-i Âtî sanatkârlarıyla birlikte Servet-i Fünûn mecmûasında edebî neşriyatta bulunmuştur.”²

Ayrıca Yakup Kadri 1932–1934 yılları arasında çıkan, Türk siyasal ve sosyal hayatında etkiler uyandırmış Kadro Dergisi'nde, kültür–edebiyat, sanat ve ekonomi konularını içeren 44 makale yazmıştır. Bunun dışında; Kiralık Konak (1922), Nur Baba (1922), Yaban (1932), Ankara (1934), Hüküm Gecesi (1927), Sodom ve Gomore (1928), Bir Sürgün (1938), Panorama I (1935), Panorama II (1954), Hep O Şarkı (1956) adlı romanları ile çeşitli konularda yazılmış hikâyeleri, nesirleri ve hatıraları da mevcuttur.

Fethi Naci'ye göre; “Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında Ankara'nın toplumsal yapısındaki gelişmeleri, Milli Mücadele'ye katılmış yurtsever öncülerin zaferden sonraki tutumlarını gösteren”³ Ankara adlı roman ile dikkatimizi çeken Yakup Kadri, Milli Mücadele yıllarını romanında merkeze oturtarak Türkiye'nin değişen üç evresini ele alır: Birinci bölümde; Milli Mücadele içindeki Türkiye ve Ankara, ikinci bölümde; Batılılaşmak isteyen Türkiye ve değişim devri, üçüncü bölümde ise ütopyeğe kayan ve yazarın hayalinde var olan Türkiye Cumhuriyeti Devleti anlatılır. Zamanın kullanımı açısından atlamalı bir tekniğin kullanıldığı romanda, ikinci bölüm Nazif Bey'den ayrılan Selma Hanım'ın üç yıl sonra Yenişehir'de bir evde uyanması ile başlatılırken, üçüncü bölüme de Cumhuriyet'in onuncu yıldönümü bayramı ile başlanır. Arada kalan

2- Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, İstanbul 2001, s.1201.

3- Fethi Naci, **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, İstanbul 2007, s.71.

yıllar hakkında hiçbir bilgi verilmez. Olayların bölümlendirilmesinde sosyal yapının değişimlerinden faydalanılan eserin temasında, yeni kurulan bir devlet ile rejimin, ancak ona samimi olarak inanan, kişisel çıkarlarını sosyal çıkarlar üzerinde tutmayan, idealist insanların omzunda yükseleceği fikri yer alır. Romanda anlatılan üç evre hem birbiriyle bağlantılı hem de birbirinden ayrı gibidir. Ana kahraman Selma Hanım, değişen üç evre ve çevrede romanın merkezinde bulunur.

Selma Hanım'ın karakterindeki değişimlerini, muvazenesini bulmaya yönelik çabalarını ve geçirdiği üç evliliğini, Türk toplumunun yaşadığı badirelerle birleştiren romanda, Selma Hanım'ın fiziksel özelliklerine de yer verilir.

“Endamca hepsinden daha yüksekti. Fakat, en çok teninin rengi ve mafsal yerlerinin narinliği, inceliğiyledir ki, bu hayret ve merhamete mevzu teşkil ediyordu. İş için giydiği kolsuz kısa etekli entarisinin yarından fazla açık bıraktığı kol ve bacakları, etrafını alan bu gürbüz vücutların arasında gerçekten fazla çelimsiz görünüyordu. Boynu, başının üstündeki gür ve kabarık saç yığını güçlükle taşıyor gibiydi. Ne kalça, ne göğüs... Uzun bir hastalıktan yeni kalkmış bir oğlan çocuğuna benziyordu.”⁴

Ev sahibi Ömer Efendi'nin iki karısı, kız kardeşi ve anası kendilerinden hem fizik hem de kültür bakımından farklı olan Selma Hanım'a biraz acıyarak ve merhametle bakarlar. İstanbul'u temsil eden Selma Hanım ile Anadolu'nun fikri ve maddi yoksunluk içinde yaşamaya mahkûm kadınları yani, Ömer Efendi'nin haremi arasında farklılıkların üzerine oturtulmuş bir iletişim de söz konusudur. Romanın ilerleyen bölümlerinde Selma Hanım, Taceddin Mahallesi'nde geçirdiği ruh sıkıntılarını bu kadınlarla muhabbet ederek geçirmeye çalışır.

Selma Hanım'a kıyasla ayakları yere basan bir karakter gibi gözükten Nazif Bey, ağırlıklı olarak romanın birinci bölümünde anlatılır. Hayal âleminde yaşayan ve kafasında kurduğu hayali Anadolu yaşamıyla meşgul olan Selma Hanım'ın aksine, Nazif Bey İstanbul'un işgal edildiği yıllarda artık gidecekleri başka bir yerin olmadığını fark eder. İstanbul'dan gelen ve Ankara'ya tamamen

4- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s.25.

yabancı olan bu çiftin yegâne kurtuluşu Ankara'dır. "Hiç olur mu? Biz bundan sonra onlarla iyi geçinmeye mecburuz. Ankara'dan başka gidecek yerimiz kaldı mı? Şimdiden İstanbul âdetlerini yavaş yavaş unutmak lazım..."⁵ diyen Nazif Bey, kendilerinin yaban olarak adlandırıldığını da ifade eder. Ankara lehçesinde sadece yabancı anlamına gelen Yaban aslında Cumhuriyet'in ilanından önce, Anadolu insanına sırt çevirerek kendi fildişi kulesinde yaşayan aydın kesimin, Anadolu halkının gözündeki mevki'sini gösteren bir semboldür. Yakup Kadri "Yaban" adlı romanında da bu aydın-halk ilişkisine değinerek aydının suçlu olduğu, yıllar boyu unutup sırt çevirdiği Anadolu insanıyla daha sağlıklı iletişim kurması gerektiği üzerinde de uzun uzun durmaktadır.

İnci Enginün'e göre; "(...)Anadolu halkı kendilerine uzun süre kayıtsız kalmış aydını anlayamamış, ona "yaban" demiştir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun devrinin halkına yabancı ve bir bakıma işe yaramaz aydınının uyanması ve kendi kendisinin tenkidi olan güçlü Yaban romanı, bu bakımdan da önemlidir. Aydın kendi içlerinden birinin batırdığı iğneye dayanamamış ve bu romanda köylüye haksızlık edildiği şeklinde tenkitlerde bulunmuş, aydına yöneltilen tenkitleri pek de üstüne almamıştır. Bu bakımdan Yakup Kadri Karaosmanoğlu aydınların arasında da "yaban" kalmaya mahkûm olmuştur."⁶

İnci Enginün'e göre aydınlar arasında "yaban" kalmaktan kurtulamayan Yakup Kadri, yaşadığı zaman ve romanın yazıldığı 1934 senesi dikkati alınınca, çağının ilerisinde fikirler üreten oldukça değerli ve ileri görüşlü bir yazar olarak değerlendirilebilir.

Diğer taraftan, İstanbul âdetlerini unutarak yaban yaftasından kurtulmayı, Ankara'da yeni bir yaşam kurmayı düşünen Nazif Bey'in bu konuda çok başarılı olmadığı görülmektedir. Nitekim Ankara'nın yerli halkı sefillik ve eğitimsizlik içinde günlük hayatını ancak idame ettirebiliyorken, Nazif Bey ve eşi Selma Hanım, alafranga eğlence yaşamına sahip olmak isterler. "Ah, bir gramofon olsa. Bu dilek her akşam yemeğinden sonra genç karı koca arasında hemen hiçbir harfi değişmeksizin tekerrür eder dururdu: Ah, bir gramofonumuz

5- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s.30.

6- İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul 2008, s. 275.

olsa!...’’7 cümleleri Nazif Bey’in alafanga yaşama duyduğu özlemi ve bağılılığı gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, alafanga âdetlerin tesirinden kurtulamayan Nazif Bey’in tutarsız bir karakter olduğu sonucuna da ulaşabiliriz. Selma Hanım tarafından lüzumundan fazla, toprağa, maddeye ve hesaba bağılı biri olarak tanımlanan Nazif Bey’in yumuşak başlı, vakarlı ve temkinli görünüşüne rağmen her tesire çabuk kapılan bir karakter olduğu da romanda anlatılır. Nazif Bey’in bu özelliklerine bağılı olarak milli duygularının, vatan sevgisinin ve zorluklarla mücadele eden inatçı Türk ruhunun oluşmadığı gözlenebilmektedir. Nitekim kadın erkek, genç yaşlı herkesin cephede çalıştığı sırada Nazif Bey bir an önce Kayseri’ye kaçabilmenin fırsatını kollamaktadır. Milli duygularının üstü öyle kalın bir bencillikle örtülmüştür ki karısını bile bırakıp Kayseri’ye kaçar.

Romanın ikinci kısmında vatanını, milletini bırakan bir insanın ne hallere düşebileceğini tasavvur etmemize yardımcı olabilecek canlılıkta Nazif Bey’in değişen yaşamı anlatılmaktadır. “Merkezdeki bütün terfi ve terakki imkânlarını terk edip Anadolu’nun en ıssız bir köşesinde bir şube müdürlüğünde bütün Ankara hayatını unutmaya gitmiş ve unutamadığını oradaki ihtilâçlı hareketleriyle kaç kere uzaktan uzağa hissettirmişti. Yumuşak, pembe, sessiz ve uslu Nazif, kuru, sinirli, sert ve haşin bir insan olmuştu. Kendini tamamen içkiye verdiğini söylüyorlardı.”8 Anadolu’yu ve Ankara’yı Milli Mücadele havası içinde kutsallaştıran ve umudun merkezi haline getiren Yakup Kadri’nin, Ankara’yı terk edip kendi kişisel çıkarlarını milli çıkarların üstünde tutan Nazif Bey karakteri hususunda, okuyucuyu olumsuz düşüncelere ittiğini ve onu sevmememize neden olduğunu bu cümlelere bakarak söyleyebiliriz. Bu konudaki yargılarımızı Nazif Bey karakterine üçüncü bölümde yer verilmemesi ve Selma Hanım’ın onu unutmasını sağlayacak erkeklerle evlenmesi ile de kanıtlayabiliriz.

Romanda ana mekân olarak Ankara’nın seçilmesi, tesadüfî olmamakla birlikte, romanın ana karakterinin (Selma Hanım) üç ayrı devirde üç ayrı erkekle evlendirilmesi de gelişigüzel bir şey olarak değerlendirilemez. Cumhuriyet’in ilanıyla ön plana çıkan Ankara; savaşın, sefaletin, umutsuzluğun içinden yeni bir yaşamın

7- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s.33.

8- a.g.e. s.97.

yaratıldığı mucizevî bir şehirdir. Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin de merkezi olan Ankara, eski yaşamın izlerini yok etmek, aydın-halk arasındaki uçurumu ve anlaşmazlıkları ortadan kaldırmak ve millet olarak medeni bir seviyeye ulaşmak için hareket noktasıdır. Bu fikirleri ve Yakup Kadri'nin ülkemizin geleceği üzerine kurduğu hayalleri anlatan romanda, Selma Hanım'ın yaşadığı üç evliliğe rağmen, gerçek bir aşka değinilmemiş, sadece bu evliliklerin yaşandığı dönemlerdeki ülke şartları gözler önüne serilmiştir. Hulâsa, Selma Hanım ve onun üç evliliği romanın, sosyal şartları gözler önüne sermek isteyen amacına paravanlık etmiştir.

Diğer taraftan, yazar anlatıcının hâkim olduğu romanda, Yakup Kadri'nin Anadolu hakkındaki değerlendirmeleri 1921 yılında fikri ve maddi yoksulluklar içinde yaşayan Anadolulu insanların dünya görüşlerini yansıtmaya açısından dikkat çekicidir: “Anadolu, şatafatın, gösterişin, reklâm ve palavraların hiç geçmediği bir diyardır. Burada umumi ölçüye göre iyi ve geniş yaşayan adamın adı bir bataktır. İddialı kimselere bir geveze nazarıyla bakılır ve reklâmcıya sadece yalancı denir.”⁹ Burada her türlü gelişmeden mahrum kalmış Anadolu, saflığını ve temizliğini muhafaza ederek yazar tarafından yüceltilmiştir.

Romanın birinci bölümünde, 1921 yılındaki Ankara ve Milli Mücadele havası üzerinde durulurken Selma Hanım ve eşi de bu ortamda hissettikleri doğrultusunda değerlendirilir. Bu bağlamda, çok uzun ve yorucu bir yolculuk sonrasında tahtakurularının istila ettiği bir evde kayıp eşek ilanı ve karısını döven ev sahibi Ömer Efendi'nin sesleri ile uyanan Selma Hanım'ın okuyucuya tanıtıldığı bölümler dikkat çekicidir.

“İşte, (.....) Bankası Muamelat Şefi Ahmet Nazif Bey'in karısı Selma Hanım'ın ilk Ankara intibaları böyle oldu. Gerçi, bu, İstanbul kızının, İstanbul'dan ilk çıkışı değildi. Babası memuriyet aldığı zamanlarda bir defa İzmir'e, bir defa Bursa'ya bir başka defa da Samsun'a gittiğini hatırlıyordu. Bu şehirleri gördüğü vakitler pek de küçük sayılmazdı. Fakat, on altı yaşından beri, şimdi işte, aşağı yukarı yedi yıldır, hiç İstanbul'dan dışarı çıkmamış ve Samsun-İzmir-Bursa'dan mürekkep bir peyzaj kalıntısı hayalindeki Anadolu'yu kurmuş-

9- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s. 29.

tu. Her Ankara denildikçe beyninin içinde işte bu yapma manzara canlanırdı. Hele son zamanlarda, ecnebi işgali altında bir zindan haline giren İstanbul'da, bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanışta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal Ankara'nın adı, zihninde bir hayal ülkesi olarak yaşayan bu yeri adeta bir masal iklimi haline sokmuştu."¹⁰

Aslında aydın kesimi temsil ettiğini düşündüğümüz ve Anadolu'yu tanımak ve tanıtmak isteyen yazarın sembolü halinde ele alabileceğimiz Selma Hanım'ın, Ankara'ya gidiş nedeni bu satırlarda dile getirilmekte ve onun Anadolu hayalinin gerçeklerden çok farklı bir boyutta olduğu görölmektedir. Bu yargımızı romandan aldığımız şu cümlelerle kanıtlayabiliriz:

“Bundan başka, İstanbul'da, Ankara'ya gidenin ehemmiyeti o kadar artıyor, o kadar artıyordu ki, adeta kutsallaşıyordu. Kadın veya erkek, Ankara'ya giden kimseler, İstanbullulara, milli hareket kahramanları mertebesine ermiş gibi geliyordu. Hele Halide Edip Hanım'ın menkıbeleri kadınların kalbinde yenilmez bir imreniş, bir tatlı üzüntü veya kesin bir kıskançlık ateşi alevlendiriyordu ve hepsi ona benzemek, onun yerini almak için can atıyordu.”¹¹

Selma Hanım'ı okuyucuya sevdirmek isteyen Yakup Kadri, onun şöhret düşkünlerinden, ihtiraslı politikacı kadınlardan biri olmadığını söyleyerek kahramanının kocasının tayini nedeniyle Ankara'ya gittiğine inanmamızı istemektedir. Oysaki acemi bir ip cambazı gibi hep hayattaki muvazenesini aramakla meşgul Selma Hanım'ın, artık cehenneme dönen İstanbul'dan kaçmak için Ankara'yı bir kurtuluş olarak gördüğü aşıkârdır. Nitekim o güne kadar İstanbul dışına pek çıkmayan ve Anadolu'yu sadece Samsun-İzmir-Bursa'dan mürekkep gören Selma Hanım, iyi bir tahsil görmüş olmasına ve fikir davalarını çok iyi anlayabilecek bir seviyede bulunmasına rağmen, memleket işlerine karışmak emelini gönlünden hiç geçirmemiştir. Milliyetçi gazetelerde yer verilen Türk milletinin kalbi Ankara'da çarpıyor manşetleri ve İstanbul'da kutsallaştırılmak gayesi ile harekete geçen Selma Hanım, kocasının onsuz altı aydır çektiği sıkıntılarını anlatmasına, eşyalarını Ankara'ya taşı-

10- a.g.e. s. 17.

11- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İstanbul 2008, s.18.

malarının çok güç olacağını söylemesine rağmen, bir masal âleminde gibi hareket eder. Nazif Bey'in "Bilemezsin, bu Ankara'da yaşayan bir adam için ne demektir... Bir Yahudi evinde pansiyon. Ankara'da bunun fevkinde [üstünde, bundan üstün] bir ikbal hatırdan geçmez."¹² şeklindeki cümleleri bile Selma Hanım'ı yaşadığı hayal dünyasından koparamaz.

Romanın mekân unsurunu genel anlamda Ankara şehri ve buradaki bazı semtler oluşturmaya rağmen, Selma Hanım'ın Taceddin Mahallesi'ndeki evine ulaşıncaya kadar geçtiği bazı yerler mekân kullanımını açısından dikkat çekicidir. Selma Hanım ile kocası Nazif Bey İnebolu'da, Ecevit'te ve Kastamonu ile Çankırı arasındaki bir konakta kalırlar. "Bu grup romanlarında (Millî Mücadele'nin kalbinin Ankara'da attığına inanan ve umudun merkezi olarak Ankara'yı idealize eden romanlarda) dikkati çeken bir başka husus, İnebolu ile Ecevit'e geniş yer ayrılmasıdır. "İnebolu" ve "Ecevit", İstanbul'dan Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçenlerin ilk durağı olarak ön plânda yer almaktadır."¹³ Gönülünde memleket davalarına karışmak emelini hissetmeyen Selma Hanım'ın, Millî Mücadele'ye katılmak için Anadolu'ya geçenlerin ilk durağında konaklaması, romanın değişmeye başlayan gidişatına dair ipuçlarını okuyucuya sunmaktadır. Buna bağlı olarak, romanda anlatılan üç bölümde de farklı özellikler gösteren Selma Hanım'ın değişimleri, şu şekilde sıralanabilir: "İlkinde Selma vatanını seven, mücadeleci bir kadındır, ikinci bölümde Millî Mücadele sonrası rehavete kapılıp bir takım alafranga saplantılara kapılır, son bölümde ise yine ilk haline dönerek savaşın esasen toplumsal ve ekonomik alanda kazanılması gerektiğine inanan bir milliyetçi olur."¹⁴ Başlangıçta Ankara'ya bir masal iklimi gibi bakan Selma Hanım'ın, Hakkı Bey ile tanışmasından sonraki hali de dikkat çekicidir:

"(...)Anadolu'nun pek çok yeri gibi Ankara'da da halkın cepheye desteği göze çarpmaktadır. Selma Hanım da yeni yaşamaya başladığı bu şehirde Millî Mücadele ruhunu hisseder ve Mustafa Kemal'in Çankaya'daki evini de gördükten sonra gönüllü olarak Millî Mücadele için çalışmaya başlar. Çarpışmaların

12- a.g.e. s.20.

13- Canan Sevinç, "Atatürk Dönemi (1923-1938) Türk Romanında Millî Mücadele" *Turkish Studies Dergisi*, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı I, Cilt: 4\ 1- II, Kış (2009), s. 2031.

14- Dr. Soner Akpınar, "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında "Alafrangalık" Teması", *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 1\4, Yaz (2008), s.70-71.

yoğunlaşıp herkesin evini Kayseri'ye naklettiği sıralarda o, önce Eskişehir'deki bir askerî hastanede sonra da Cebeci Hastanesi'nde hastabakıcılığa başlar."¹⁵

Buna bağlı olarak yukarıda Nazif Bey'in karakter özellikleri arasında ifade ettiğimiz her tesire çabuk kapılma eğiliminin Selma Hanım'da da mevcut olduğu görölmektedir. Nitekim Selma Hanım, Hakkı Bey'deki millî mücadele ruhundan etkilenmiş ve Ankara'ya kocası Nazif ile birlikte İstanbul'da bulamadığı rahat yaşamı sürdürmeye geldiğini unutmuştur.

Romanın birinci bölümünde yer alan ana mekân; Taceddin Mahallesi'dir. Selma Hanım'ın Ankara'dan soğumasının nedenlerini de gözler önüne seren tasvirde mahalle şu şekilde anlatılır:

“Ah, bu yamru yumru boz duvar!... Bu, insana, her dakika, fukaralığı, sefaleti, aczi söyleyen; kâh bir uyuz deve sırtı insanın üstüne yürür gibi olan; kâh, taş kesilmiş bir kâbus gibi kafaya, en ağır, en feci, en sıkıntılı rüyaları yığan çamurdan perde.... Selma Hanım, onu bir tekmede tuz buz edecek kadar kuvvetli bir mahlûk olmadığına kızılıyordu ve bu hırsını teskin etmek için kendisini o minderden bu mindere atılıyordu. Gerçi, bütün gün, suyu çekilmiş bir sel yatağı gibi kuru ve ıssız duran sokak akşama doğru, muayyen saatte hareketleşir. Selma Hanım, bu saati pek iyi bilir. Bu Nazif'in de eve döndüğu saattir. Hareket, evvela, manda sürülerinin köşe başlarından sökün etmesiyle başlar. Bu ağır, hantal ve galiz mahlûklar kısa ve kalın seslerle homurdanarak ve kafalarını sağa sola çevirerek kırlardan evlere dönerler. Her biri, kendi sahibinin evi önüne gelince durur, bir müddet acaba burası mıdır, değil midir, der gibi düşünür. Sonra burnunun ucuyla kapıyı iterek ağır ağır içeri dalar.”¹⁶

İstanbul'da alıştığı ferah mekânlardan çok farklı olan bu mekânın sakinliği ve monotonluğu Selma Hanım'ı rahatsız eder. Kurtuluğu olarak gördüğu Ankara şehri, Selma'yı daha da büyük bir karanlığın içine iter: Kendisiyle aynı eğitim seviyesinde, aynı dünya görüşünde olan insanların yokluğunu bu monoton yaşamda daha kuvvetli hisseden Selma Hanım, muvazenesini bir türlü bulamaz.

15- Canan Sevinç, “Atatürk Dönemi (1923–1938) Türk Romanında Millî Mücadele”, *Turkish Studies Dergisi*, Yeni Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı I, Cilt: 4\ 1- II, Kış (2009), s. 2030.

16- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s. 32.

Selma Hanım'ın ruh sıkıntısını gidermesine yardımcı bir unsur olarak romana sokulan Etlik'teki Mebus Murat Bey'in bağ evi, romanda yer alan bir başka mekândır. Burası Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından şu şekilde tasvir edilir:

“(…)Mebus Murat Bey, geniş, viran bir bağın ortasında bir küçük Bektaşî tekkesini, metruk bir ayazmayı andıran acayip bir binada oturuyordu.”¹⁷ Bu tasvir romanın ikinci bölümünde anlatılan Mebus Murat'ın değişen yaşamını daha net bir şekilde görmemize yardımcı olur. Bu bağlamda, 1923 ve sonrasında anlatıldığı ikinci bölümde, Murat Bey'in yaşadığı eve de değinmeliyiz:

“(…)Murat Bey, şimdi, Kavaklıdere'de, kuleli, verendalı ve konfor modernli bir büyük köşk içinde asrî hayatın bütün zevkini sürmeye başlamıştı. Kapısında bir Stude Baeker otomobili her dakika emrine amade duruyor, içeride elektrikle işler en iyi cinsten bir mobilya gramofon en son dans havalarını durmaksızın çalışıyordu.”¹⁸

Cumhuriyet'in ilanıyla kaybolan Millî Mücadele ruhu ve inkılâbın yanlış anlaşılmasına bağlı olarak ortaya çıkan şursuz Batılılaşma, yalnızca Murat Bey ve ailesinde görülmez. Selma Hanım'ın, Murat Bey'in Etlik'teki bağ evinde tanıştığı ve ikinci bölümde evlendiği Binbaşı Hakkı Bey de sözde Batılı yaşamın şaşaasına kapılan isimlerdendir. Cumhuriyet'in ilanıyla savaşın ve o kötü şartların sona ermesi Binbaşı Hakkı Bey ve eşi Selma Hanım'da birtakım değişikliklere sebep olur.

“Hakkı Bey, askerlikten çıkıp da sivil hayata nasıl hiç Selma'ya danışmadan girdi ise, yüzüne, giyinişine, yaşayışına da hiç ona sormadan kendi istediği tarzı, kendi dilediği şekli vermişti. Evlenmeden evvel, kadına karşı o kadar saygılı görünen Hakkı Bey'in evlendikten sonraki bu hali, bu kendi keyfine göre hareketi, karısını, adeta, bu, hiçe sayışı Selma Hanım'ı gücendirmiyor değildi. Hele, kocasının bu yeni yaşayış tarzı, bu yeni kıyafeti ona pek de hoş gelmiyordu. Gerçi bıyıklarını tıraş etmek ve saçlarını uzatmakla Hakkı Bey olduğundan çok daha gençleşmişti. Lakin, bu gençlik hiç hususiyeti olmayan bir gençlik idi ve askerden o kadar vakarlı,

17- a.g.e. s. 35.

18- a.g.e. s. 106.

karakterli, o kadar olgun ve âmir görünen Hakkı Bey’i, nihayet, yakışıklı denebilecek bir delikanlı haline sokmuştu.”¹⁹

Kılık kıyafet, şekil ve Batılı tarzdaki eğlencelerle değişimine şahit olduğumuz Hakkı Bey’in Batılı olmayı tam anlamıyla sindiremediği, bu konuda şekli değişimlerin yeterli olduğuna inandığı, sonucuna da ulaşabiliriz.

Yanlış Batılılaşma Hakkı Bey’in ruhunu ve ahlakını da günden güne silmektedir. Bu noktada Yakup Kadri’nin geriye dönüş tekniğini kullanarak Selma’ya kurdurduğu şu cümleler dikkat çekicidir:

“Selma Hanım Hakkı Bey’in İzmir’den döndüğü günü hatırladı. Çehresi bir tunç rengi bağlamıştı. Bütün vücudu, çelikten daha sağlam, daha çevik bir maddeden yoğrulmuş gibi görünüyordu. Kumral bıyıkları biraz uzunca bırakılmış, dudaklarının keskin çizgisine cengâverce bir ifade veriyordu. Gözleri ise, bir çocuk gözleri gibi masumdu. Temiz, berrak ve şeffaf bir bakışı vardı.”²⁰ Ancak rahat yaşamın bu çocuk masumluğunu ve cengâver duruşu tamamen sildiği görülmektedir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Hakkı Bey’in yabancı bir kadınla flört etmesine dayanarak onun ahlaki bir değişim içinde de olduğunu kanıtlayabiliriz. Toplumun geneline de sirayet eden bu ahlaki çöküşün belirtileri; yabancı kadınlarla ve evlilik dışı olarak kurulan ilişkiler, devlet işlerinde rüşvet almak ve hile yaparak görevini kötüye kullanmak şeklinde sıralanabilir. Yakup Kadri bu kötü gidişatı, kendisini temsil eden Neşet Sabit’in ağzından yazılan ve “Kaltabanlar” adıyla sahnelenen tiyatro oyununda dile getirerek üstü kapalı bir eleştiride de bulunur.

Piyesin adı olan “Kaltabanlar” tesadüfi seçilmemiş, yapılmak istenen eleştiriye uygun bir mahiyette olmasına dikkat edilmiştir. Kaltaban’ın sözlük anlamı; “namussuzdur.”²¹ Burada ahlaki çöküşün daha etkileyici bir şekilde eleştirilmesini sağlayan bu kelime oyunu, romanın tamamına da hâkimdir. Nitekim romanın kahramanları olan Neşet Sabit ve Yıldız isimleri de üzerinde dü-

19- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İstanbul 2008, s.98.

20- a.g.e. s. 97.

21- **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 1051.

şünülerek, karaktere ve onunla eleştirilen düzene en fazla uyum gösteren adlar olarak seçilmiştir. Romanda sürekli bir fizikî ve manevî değişimler içinde olan karakterlerin aksine, Neşet Sabit hiçbir değişim göstermeden, en başta yansıttığı kararlı ve aydın çizgisini romanın sonuna kadar devam ettirmiştir. Sabit; “değişmeyen, hep aynı kalan”²² şeyler için kullanılan bir kelimedir ve burada da değişimin içinde aynı, yani olduğu gibi kalan Neşet Bey’in ikinci adı olarak seçilmiştir. Romanın üçüncü bölümünde küllerinden yeniden doğan Türkiye’nin ihtiyaç duyduğu ideal Türk gencini temsil eden Yıldız ismi de üzerinde düşünülmeli gereken bir semboldür. Yıldız; “baht, şans, talih”²³ anlamlarına gelebilecek umudu yansıtır. Burada da ihtiyaç duyulan umudun sembolü, her anlamda yeniyi temsil eden, Batılı olmayı doğru anlayan, aktif, akıllı, kanatlanıp uçacak kadar her şeye kudreti olan Türk gençliği bu isimle temsil edilmiştir.

Romanda Hakkı Bey ile birlikte değişen bir diğer isim; Selma Hanım’dır. Soner Akpınar’a göre, ikinci bölümde anlatılan balo ve eğlence yaşamından hazzetmeyen Yakup Kadri, sırf bu hoşnutsuzluğunu dile getirmek için Selma’yı değiştirmiştir.

“Kurtuluş Savaşı sonrası Türk toplumunun refahı yakalamasının ardından, kazanmaya başladığı yeni değerlerle birlikte Millî Mücadele ruhu da ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu da toplumun bazı kesimlerinde çürümeye yol açar. Savaşın ardından savaşı istismar eden ya da savaş şartlarını çok çabuk unutup, kendini zafer sarhoşluğuna bırakan pek çok insana rastlanır. Zaferi kutlama adına balolar birbirini takip etmektedir. Bu durum Yakup Kadri’nin hoşuna gitmemiş olacak ki salt durumu eleştirmek için, romanın ikinci bölümünde Selma’yı tamamen değiştirir ve bu alemlere sokar. Birinci bölümde çizilen kişilik yapısı itibarıyla Selma’nın bu tip alafrağa ortamlarda bulunmasının ihtimali yoktur. Yine de Yakup Kadri romanını temelsiz bir değişimden kaynaklanacak teknik bir hatadan kurtarmak için, birinci bölümde Selma’nın ikinci bölümdeki kişiliğe bürünmesini sağlayan karakterindeki bir takım zaafı ortaya koymuştur ki bunlar da alafrağlıkla ilgilidir. Selma aslında Batılılaşmayı doğru algılamış bir insandır; fakat

22- **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 1672.

23- **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005, s. 2180.

o dönem içindeki herkeste görülebilecek kadar bir takım alafranga takıntıları da yok değildir. Binbaşı Hakkı ile ata biner, silah atar, gezer tozar. Sıradan gibi görülen bu davranışların, dönemi içinde değerlendirildiğinde bir kadın için cesaret isteyen Şeyler olduğunu söyleyebiliriz. Onun alafrangalığının esas temelleri ah bir gramofonumuz olsaydı (s.42), Şeklindeki sözleri ve zabıt beyi karşılamak için herkes ayağa kalkarken, Selma Hanım'ın Avrupalıca hareket ederek yerinden kıymıdamaması (s.47), Şeklindeki davranışlarıyla çizilmiştir.²⁴

Düşüncemize göre, gramofon dinlemek ya da yabancı bir erkek gelince ayağa kalkmamak, alafrangalığı doğru algılamak anlamına gelmez. Selma Hanım'da da Şekli bazı değişikliklerle yanlış Batılılaşma izleri görülmektedir. Bu durumda, Soner Akpınar'ın Selma Hanım'daki bu değişimlerin yazarın hoşlanmadığı balo ve eğlence yaşamını yansıtmak için paravan olarak kullanıldığına dair düşüncelerine katılmadığımızı ifade etmeliyiz. Bu ifadelerimizi romanın ikinci bölümünde Selma Hanım'ın tasvir edildiği Şu cümlelerle kanıtlayabiliriz:

“O zamanın modasına göre etekleri diz kapaklarını ancak örten yarı açık kollu bir saten çay elbisesi içinde, Selma Hanım, bir genç kız gibi körpe ve sade görünüyordu. Fakat, yanına gidilince kendisinde, bir Meclisi İdare reisinin hanımı olmanın bazı alametlerini görmek güç değildi. Selma Hanım, boynunda oldukça büyük bir renard argente (tilki kürkü) taşıyordu. Parmaklarının birçoğunda yüzükler vardı. Ağzında bir iri yakut taşıyan bir yılan bilezik kolunun yarısına doğru uzanıyordu. Dudakları tıpkı bu yılanın ağzındaki yakut renginde bir ruj'la boyanmıştı ve onu dansa kaldıran her erkek baş döndürücü bir lavanta kokusuyla sarhoş oluyordu.”²⁵

Taceddin Mahallesi'nde otururken, uzun bir hastalıktan yeni kalkmış bir oğlan çocuğu gibi tasvir edilen Selma Hanım'ın, alafranga özentisi bir eşe ayak uydurmak ve bulmaya çalıştığı muvazenesini dengede tutmak adına değiştiği gözler önüne serilmektedir. Bu noktada, düşüncelerimizi sağlam temellere oturtmamızı sağlayacak ve Selma Hanım'ın nasıl bir değişim içinde olduğunu gösterecek Şu cümlelere de yer vermeliyiz:

24- Dr. Soner Akpınar, (2008) “Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında “Alafrangalık” Teması”, **Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt: 14, Yaz (2008), s.71.

25- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, **Ankara**, İstanbul 2008, s.105-106.

“Onlar da, (Selma Hanım ile Hakkı Bey) önce, saçaklı, kuleli bir evde oturmakta idiler. Onlar da her aile gibi sonradan, modern’e doğru bir istihale [başkalaşma] buhranına müptelâ oldular. Hatta, Hakkı Bey, her hususta olduğu gibi ev hususunda da herkesten bir parça daha ileriye gidip, âleme, kübiğin ilk örneklerini gösterdi. Köşeleri baştan başa camlı, kapıları lakeden ve tavanları gizli elektrik enstalasyonlarına göre oyuk binaların ilki Hakkı Bey’in evi oldu. (...) Birer dışçı sandalyasını andıran koltuklar, birer ameliyat masasına benzeyen sedirler, bir otomobil içi gibi kanepeler, sekiz köşeli masalar, eski zahire ambarlarından hiç farkı olmayan büfeler, dresuvarlar (vitrin) ve nihayet, bütün bunların üzerlerine serpilmiş duran birtakım acayip, korkunç ve ihtilâçlı biblo-lar; çıplak duvar, çıplak yer... ve hepsinin üstünde soğuk bir klinik parıltısı...”²⁶

Bu eşyalara sahip olmanın, herkesten önce en son moda şeylerin temsilcisi olarak kabul edilmenin ve balolarda eğlenerek hürriyetini yaşıyor olmanın, Batılı addedilmek için kâfi geleceğini sanan Hakkı Bey, romanın ikinci bölümünde yanlış Batılılaşmanın canlı bir örneği olarak ele alınmalıdır. Düşün-cemize göre, Batılılaşma yalnızca şeklî mahiyette değil, medenî mahiyette de olmalıdır. Değişirken kendi hususiyetlerini kaybetmeden, sağlam ahlakî değerlere sahip olunarak, yenileşmeye Türk damgasının vurulması gerekmektedir. Türkiye’nin ihtiyacı olan şey; kendine yabancı bireylerden oluşan bir toplum olarak değişmek değil, kendi özelliklerini de kaybetmeden yenileşmektir. Bu yenileşmenin en önemli yardımcısı ise; Batının ilim, medeniyet ve teknik gibi alanlarda yaptığı yenilikleri, kendi özümüzde eriterek toplumumuza yansıtacak olacaktır.

Değişen yalnızca Selma Hanım ve Hakkı Bey değildir, Cumhuriyet’in ilanıyla Ankara da değişmeye başlar:

“Yeni Ankara baş döndürücü bir süratle inkişaf ediyordu. Taşhan’ın önünden Samanpazarı’na, Samanpazarı’ndan Cebeci’ye, Cebeci’den Yenışehir’e, Yenışehir’den Kavaklıdere’ye doğru uzanan sahalarda, apartmanlar, evler, resmî binalar, sanki, yerden fıskırarcasına yükseliyordu. Bunların her biri

26- a.g.e. s. 130-131.

yapanın bilgisine ve yaptırının zevkine göre birtakım şekiller ve renkler almakla beraber, dikkatli bir göz için, hemen hepsine birden hâkim olan exotique mimari tarzının sırttığı da aşikârı.²⁷

Bununla beraber yeniliğin ve modernliğin yalnızca Ankara üzerinde değil, romanın birinci bölümünde tam bir muhafazakâr tipi olarak karşımıza çıkan Şeyh Emin’de de sırttığı görülmektedir. Bu noktada, Şeyh Emin’in şekli Batılılaşması şu şekilde tasvir edilmektedir:

“ (...)Büfe başında içenlerden biri, yaşlı ve matruş bir adam, elindeki kadehi kaldırıp kaldırıp Selma Hanım’a işaret ediyor ve onu açıktan açığa birlikte içmeye çağırıyordu. (...)Bu adam, frakı, bol yakalığı, katı plastronu içinde kaba saba tahtadan yapılmış bir elbise askısını andırıyordu. Ne renkte olduğu bilinmeyen, yer yer dökülmüş saçlarının arkasında iri ter taneleri matruş yüzünün sayısız buruşuklukları arasına yuvarlanıyordu. Bir eliyle sımsıkı kadehini tutuyor, öbürüyle, muttasıl, bu ter tanelerini silmeye çalışıyordu.”²⁸

Romanın birinci bölümünde sarığı ve koyu muhafazakâr tavrı ile okuyucuya sunulan Şeyh Emin, ikinci bölümde şekli Batılılaşma modasına uymuş, şeyhliği unutmuştur. 1921 yılının anlatıldığı bölümde şeyhlik ve muhafazakârlık, Şeyh Emin’in sarığı ile temsil edilmiştir. İkinci bölümde bu kadar kolay değişebilen Şeyh Emin’in aslında şeyhlik ve mürîdlik gibi şeyleri de sadece şekli anlamda ele aldığı, kadının ikinci planda ve kapalı kapılar ardında kalması gerektiğine inanan içi boş bir batıl inançla gerçek anlamdaki Şeyhliği karıştırdığı görülmektedir. Bu anlamda Şeyh Emin’in de her tesire çabuk kapılan, amaçsız ve içi boş insanlardan olduğu ve böylelerini eleştirmek için yazar tarafından kullanıldığını da ifade etmeliyiz.

Diğer taraftan “Romanın ikinci bölümünde Ankara şehri balolar, davetler ve kokteyllerin birbirini takip ettiği bir yer olmuştur. Bu durum yazar tarafından hoş karşılanmamaktadır. Halkın büyük bir bölümü hala savaş şartlarında yaşarken, belli bir azınlığın mücadeleyi unutup zafer sarhoşluğuna düşmesi, Yakup

27- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s.127.

28- a.g.e. s. 118.

Kadri'yi düşündürmektedir. Bu balolara katılanların başını da Selma çekmektedir. Kısaca, ikinci bölümdeki yozlaşmanın gösterilmesi uğruna Selma'nın kişilik yapısı zorlanmıştır. Buna rağmen Selma özünde alafranga bir salon kadını değildir. Yakup Kadri'nin bu ortamları sorgulaması uğruna alafrangalık yönünde kısa bir değişime uğratılmıştır, o kadar. Selma'nın da bu tip insanlara ve çevresine karşı antipatisi vardır; ancak kendini bulunduğu çevreden çıkarmaya, gücü yetmez ve birisinin alıp onu götürmesini bekler. Önce milliyetçi bir askerken sonradan bir salon adamına dönen Binbaşı Hakkı için "Onu böyle gördükçe bu cemiyette bir soysuzlaşma unsuru mevcut olmadığına, bir şeyin bozulup yumuşadığına hükmetmemek mümkün müdür?" (s.147) derken yaşadığı çevrenin ne tür unsurlardan oluştuğunun bilincindedir. Ayrıca kendi temsil ettiği azınlığın dışında kalan ülkenin büyük çoğunluğunun idame ettirdiği hayatın zorluğunu ve kendi yaşamları ile onların yaşamları arasında uçurumlar oluşmaya başladığının da farkındadır: Demin, otelin merdivenlerinden çıkarken, tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu sunî âlemi, onları arasından, onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye...Fakat düşündüm ki... (Ankara, s. 119)"²⁹

Bu açıklamaların bir kısmına katılmakla beraber, Selma Hanım'ın alafranga bir salon kadını olmadığı hususunu kabul edemeyiz. İstanbul'dan geldiği günden itibaren Taceddin Mahallesi'ndeki evini bile alafranga süslerle donatan, ata binmek için Batılı tarzda elbiseye sahip olmak isteyen ve herkesin fakirlik içinde kıvrandığı zamanlarda akşamları eğlenebilmek için bir gramofon hayal eden Selma Hanım, aslında tam bir salon kadınıdır. Ancak her tesire çabuk kapılma özelliği ve muvazenesini bulma isteği onu etrafındaki insanları ve yaşamı sorgulamaya yönlendirir. Bu sorgulama kendiliğinden olan bir şey de değildir. Düşüncemize göre Selma Hanım, yaşadığı ortamdan sıkıldığı anda başka hayatlara sahip insanlara yönelmiş ve Neşet Sabit gibi hiçbir şarttan etkilenmeyen

29- Dr. Soner Akpınar (2008) "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında "Alafrangalık" Teması", *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 1/4, Yaz (2008), s. 71-72.

sağlam bir karakterle tanışmaya kadar, kendisi de ona ait olmayan hayatları yaşamıştır. Romanın başında İstanbul kızı olarak tanımlanan Selma Hanım, savaş nedeniyle İstanbul'un cehenneme döndüğünü görmüş ve daha önce gitmediği bir yer olan Ankara'ya yönelmiştir. Taceddin Mahallesi'ndeki monoton yaşamdan sıkılınca Etlik'teki bağ evinde yaşayan Mebus Murat ve ailesini sorgulamıştır. Orada tanıştığı Hakkı Bey'i artık sıkılmaya başladığı Nazif'ten farklı biri gibi görmüş ve onun tunç renkli çehresinin büyümesine kapılmıştır. Ancak bir müddet sonra Hakkı Bey'in balolar, eğlencelerle geçen yaşamından da sıkılmış ve o ortamlarda rast geldiği Neşet Sabit'e yönelmiştir. Bu noktada Fethi Naci'nin Selma hakkındaki değerlendirmelerine de yer vermemiz gerektiğini düşünmekteyiz:

“Romanın kadın kahramanı Selma Hanım, her bölümde ayrı bir erkekle evlidir. Birinci bölümde bankacı Nazif'le. Onu pek “mıymıntı” bulduğu için ayrılır, ikinci bölümde Hakkı Bey'le evlenir. Ne var ki Hakkı Bey o eski “kahraman” Hakkı Bey değildir, Selma Hanım'ın gözünde artık bir “kukla”dır. Üçüncü bölümde Selma Hanım'ı “idealist” Neşet Sabit'le evli görürüz. Bu “idealist” Neşet Sabit'in sonradan ne hale geldiğini, bakan olabilmek için nasıl bir “politikacı” olduğunu, sonunda CHP'den ayrılarak DP'ye geçişini Yakup Kadri Panorama'da anlatır; ama artık işe Selma Hanım'ı karıştırmaz, Selma Hanım Neşet Sabit'in “döneklik”lerine kızarak ondan ayrılmaya kalkışmaz. Yaşı ilerlediği için olacak...”³⁰

Nitekim romanın üçüncü bölümünde Selma Hanım işlerinin yoğunluğu nedeniyle birlikte az zaman geçirdiği Neşet Sabit'i ve onunla yaptığı evliliği de sorgular. Artık genç bir kadın olmadığının da farkındadır.

Romanda herkesin bir şekilde değişime uğradığı görülürken, toplumda da değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin en dikkat çekici olanı ise, Millî Mücadele'de kağnılarla mermi taşıyan insanların Cumhuriyet'in ilanıyla farklı bir kimlik kazanmaları ve inkılâbı yanlış anlamaları şeklinde ifade edilebilir. Bu durumu daha net bir şekilde görebilmek için Ankara Palas'ta yapılan yılbaşı

30- Fethi Naci, *Yüz Yıllık 100 Türk Romanı*, İstanbul 2007, s. 72.

balosundaki kadınlara laf atan gencin şu cümleleri üzerinde durulmalıyız: “Ne işi be? Şimdi hürriyet var. Herkes istediğini söyleyebilir. Anladın mı sarmısak kafalı?”³¹ Hürriyetin nasıl kazanıldığı o genç için önemli gözükmüyor. O sadece kendisi kadınlara laf atabilsin ve herkes istediğini söyleyebilsin diye hürriyetin var olduğuna inanıyor. Bu durumu fark eden Neşet Sabit de konuya şu şekilde bir açıklama getirmektedir:

“Bunlar, hep, inkılâbın yanlış anlaşılmasından çıkan neticeler... İnkılâbı, kocanız kendine göre, Murat Bey kendine göre, Şeyh Emin kendine göre anlıyor, hani, bazı dinler vardır ki, müfessir ve müçtehitlerinin (Kur’an ve hadisleri açıklayan, bunlardan yeni hükümler çıkaran din bilginleri) çokluğu yüzünden mana ve mahiyetini değiştirir; işte, bizim inkılâbımızın başına da böyle bir şey gelmektedir ve bizim ıstırabımızın sebebini burada aramak lazımdır.”³²

Romanın üçüncü bölümünde “idealist” bir karakter olarak karşımıza çıkan Neşet Sabit’in inkılâbı nasıl anladığını gözler önüne seren şu cümleler de dikkate şâyândır:

“(…) Ben, inkılâbı hiçbir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım. Hele, bir konfor ihtiyacı, bir konfor’a eriş cehti manasına hiç alamıyorum. Şüphesiz, içimizde yeni bir hayat hamlesiyle çatlayan şey yeni bir şekle vücut verir, yani yeni bir kabuk bağlar. Fakat, bu safhada artık inkılâptan bahsedilemez. Burada, artık, muayyen bir çeşit hayatın kalıpları vardır.”³³

Nitekim üçüncü bölümde Selma Hanım ile Neşet Sabit’in yaşadıkları yer konfordan uzak bir mekân olarak tasvir edilmiş ve Neşet Sabit’in inkılâp hususundaki düşüncelerine zıtlık oluşturmamıştır: “Selma Hanım’la Neşet Sabit, Kaledibi’nin Cebeci’ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda oturuyorlardı.”³⁴ cümlesi de bunun en açık göstergesidir.

Yukarıda inkılâp hakkındaki düşüncelerine yer verdiğimiz Neşet Sabit’in; toplum için yaşayan, Millî Mücadele ruhunu hayata tatbik etmek isteyen, Batılı-

31- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s.112.

32- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s. 142-143.

33- a.g.e. s. 123.

34- a.g.e. s.185.

laşmaya Türk damgasını vurmayı hedefleyerek devlet-halk ve aydınının birleşmesini hayal eden idealist bir karakter olduğu ve romanda Yakup Kadri’yi temsil ettiği de sđylenebilir.

Üçüncü bölümde romanın mekân unsuru değişirken ana karakter Selma Hanım’da da bazı değişikler söz konusudur.

“Selma Hanım, gerçi kırkına yaklaşmış bir kadındı. Gerçi endamı, bundan on yıl evvelki fidan tazeliğini muhafaza etmekten epeyce uzaktı. Gerçi güzel yüzünün ince derisi, çok zaman elde sıkılmış bir ipek mendil gibi pör-sümeye; gerçi gür ve kıvrıkcık saçları, yatışıp seyrelemeye yüz tutmuştu. Fakat, onun havasında hâlâ ezeli bir gençliğin sırlı taraveti ve etinde her sabah soğuk suyla yıkanan vücutların sertliği vardı. Hele, ağzıyla gözleri eski ferlerinden bir zerresini kaybetmiş değildi. Biraz yoğun göz kapaklarının altından gene o altın suyuna batırılmış billûr parıltıları; kızıl ve etli dudaklarının arasında, gene sağlam ve düzgün dişlerinin beyaz ateşi...”³⁵

Artık 1933–1942 yılları arasındaki zaman diliminin ele alındığı ve Yakup Kadri’nin hayalindeki Ankara ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin anlatıldığı üçüncü bölümde, Selma Hanım’ın fizikî değişiminin yanı sıra, düşünsel değişimine de yer verilmiştir:

“Selma Hanım, yalnız, çocukluğunu bildiği bu delikanlının yüzüne değil, hemen Ankara’nın herkesine ve her şeyine aynı şefkat ve dikkatle bakıyordu. Yolu üstünde yükselen her yeni bina onun mülkü, her yeni dikilen ağaç onun bahçesinden alınmış bir fidan, her yeni yetişmiş genç onun mektebinden çıkmış bir vatan evlâdı idi. Her açılan caddenin her yapılan meydanın, her dikilen anıtın her kurulan müessesenin zevkini, gururunu, sanki bunların her biri kendi eseri imiş gibi yürekte duyuyordu. Fena, yanlış ve yolsuz yapılan şeylere de aynı samimiyetle kızıyor, müdahale etmek, önüne geçmek istiyordu.”³⁶

Buna bağlı olarak Selma Hanım’ın başından beri bir işle uğraşması halinde muvazenesini kendi kendine kolayca bulabileceği ve bu kadar çok değişime

35- a.g.e. s. 174.

36- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s. 177.

uğramayacağı da düşünülebilir. Romanın ilk iki bölümünde hiçbir işte çalışmayan (savaş zamanında geçici olarak çalıştığı hastaneler dışında) Selma Hanım, üçüncü bölümde büyük bir kız müessesesini idare eden ve bir işe yaradığını fark eden biridir. Bir işe yaramak, sosyal bir hayata sahip olmak, Selma Hanım'ın dünya görüşünü zenginleştirerek iyi yönde ve kalıcı bir şekilde farklılaşmasını sağlamıştır.

Yukarıda Selma Hanım'ın değişimine yer verdiğimiz 1933 -1942 yılları, yalnızca Selma Hanım'ın muvazenesini bulduğu yıllar olarak değil, aynı zamanda Yakup Kadri'nin hayalî Türkiye'sini yansıtmaya açısından da önemli olan bir zaman dilimidir.

“1933 sonrasında ileriye dönük genişletme, ütopya vardır. Bu bölümde olan değil olması gereken durumlar yani yazarın Türkiye için gerçekleşmesini istediği geleceğin tablosu çizilmiştir. Gerçeklikten sıyrılan bir bölüm gibi görülen üçüncü bölüm, zengin, çeşitli, renkli bir biçimde tanımlanmış geleceğin anlatımıdır.”³⁷

Bu ütöpik geleceğin kendini en belirgin bir biçimde gösterdiği kısım, devletçilik politikasıyla herkesin eşitliğe kavuştuğunun anlatıldığı ve ideal Türk genci olarak Yıldız karakterinin yaratıldığı yerlerdir. Buna bağlı olarak köylülerin yaşam şartlarını anlatan şu cümlelere yer vermeliyiz:

“Artık, bunlar arasında eskisi gibi kirli paçavralara sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat, sıtmalı ve kavruk köylülere hiç rasgelmliyordu. Bir defa İctimaî Mükellefiyet Teşkilâtı'nın genç hekimleri tarafından bunların yedikleri yemekler, yattıkları yerler üstünde daimi bir murakabe [denetim] tesis edildiği gibi, ayrıca, haftada bir kere de muayeneye tâbi tutuluyorlardı. Sonra, yalnız köylüler için kurulmuş büyük istihlâk kooperatiflerinde giyim ve kuşama ait şeyler Devlet fabrikalarından o kadar ucuza satılıyordu ki her köylü bir aylık ekonomisiyle bütün bir yıl için tepeden tırnağa kadar giyinip donanabilmek imkânını kolaylıkla temin ediyordu.”³⁸

37- Nazlı Sağlam, (2008). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Gerçekçilik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, s. 68.

38- Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul 2008, s. 186.

Günümüz şartları düşünöldüğünde özellikle yeme-içme-sağlık ve giyim gibi temel ihtiyaçlar hususunda, devletin bu şartları sağlayamadığı ve 1930’lu yıllarda hayal edilen şeylerin hep hayal olarak kaldığı daha net olarak görölmektedir. Romanda işçileri anlatan bölümlerin de günümüz işçi kesimiyle karşılaştırılması, konunun tamamen hayalden ibaret olduğunu görmemize yardımcı olacaktır.

“(…)Türk işçileri, Türk mühendisleri, Avrupa’daki arkadaşları gibi bedbaht da değildirler. Eski Roma’nın esir süröleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında, bin türlü mahrumiyetle ruhları ve suratları ekşimiş, içkiden, açlıktan bütün insanî faziletlerini kaybetmiş Avrupa proletaryasının sefalet ve felaketinden Türkiye’de eser görölmüyordu. Türkiye’de işçiler birer devlet memuru idi ve yüreklerinde bir devlet memurunun haysiyetini, vekârını, mesuliyetini taşıyorlardı. Başlarında patron diye bir bela yoktu. Kimsenin esiri değildiler. Yalnız memleketin hizmetçisi olduklarını ve alınlarından akan terin vatan topraklarına bereket getirici bir rahmet gibi yağdığını biliyorlardı. Onun için, her biri, insana, harb safhalarındaki neferler gibi birer kahraman heybetinde görünüyordu.”³⁹

Yakup Kadri’nin sözcüsü olan Neşet Sabit, işçileri, başlarında patron belası bulunmayan bir devlet memuru olarak tanımlarken; 2013 yılında Türkiye’de yalnızca hakkını savunduğu ve emeğinin karşılığını almak istediği için işten çıkartılan, açlığa terk edilen ve eylemleri sırasında şiddete maruz kalan patron-suz devlet memuru cinsinden işçi kesimini hayal etmemiş ve gerçeklerin çok uzağında kalmıştır.

Romanda ütöplüğe kayan ve dikkatimizi çeken bir diğere şey; idealist Türk genci Yıldız’dır. Yıldız hem sporla hem tiyatro ile meşgul olan, müsabakalara katılan sosyal, canlı, akıllı bir kız olarak okuyucuya tanıtılır. Neşet Sabit’in Yıldız’ın nesli olarak tabir ettiğiyeni nesle ait düşünceleri de onun ütöpik kişiliğinin bir parçası olarak değerlendirilmelidir:

“Heyhat, bu yeni nesilde bizim neslimizin derinliği yok. Çünkü o, artık derini aramıyor. Aldığı istikamet ve her gün biraz daha artan hızı buna mani-

39- a.g.e. s. 183.

dir. Biz, birtakım şakulî [düşey] insanlardık. Halbuki, bunlar ufkîdirler [yatay]. Kuşlar gibi ufkîdirler. Bunlara artık yürüyor denilemez. Uçuyorlar. Kanatla hiç derine gidilir mi? Kanat, daima yükseğe ve uzağa götüren uzuvdur. Yüksek, uzağa...⁴⁰

Yıldız'ın nezdinde yaratılan Türk genci ile günümüz Türk gençliği arasında dağlar kadar fark vardır. Bizim genç neslimiz, sınavlarla boğuşmaktan asosyal bir hayatla geleceğe karamsar bakarken, ancak kafasını kuma gömerek yaşayan devekuşu gibi tanımlanabilirler. Bu durumda günümüzde uçmaktan uzak, sadece üniversiteye gitmeyi hayal eden, mezun olduktan sonra da işsizler kervanında yerini almayı düşünen gençlerin olduğu ifade edilmelidir. Neşet Sabit'in hayalindeki genç kesimin yine hayal olarak roman sayfasında kaldığı, gerçek hayata uyum sağlayamadığı da söylenmelidir.

Sonuç olarak, Selma Hanım'ın muvazenesini bulma çabasıyla geçirdiği değişimlerin yer aldığı romanda, üç ayrı zamanın Ankara'sını anlatan ve bu devirlerde yaşanan sorunlara hayalî çözümler getiren Yakup Kadri'nin, geleceğe yönelik olumlu düşünceleri olduğu söylenebilir. Yazarın sorunlara çözüm mahiyetinde oluşturduğu ve ütopyik fikirlerden meydana getirdiği üçüncü bölümde yer alanlar değerlendirilirse, gelecekte Türk insanının daha rahat, daha mutlu ve daha iyimser olabileceği de ifade edilmelidir.

40- a.g.e. s. 219.

Kaynakça

- Akyüz, Kenan, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860–1923*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1995.
- Banarlı, Nihad Sâmi, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Cilt:2, İstanbul 2001.
- Enginün, İnci, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2008.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, Ankara, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.
- Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.
- Sağlam, Nazlı, *Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Romanlarında Gerçekçilik*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2008, s.68.
- Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2005.

Yakup Kadri'nin Ankara Romanı Üzerine Bir Değerlendirme

Filiz FURTANA

Özet

Milli Edebiyat döneminin öncü roman yazarlarından olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Türk roman-cılığına getirdiği yeniliklerle adından her devirde söz ettirmiş bir isimdir. Kiralık Konak, Nur Baba, Yaban, Ankara, Hüküm Gecesi, Sodom ve Gomore, Bir Sürgün, Panorama I, Panorama II, Hep O Şarkı adlı romanları ile çeşitli konularda yazılmış nesir, hikâye ve hatıraları da mevcuttur. Yakup Kadri Karaosmanoğlu romanları ve özellikle Ankara adlı romanıyla belli başlı değerlere ve kavramlara yer vererek edebi değere haiz bir eser meydana getirmiştir. Eserlerini oluştururken yaşadığı çevreden, mahalleden, şehirden ve ülkenin değişik yerlerindeki farklı hayatlardan yararlanan yazar, Ankara adlı romanında da bu çizgisini sürdürmüş ve Anadolu insanı ile Milli Mücadele dönemindeki Ankara'dan söz etmiştir. Romanda yer alan kahramanlar, mekânlar ve savaşın yansımaları etkileyici bir dille anlatılırken insanların psikolojilerine, değişen hayatlara ve tutumlara da yer verilir. Hakkında birçok araştırmacı tarafından makaleler yazılan ve incelemeler yapılan bu romanı günümüz şartlarında bir kez daha değerlendirmek ve ülkemizin geldiği noktayı daha net olarak edebiyat penceresinden görebilmek adına bu çalışmayı yapıyoruz. Eserin konusu, ana kahramanları, bu kahramanların gelgitleri ve değişimleri yazımızın merkezini oluşturuyor. Bu merkez etrafında romanı, yazarın bakış açısı ve değişik araştırmacıların görüşlerinden yararlanarak eleştirel bir tavırla inceleyecek ve kendi görüşlerimizi ortaya koyacağız.

Anahtar Sözcükler: Yakup Kadri, Roman, Ankara, Milli Mücadele, Anadolu.

An Evaluation of the Novel Ankara

Filiz FURTANA

Abstract

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, a leading novelists of “national literature” period is a name who has stood out in every period due to innovations he has brought to the Turkish novel. His novels as Mansion for Rent, Father Nur, The Wild, Ankara, Evening of Decree Sodom and Gomorra, An Exile, Panorama I and Panorama II and Always The Same Song and some other works of prose, stories and memories are among some of his works. Novels written through Yakup Kadri Karaosmanoğlu, and in particular his novel styled “Ankara” includes certain values and concepts thereby creating works with literary significance. The author has employed his neighborhood, quarter, city and the people from different walks of life from different parts of the country while creating his works and continued this approach in his novel styled “Ankara” and has reflected the nature of the Anatolian people and the situation of Ankara during the National Struggle. The heroes of the novel, settings and the reflections of the war are explained in an impressive language and psychology of people and their changing lives and attitudes also included. This study aims to evaluate this novel on which many articles have been written and many studies have been conducted by many researchers one more time in today's conditions and see more clearly the point our country has reached in terms of literature more clearly. The subject of the work, the main protagonists, different moods of the heroes and changes thereof constitute the center of our study. We will examine the novel considering the foregoing with a critical attitude and reveal our views through employment of the author's point of view and the views of different researchers.

Key Words: Yakup Kadri, Novel, Ankara, National Struggle, Anatolia.

İmtidad Fikri Çerçevesinde Yahya Kemal'in Bir Tepeden Şiiri ile Tanpınar'ın Huzur Romanındaki Nuran'ın Mukayesesi

Fatih ORDU*

Giriş

Bu metinde Yahya Kemal'in Bir Tepeden şiirinde anlattığı sevgili ile Huzur romanı kahramanı Nuran'ı 'imtidad' düşüncesi çerçevesinde karşılaştırmak ve açıklamak amaçlanmıştır. Her iki eserin ilişkisine dair objektif hüküm verebilmek için önce Bir Tepeden şiirinde bahsedilen sevgilinin bütün özellikleri çıkarılmış ve bu hususiyetler tek tek Nuran üzerinde aranmıştır. Yapılan incelemede Nuran'ın Bir Tepeden şiirinde bahsedilen kadın ile pek çok konuda bir benzerlik arz ettiği tespit edilmiştir. Her iki şairin de anlattığı sevgililerin bir Türk genç kız prototipi olduğu ve mazileriyle bütün olarak bugünü yaşadıkları görülmüştür. Çalışmaya eski ve yeni arasındaki Yahya Kemal soruşturması yapmak yerinde olur.

Eski ve Yeni Arasında

Yahya Kemal, yeni'yi 'eski Türk cemiyeti kılığı ve kıyafetiyle, düşünüşü ve yaşayışıyla, zevk ve şevkiyle, kaybolduktan sonra türeyen yazılara muasırlar *yeni edebiyat* diyorlar'¹ cümleleriyle ifade ediyor. Talebesi Tanpınar'a göre ise bizde yeni, bir medeniyet krizi ile yani tanzimatın peşinden doğar. Bu da demektir ki, Yahya Kemal'in şiiri yarım asırlık bir yeni tecrübesinin içinden gelir.

Edebiyat tarihçilerimiz yeni edebiyatı (Tanzimat edebiyatı, Türk Teceddüd Edebiyatı gibi adlar da veriliyor) Şinasi'nin Tercüman-ı Ahval'i çıkarmaya baş-

* Öğretmen, Ordu Anadolu Öğretmen Lisesi- ORDU

1- Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay, İst. 1997. s. 52

ladığı 1860 tarihiyle başlatırlar. O zamandan beridir ki, edebiyatımız eski ve yeni adıyla iki farklı ırmaktan akıp gelmektedir yahut pek çok anlayış bu şekilde.

Oysa hakikat böyle mi? Yani Şinasi'nin peşinden Batı izinde yürümeye başlayan edebiyatımıza ne kadar yeni adı verilebilir. Eski, ne kadar bırakılmıştır ve bırakıldığı yerde kalmıştır?

'Bir naaş, nasıl yavaş yavaş solar, çürür, lime lime olur, bir kemik çerçevesi kalırsa', diyor Yahya Kemal, Türk şiirinin de öyle, önce ruhu çekildi, sonra yavaş yavaş lisanı çürüdü, vezni bozuldu, ahengi çetrefilleşti. Nihayet kuru bir iskeleti kaldı.² Öyleyse 'eski', bir inkıraz mevsiminde tam da büyük meyvelerini döktüğü bir hengâmede devrildiğini söylemek mümkün. Yahya Kemal eski şiirin bittiğini kabul ediyor, tam bitmesi gerektiği bir zamanda bittiğini iddia ediyordu. Lakin bu hal eskinin bitmesi değildi. Eski istese de bitemezdi. Evet, cesedin çürüdüğü doğrudu; lakin yeni, o ruhun etrafında yeşerecekti.

Oysa bu değişim, eskiye ağır bir nefret ve yeniye kendini inkâr derecesinde bir hayranlığın makasında gerçekleşiyordu. Köksüz bir ağaç yeşertilmeye çalışılıyordu; oysa bu imkânsızdı. Sorun tam da burada idi. Bu sorun nereden kaynaklanıyordu? Yahya Kemal bunu kısaca şu cümlelerde bulur:

- Yeni nesillerin milliyetten tam nasip alamadan yetişmesi, Türkçeyi unutması,
- Modernleşme sevdası, Avrupai yaşayış özentisi,
- Taklitçilik, özenç romanlar yazılması ve okunması,
- Batı hayranlığı ile beyinlere girmiş olan 'yenilik mikrobu',
- İslami mükellefiyetlerin bir yük gibi telakki edilip mekanikleştirilmesi.

Bu illete karşı ne yapmalıydı?Pratik maddeciliğe ve maddeci sanata karşı ruhçu bir sanat anlayışı getirmeli,

- Ecdadımız gibi pür-iman olup imanımızı kuvvetlendirmeli, cemaate karışmalı,
- Müslüman tabakanın hamuruyla yoğrulmalı,
- Türk kadınının kendisini fark etmeli idi.³

2- Yahya Kemal, age. s. 51

3- Geniş bilgi için bkz: Süleyman Hayri Bolay, *Yabancılaşma Karşısında Yahya Kemal*, Hece, Ocak 2009, Sayı: 145, s. 79-85.

Bu başlıklar bize şunu gösteriyor: Türk milleti, sanatı, mazisi ve en önemlisi imanı olan bir millettir. Yeni bir dönemin başladığı ve ona bigâne kalınamayacağı ortadadır. Bu yeni hal zaruridir; lakin bu halin kabulü kendini inkâr ile ortaya çıkmamalıdır, çıkması da mümkün değildir. Bu durumda bu yeni hali kendi ruh kökümüz üzerinde bürünmeliyiz. ‘Değişerek devam etmeli, devam ederek değişmeliyiz.’ Bu devam hali Yahya Kemal’in kavramlaştırdığı şekilde bir ‘imtidad’dır. Kökü mazi olan âti olmaktır.

Ona göre geleneği korumanın yolu, onu saklamaktan değil; Garp metoduyla Şark’ı yeniden kurmaktan geçer.

İnsanın Hakiki ve Biricik Ufku Yine İnsandır

Yahya Kemal, tabiatı insansız düşünmez. Ona göre ‘insanın ufku yine insandır.’⁴ İnsan eli değmemiş bir manzarayı beğenmez. Sanat ölümlü olan insanın ebediliğe bir kaçış yoludur. Çünkü insan onun hamuruna çalınarak ölümsüzlüğü kazanır; ferdden sıyrılır, engin ruh olur. Bu sebeple de, sanat eserleri geçmiş hayatların bugünden seyredilen aynalarıdır. Biz sanat eserleri sayesinde geçmiş insanlıkla temas kurarız. Sanat eseri bütün zamanları saklayan ‘billur avize’dir.

Yahya Kemal tıpkı bir sanat eseri gibi insanda da bütün zamanları görebilmeyi arzu eder. İşte Bir Tepeden şiirinde bahsettiği sevgili böyle bir insandır. Onda kültürün kopan uçları birleşmiştir. Tavrında edasında memleketi akseder.

Bir Tepeden Şiiri Üzerine Tanpınar’ın Dikkatleri

Bir Tepeden şiirindeki sevgili ile Nuran’ı karşılaştırmadan evvel Tanpınar’ın bu konudaki dikkatlerine yer vermekte fayda var. Çünkü bu dikkatler, bizim neden böyle bir çalışmaya girdiğimizi açıklayacak mahiyettedir.

Tanpınar’ın makalelerinde Bir Tepeden şiirine pek çok atıfta bulunulmuştur. Makaleler incelendiğinde Bir Tepeden şiirinin, Deniz şiiri ile birlikte en çok bahsi geçen şiir olduğu görülür. Tanpınar bu şiirlerin tamamı üzerine konuşmak yerine mısra, beyit ve kıtalar seçerek tespitlerde bulunur. Bu seçimler ve

4- Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yay, İst. 1992, s 330.

seçtiği mısralar üzerine yorumları şu şekildedir. Biz bütün bir yazı çerçevesinde değerlendirelim:

‘Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin, mısraı belki bütün **bir roman mevzuu** (vurgu bana ait FO) olabilir.⁵ Bu ‘mısrayla o kadar mükemmel taziz etmesini bildiği kadın güzelliği için söylediği şeyi ben iyi veya kötü bir yazının sürprizleri arasında bulurum.⁶ Bu mısrayla ‘sevgilisine hayranlığını hemen hepimizin şahsi tecrübelerine hitap ederek anlat[ır] şair.’⁷

*‘İrkin seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târîhini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış*

Kıt’ası bizim için bütün bir şiir estetiğidir. Bu estetiğe göre bir irkin tecrübe-
siyle hayatı birleştiren bu şiir anlayışının öbür cephesini (...) gibi mısralar verir.⁸

*‘Rü’yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde*

Evet, İstanbul’u ve bütün vatani, tarihimizle, halkımızla, ıstırap ve neşe-
mizle, bizi birçok şeylerde o kadar üstün yapan macera ve tecrübelerimizden mi-
ras hayat ve dünya görüşümüzle, kendimizi onun sesinde duyduk. Güneş mabedi
gibi azametli ve öyle aydınlık manzumelerinde o bize kendimizden bahsetti.⁹

‘Milletle güzellik fikri böylece bir arada tekevvün ediyor. Fakat manzu-
mede daha manalı bir mısra vardır: *Çok benzediğin memleketin her tepesinde*,
canlı güzellik ve İstanbul birbirinin aynasıdır.’¹⁰ ‘Bu şiirde canlı güzelliğin ay-
niyetini buluruz. Ruhumuzun aynası olan şehir teşekkül ederken, bize mahsus
güzellik de teşekkül eder.’¹¹

5- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 315.

6- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 321

7- A. Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, Dergâh Yay, İst. 2005. s. 163.

8- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 316.

9- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 338.

10- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 342.

11- A. Hamdi Tanpınar, age. s. 41.

Bu seçmelere Tanpınar'ın makalelerinin yanı sıra Yahya Kemal biyografisinde geçen bir bahsi de aldık. Görünen o ki, şehir (İstanbul) ve kadın güzelliği, sevgilinin ırkını aksettirmesi gibi özellikler Tanpınar'ın oldukça dikkatini çekmiş. Yukarıda da kaydedildiği gibi Tanpınar bu hususiyeti başlıca bir roman mevzusu olarak görmüş.

Tanpınar'ın bu ikrarı sonuçlara gitme mevzuunda işimizi kolaylaştırıyor. Şimdi asıl soruna geliyoruz: Peki bu kadın nasıl biri olacak ve Nuran bu şiirde anlatılan kadın ile yolu nasıl kesişecek?

Bu tahlile önce şiirdeki sevgilinin özelliklerini çıkararak başlamayı uygun görünüyor. Bu özellikleri maddeleyip Nuran'da yansımaları bulmaya çalışalım.

I. Bir Tepeden

Rü'yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin,
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde.

İrkin seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethiye koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târîhini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış.

İlk mısradan başlayarak sevgilinin hususiyetlerini sıralayalım:

1. Manzarayı (İstanbul'u) seyreden,
2. Memleketine benzeyen,
3. Değişen güzellik ve vasıfta olan,
4. Konuşmasında İstanbul'u aksettiren,
5. Bu milletten olan,
6. Çehresini (yüzü, fiziki görüntüsünü) tarihten ve coğrafyadan kazanan,
7. Bütün hususiyetleri ile tarihini aksettirebilen bir sevgili.

Bu sıralama azaltılabilir veya artırılabilir mi? Bu belki olabilir. Burada sathî bir nazarla bakıldığında tespit edilebilecek özellikleri sıraladığımızda yedi hususi-

yetle karşılaşıyoruz. Bu ilginç bir durum. Çünkü biliyoruz ki, İstanbul'da yedi tepe üzerine kurulmuş bir şehirdir. Yahya Kemal bunu bilerek mi yapmıştır? İddia etmek zor. Eğer öyleyse, şiirde sevgili ile İstanbul'u birleştiren ayrı bir özelliklerle karşılaşıyoruz demektir. Nasıl ki, her tepeden İstanbul bize ayrı bir güzelliğini gösterir sırrını ifşa ederse, burada da sevgilinin her bir özelliğinde başka bir güzelliği bulmak mümkün görünüyor. Tanpınar, 'Yahya Kemal'in şiirini herkes anlar; lakin ondan çok az kimse zevk alabilir' derken böyle bir şeyi işaret ediyor olmalı.

Bu bölümde yukarıda sevgilinin hususiyetlerini saydığımız başlıkları temel kabul ederek Nuran'ı incelemeye çalışalım.

II. Nuran Manzarayı (İstanbul'u) seyreden

Şiirde bir tepeden İstanbul'da bir akşamı seyretmeye gelen bir sevgiliyi görüyoruz. Yahya Kemal'in öteki yazı ve şiirlerinden hareket edecek olursak burası büyük ihtimalle Üsküdar'da akşam oluşunu seyredilmesi olmalıdır; lakin elimizdeki şiir bize bu imkânı vermediğinden bu sadece bir tahmin olarak kabul edilir. Bildiğimiz, İstanbul'u seyretmeye gelmiş bir sevgilidir. Şiirin peşindeki mısralarla düşünecek olursak 'çok benzediği' memleketi seyretmekten, dolaşmaktan hoşlanan, haz duyan bir insan ortaya çıkıyor. Nuran'ın da böyle bir özelliğinin olduğunu Huzur'daki şu cümlelerde görebiliriz:

'Nuran bilhassa camii ve onun akşam saatlerindeki loşluğunu seviyordu. Mermer ve yıldız süslerin arasında kilim motifi ile işlenmiş saçaklara bayılıyordu. (s. 169)

'Bütün uzak İstanbul ufku hüznü tül gölgeleri ve yavaş yavaş akşamı benimsemiş denizle genç kadının bir nevi sihirli fonu olur'. (s. 173)

'Nuran Üsküdar'da gezerken Mümtaz'a 'Mümtaz, Üsküdar'da hakiki kadin saltanatı var' dedi. (s. 168)

Nuran karlı havada Boğaz'ı çok severdi yaz boyunca, Emirgan da beraber geçirecekleri kışların hülyasını kurmuştu. (s. 323)

Nuran: Bütün Boğaz, Marmara, İstanbul, gördüğümüz ve görmediğimiz şeyler, hepimiz ayın çekirdeği etrafında bir meyve gibiyiz... Hep ona bağlandık. Şu tepelere bak... dedi. (s. 185)

Benim en sevdiğim şey nedir, bilir misiniz? Ta çocukluğumdan beri kapalı, arkasında ışık yanmayan, yalı pencerelerinde ışık oyunları... Vapurla beraber yürüyen ve camdan cama değişen, bazen ateşten kavisler çizen ışıklar... Fakat şimdi bakmayın, mademki dikkat etmediniz. İyi bir yerden, daha ileriden seyredin... (s. 117)

Mümtaz olduğu yerden Nuran'ın sesini dinlerken ve gayretin zorladığı çehre değişikliklerini seyrederken, o da İsmail Dede gibi tekrarlıyordu: "Bulunduğın yer cennetimizdir..." (s. 150)

Nuran ile birlikte Boğaz'ın köşelerine yakıştırdıkları bestelerin adlarını verdiler. (s. 212)

Sadece bu seçme cümleler bile sanırım ne kadar yakın iki ucun bağlandığını bize göstermeye yeterlidir. Bu cümlelerin arasında 'Benim en sevdiğim şey nedir, bilir misiniz? Ta çocukluğumdan beri kapalı, arkasında ışık yanmayan, yalı pencerelerinde ışık oyunları...' cümlesi ayrıca kaydetmeye değer bir cümledir. Bu cümlenin paralelinde Orhan Okay'ın şu tespiti nasıl da birbirini tamamlıyor: 'İstanbul, yalı tavanında mehtap gölgeleridir.'

Yukarıda Huzur'dan seçilen cümlelerde İstanbul'u gezmenin yanında diğer maddelerdeki özelliklere de ulaşabilmek mümkün. Bazı cümleleri bu bakımdan o yönüyle tekrar ele almakta fayda var. Gene de biz bu çalışmayı en bariz hatlarıyla sürdürmeye devam edeceğiz.

1. Memleketine Benzeme

Bir sevgili yahut genç kız nasıl olur da memleketine benzer? Nuran bu sorunun bir cevabı gibi duruyor karşımızda. Romandaki şu cümlelere dikkat edelim:

Mümtaz bu saati Nuran'ın yüzünde ve muhayyilesinde, onun yeryüzündeki eşi haline gelen Boğaz'ın gecesinde ayrı ayrı yaşıyordu. Şimdi de genç kadının çok tatlı sarhoşluğu Boğaz gecesiyle birleşiyordu. Nuran'ın yüzü içten gelen hamlelerle gittikçe daha derinleşiyor, sanki bu mavi gece gibi içten aydınlanıyordu. (s. 180)

Mümtaz'ın kafası doğa, kadın ve sanat arasında mekik dokur, benzeyişler bulur, bağlar kurar. Nuran 'ı anlatırken – yüzünün mahmur İstanbul sabahlarını

hatırlatan örtülüşler –inden söz eder. Nuran'ın gözlerinde ışık –Boğaz sabahları gibi perde perde değişir. Başka bir yerde Nuran Renoir'in bir tablosundaki kadını anımsatır; başka bir anında –Girlandajio'nun Mabade Takdim'indeki Floransalı Kadını- -Onun vücudunda eski Venedik ressamlarının ten cümbüşü ile akrabalık-da bulur Mümtaz.

'Bütün uzak İstanbul ufku hüznü tül gölgeleri ve yavaş yavaş akşamı benimsemiş denizle genç kadının bir nevi sihirli fonu olur'. (s. 173)

Bir yığın aynadan bir kâinat içinde yaşıyor ve hepsinde kendisinin bir başka çehresi olan Nuran'ı görüyordu. Ağaç, su, aydınlık, rüzgâr, Boğaz köyleleri, eski masallar, okuduğu kitap, gezdiği yol, konuştuğu ahbab, başının üstünden geçen güvercin, sesini duyduğu ve cüssesi, rengi, hayat nasibi ne olduğunu bilmediği yaz böcekleri, hep Nuran'dan gelen şeylerdi. Hepsi ona aitti. Hulasa uzviyetinin ve muhayyilesinin yaptığı bir büyü içindeydi. (s. 131)

Mümtaz'a bir vapur kamarasında-Allah'im ne ayıp!-Alçak sesle Mahur Beste'yi,-hem ilk teklifte, rica bile etmeden!-okumuş, Kandilli tepesinde sultanıyegah bestesini dinletmişti. Bu kan garip bir halita idi. Onu alaturka musiki dedikleri acaip tokmakla döve döve hazırlamışlardı. (s. 137)

Fakat halita onun zannettiği kadar sathi olmadığı, Nuran, hayatına birdenbire gelişyle kendisinden öteden beri mevcut olan, ruhunun büyük bir tarafını yapan şeyleri aydınlattığı (...) için artık ne İstanbul'u, ne Boğaz'ı, ne eski musikiyi ne de sevdiği kadını birbirinden ayırmağa imkân bulurdu. (s. 207)

Sanki Nuran, sultanıyegâhın, mahur'un, segâhın iklimlerinde mahpustu. (s. 276)

Bu cümlelerde şehir ve sevgilinin nasıl bütünleştiği göze çarpıyor. Nuran ve İstanbul adeta birbirini tamamlayan bir fon durumundadırlar. Nuran İstanbul'un doğurduğu bir çocuktur. Kanı, rengi, yüzü, sesi, heyecanı her şey ondadır. Eğer İstanbul bir insan suretine bürünse Nuran olarak tecessüm edecektir. Eğer Nuran bir şehir olsa ondan da İstanbul ortaya çıkacaktır.

2. Değişen Güzellik ve Vasıf

Eski şiirimizde sevgilinin güzel olarak tanımlanmasında en mühim özelliklerinden birinin onun vasıflarıdır. Yürüyüşü, bakışı, gülüşü vb özellikleriyle

şairler sevgililerinin vasıflarını överler. Yukarıdaki şiirde de vasıflarıyla ortaya çıkan bir sevgili vardır. ‘Baktım konuşurken daha bir kerre güzeldin’ mısrası onun vasıflarına vurgu yapar. Bu vasıfların içinde şairin en çok ses’e dikkat çekmesi önemlidir. Çünkü Yahya Kemal sesin şairidir. O tarihe musikiyle indiği gibi, insan ruhuna da onun sesinden iner. Aşağıdaki alıntılarda Nuran’ın da pek çok vasfının olduğu göze çarpıyor:

Mümtaz fıstık ağaçlarının olduğu yerde Nuran’dan, bir daha, ve Dede’nin sultanıyegah Bestesi ile Talat Bey’in Mahur Beste’sini dinledi. (s. 129)

*Onun için bir yaz gecesini dolduran bir gazel, belki musikiden ayrı de-
necek kadar hususi şekilde güzel bir şeydi. Nuran ayrıca eski bir Bektaşî olan,
çok gezmiş, çok görmüş o anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk
türkülerini bilirdi. (s. 149)*

*Garip bir gülüşü bu. İnsan farkında olmadan ona cevap veriyor; kendi
içinde bu gülüşün bir ağaç gibi büyüdüğünü, çiçek açtığını duyuyordu. (s. 82)*

*Nuran’ın tebessümü, başının üstünde bütün bir mevsim gibi toplanmış
kumral saçları onu hayatın siyasetten, çekişmeden başka, onların çok üstün-
de, daha çok güzel ve daha iyiliğe götürücü ufukları olduğuna, saadetin bazen
insana bir metre kadar yaklaşabileceğini, dünyanın zannedildiğinden çok iyi
kurulduğuna inanıyordu. (s. 86)*

*İşte bu gece Sabih’lerde üst üste onun için Nühüft’ün, Sultanıyegâh’ın
burçlarını açarken, küçük kırmızı hareli sofra örtüsünün üstünde, o kadar sev-
diği ve beğendiği elleriyle bir yığın çatal ve bıçak arasında tempo tutarak söy-
lediği bu besteler; onları söylerken yüzünün hep kendisine hitap eden değişik
ifadeleri ve hiç eksilmeyen o mazlum tebessümü ile ömründe ve hayalindeki
Nuran’lara bir yığın kardeş daha eklenmişti. (s. 149)*

*Oltanın ilk salınışında Nuran’ın yüzü keskin bir dikkatle katılaşır, son-
ra balık meydana çıkınca beğenmek, beğenmemek telaşı başlardı... Nuran’da
her sevdiği şeye çocukça bir atılış vardı ve bu atılış, neşe yahut sabırsızlık,
Mümtaz’ın en hoşuna giden şeydi. (s. 204)*

“Anlatmadım mı Mümtaz, ben Anadolu oyunlarının çoğunu bilirim...” (s. 155)

Nuran’ın giyim kuşamla bu kadar değişeceğini hiç sanmıyordu. Onun giri-

şi ile birdenbire her şey ne kadar değişmişti! Hâlbuki şimdi çok düzgün ve itinalı saçları, düzeltilmiş yüzü, beyaz keten elbisesiyle ayrı bir hüviyet almıştı. (s. 144)

Böylece genç kadın, canlı güzelliği ve yaratıcı zekâsıyla günlerin kumasını, ikisi için herkeste olduğundan çok başka türlü dokuyordu. (s. 205)

Fakat Nuran'ın sırtında, bir hafta evvel, onun için Kütahyalı bir kadından satın aldığı eski zaman elbiselerini görünce bunun sade beklenmedik bir saadet olduğunu anladı. (s. 317)

Nuran beyiti yavaşça okudu. (Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları/Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.) ve ilave etti” Bir insanın bir şehri böyle zapt etmesi beni hayran ediyor. Bu beyiti her işittikçe hatırıma Rodin'in “Calais Burjuvaları” geliyor... (s. 211)

Bazı anlarında Nuran, karşısında iken kendi hayatından çekilmiş görünebiliyordu (...) Öyle ki, Nuran, Mümtaz'ın hayran bakışları altında her an kendisini ve etrafındaki şeyleri yeniden yaratıyor sanılabildi. (s. 205)

Yukarıdaki cümlelerde Nuran'ın şarkı söylemesi, bu şarkı ve türküleri vukufiyeti, gülüşü, Anadolu elbiselerini giydiğinde kazandığı yeni görünümü, oyunlar bilmesi, kültüre hâkimiyeti ve günün içinde yüzünün her an yeni haller alışı ile sürekli değişen, yenilenen ve bir anlamda artarak güzelleşen bir Nuran karşımıza çıkıyor. Nuran'ın roman boyunca vurgulanan en mühim özelliğinin sesi olmasını burada ayrıca belirtelim.

3. Konuşma ve İstanbul

Nuran, İstanbul Türkçesi konuşur. Konuşmakla kalmaz o Türkçenin besmelerini çok da güzel icra eder. Zaten İstanbul Türkçesini kullanması şarkı ve türküleri bu kadar kolay ve güzel söyleyebilmesinin bir sebebi durumundadır. Şimdi romanda bu konu ile ilgili bahisleri bir görelim:

Mesela Nuran, 'o anda' kelimesini o 'ande' diye söyler; böylece Türkçe için çok uzun bir çekişten sonra en hafif üstünü getirebilirdi. Bu İstanbul şivesi dediğimiz Nedim'in ve Nabi'nin hayran oldukları terbiye ve zevkin içinde yetişme idi. (s. 152)

“Bizde eski musiki aile yadigârıdır. Eskiden evimizde her akşam fasıllar yapılırdı; büyük eğlenceler olurdu. Bütün çocukluğum bir kuş kafesi gibi, bu ney

sesleri içinde geçmişti. Başkalarında bin türlü duyumdan kurulan dünya, onun içinde sanki, yalnız sestem ve musikiden kurulmuştu. (s. 118)

Nuran 'ın bu musiki zevkinde aşığından farkı gazel 'i sevmesiydi. (s. 149)

Nuran sade güzel ve seven, sevimekten hoşlanan kadın değildi. Her şeyden evvel çok iyi bir arkadaştı. Garip bir anlayışı, güzel şeyleri bilerek tadışı vardı. Musikiden anlıyordu. Sanki güneş parçalarıyla dolu, berrak, davudiye yakın bir sesi vardı. (s. 142)

Mümtaz geçen kadının güzel ve biçimli bstn, beyaz bir rüyayı andıran yüzünü daha evvelden beğenmişti. Konuşur konuşmaz bu İstanbulludur, diye düşünmüş, 'insan alıştığı yerden vazgeçemiyor, ama bazen Boğaz içi sıkıcı oluyor' dediği zaman kim olduğunu anlamıştı. Mümtaz için kadın güzelliğinin iki büyük şartı vardı: Biri İstanbullu olmak, öbürü de Boğazda yetişmek, cc ve en büyük şartının tıpkı tıpkısına Nuran 'a benzemek, Türkçeyi onun gibi teganni eder derecesinde konuşmak, karşısındakine onun gözlerinin ısrarıyla bakmak, kendisine hitap edildiği zaman kumral başını onun gibi sallayarak konuşana dönmek, elleriyle aynı jestleri yapmak konuşurken bir müddet sonra kendi cesaretine şaşırarak öyle kızarma hiçbir özentisiz telaşsız, büyük ve geniş suları dibi görünecek kadar berrak, bir nehir gibi hayatın ortasında hep kendi kendisini olarak sakin, besleyici akmak olduğunu o gün değilse bile o haftalar içinde öğrendi. (s. 75)

Mümtaz fıstık ağaçlarının olduğu yerde Nuran 'dan, bir daha, ve Dede 'nin sultanyegah Bestesi ile Talat Bey 'in Mahur Beste 'sini dinledi. (s. 129)

Nuran ayrıca eski bir Bektaşi olan, çok gezmiş, çok görmüş o anneannesinden duyduğu ve öğrendiği nefesleri, halk türkülerini bilirdi. (s. 149)

İkisi de Kozanoğlu nu çok seviyorlardı. Fakat Nuran asıl Kütahya türkülerini bilmediğine üzülüyordu. (s. 320)

Kaç defa bu havaları (Rumeli, Kazan ve Aşsar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalarını, eski Bektaşi nefeslerini, Kadiri naatlerini) söylerken onu bir aşiret kızı, veya tatil günlerinde rengarenk kadifeden, atlasan, elbiselelerini, kuşaklarını, sırmalı papularını giyerek kızlar gününe giden Kütahyalı bir geçen gelin sanmıştı. (s. 149)

Yukarıdaki cümlelere bakınca, Nuran'ın İstanbul Türkçesiyle konuştuğunu şarkı, gazel ve türküleri çok iyi icra ettiğini görüyoruz. Bu son özellik bizi İstanbul Türkçesini oluşturan damara da götürüyor. Çünkü bu Türkçe Anadolu ve Balkan Türkülerinin beraberinde bir şehir zevkinin ürünü olan şarkı ve gazel-lerin bir terkibidir. O zaman Nuran bu yönüyle de bir terkibin insanıdır.

4. Bu Milletten Oluşu

Şiirdeki sevgili ile Nuran'ı bahis mevzuu yapan en temel özelliği ırkının özelliklerini yansıtılabilmeleri olmalıdır. Burada akla takılan soru, insanın ırkını nasıl yansıtacağı sorunudur. Yani ırk derken biz neyi anlayacağız ve onun ayırıcı vasfını nerede arayacağız? Huzur'da Tanpınar'ın tarihe daha çok sanat üzerinden bağlandığını görüyoruz. Tarihi bu şekilde algılamayı (İstanbul ile müziği kaynaştırmayı) Tanpınar hocasından öğrendiklerini itiraf da ediyor.

Tanpınar Huzur'da eski devirlerin ruhunu o devirlerin sanat eserleri üzerinden yakalamaya çalışıyor. Bu daha çok da musiki üzerinden oluyor. Çünkü musikiyi bütün sanatları idare eden bir merkez olarak görüyor. Aşağıdaki alıntılarda da Nuran'ın daha çok sanat eserleri üzerinden değerlendirmelerle tarihini aksettirdiği göze çarpar:

Tuhaf bir resimdi; eski minyatürlere benziyordunuz. Elbise hiç de aynı olmamakla beraber mesela Ali Şir Nevai'ye şarap kadehini sunan gence gülererek ilave etti: O oturuşu nereden buldunuz? (s. 119)

“Bizde eski musiki aile yadigârıdır. (s. 118)

Dizlerinin üstündeki kâğıda desenler çiziyordu acemi hatta çocukça her teferruatı sayan bir çizgisi vardı. Çiçeklerin adlarını renk topluluklarını kenara yazıyla yazıyordu. 'Renkler karışmamalı' diyordu. Bir renkten öbekler, mesela sadece kırmızı, sadece mor... Her mevsimde böyle birkaç renk kümesi bulunacaktı. Bu, bir enginar tarlasının yerinde biten gelinciklerden aklına gelmişti. Yalnız güller ayrı olacaktı. Onlar tek başına büyük meşaleler, söndürülmesi unutulmuş fenerler, lambalar gibi yanacaktı. (s. 175)

Bütün yaz bu bahçeyi tanzim etmek hevesiyle huylular kuran Nuran etrafına bakındı. Çoktan beri kendi içinden bu bahçeye ilk geldiği günü, arıların

vızıltısını, camekândan seyrettikleri kısa yağmuru ve Mümtaz'ı tanımanın verdiği acı hislere karışan, onların bahar kasırgası olan 'nocturne' hatırlattı. Debussy'nin musikisinden hatırladığı kadın sesleri yabani, beyaz güller gibi hafızasında dağılıyordu. 'bizim iklimin çok güzel mevsim çiçekleri var. Her nevi hatmi... gece sefalar, gramofon çiçeği, zülfüaruzlar, begonyalar... (s. 241)

Nuran gülü seviyordu. Hele Hollanda yıldızı denilen güllere çıldırıyordu. Onlar başlı başına bir saltanattı. 'Elbisem eski olsun...Fakat bahçemde en iyi güller yetişsin'. Sonra krizantemlere sıra geliyordu Laleyi fazla üslup buluyor buna mukabil menekşeye bayılıyordu. Mümtaz ona Fuat paşanın yalısında bir menekşelik bulunduğunu söylediği zaman, bu Tanzimat vezirine pek hayran oldu. Gülden sonra en sevdiği çiçekler meyva ağaçlarının çiçekleriydi. Onun için bir bahçede badem, erik, şeftali elma bol bol bulunmalıydı. Ömürleri kısa ve beş gün olsa bile insanda bütün bir sene devam edecek hayaller uyandırabilirdi. Nuran'ın bu çiçek ve ağaç aşkının yanı başında birde tavuk beslemek merakı vardı. (s. 175-176)

Bahçemde mevsim çiçeklerim az. Bizim iklimin çok güzel mevsim çiçekleri var. Her nevi Hatmi.. gece safaları, gramofon çiçeği, zülfüaruzlar, begonyalar... Başını göğe kaldırdı. Bu ışık çiçeksiz kalmamalı. Cem'in annesinin adı neydi? Çiçek hatun. (s. 241-242)

Fakat Nuran'ın sırtında, bir hafta evvel, onun için Kütahyalı bir kadından satın aldığı eski zaman elbiselerini görünce bunun sade beklenmedik bir saadet olduğunu anladı. (s. 317)

"Nuran Hanım denizden vazgeçmez... Zaten babası da çok severdi. (s. 203)

Eskilerin 'oturmasını kalkmasını bilen insan' diye bir deyimini vardır. Bu deyim Nuran'ın bu özelliğinden dolayı anlamının derinliğine vakıf oluyoruz. Nuran'ın oturuşu minyatürdeki gibidir (bu minyatür ihtimal Nakkaş Bihzat'a ait olmalıdır). Nuran bunun farkında değildir çünkü onun hal ve hareketleri insiyâkîdir.

İkinci olarak Nuran'ın sevdiği çiçekler ve bahçe tanzimi keyfi değildir. Bu sevgi ve tanzimde klasik Türk bahçeciliğinin payı büyüktür. Beşir Ayvazoğlu'nun şu cümleleri konuya daha da açıklık getiriyor:

'Dikkat edilirse, Nuran'ın hayalindeki bahçe Türk tarzı bir bahçedir. Nuran'la Türk prototipini ortaya koymaya çalışan Tanpınar'ın (...) gülü hem

devam eden, hem de şiirimizi dünya şiirinin asıl ırmağına bağlayan bir imaj kaynağı olarak gördüğü anlaşılmaktadır.¹²

Nuran'ın tertip etmeyi düşündüğü bahçe de bir Türk bahçesidir. Türk bahçelerinin merkezinde büyük gölgelik ağaçlar olur. Bu vahdeti temsil eder. Kenarlarda badem, erik ve şeftali gibi hem güzel çiçek açan hem de meyve veren ağaçlar sıralanır. Türk bahçesi, mevsimine göre meyvelerinden istifade edilen bir bahçedir. Nuran'ın tavuk besleme merakını da bu faydacılık anlayışımızda görmek lazımdır.

Lale üslup olarak görmesi tasavvuftan gelen bir yansımadır.

6. Yüz Resmi Fiziki Görüntü

Bir Tepeden şiirinde fatihlerin altın kanının mermerle karışmasından teşekkül etmiş bir çehreden bahsedilmektedir. Biz bu kısmı sevgilinin fiziki görüntüsünün anlatıldığı bir kısım olarak almayı uygun bulduk. Bununla birlikte bu fiziki görüntünün bir milletin gayret ve sanatının ortak ürünü olduğunu da unutmamalıyız. Romanda Nuran'ın fiziki görüntüsünden bahseden bazı kısımları alıp üzerine düşünmekte fayda var:

Nuran da kendi kendisini aşka veriş şekli, hazza sakin bir limanda bekleyen gemi gibi hazırlanmış yüzünün mahmur İstanbul sabahlarını hatırlatan örtülüşleri, yaşanan zamanın ötesinden gelir gibi tebessümleri Mümtaz'ı çıldırttı. (s. 141)

Zaten Nuran söylediklerinden ziyade tebessümü ile bakışı ile konuşur, dinler, kabul veya reddederdi. (s. 164)

Genç kadınla göz göze geldiler. Sakin, yumuşak, çok derinlerden gelen, hiçbir şeyi kendisinden esirgemeyen bir bakışla bakıyordu. (s. 82)

Mümtaz sevdiği ve tanıdığı kadını, tanınmayacak kadar güzelleştiren, taşıdığı mesafelerde onu ufkuna yabancı bir aydınlık yapan bu tebessümün, ona adeta her çizgisi asırların muhayyilesiyle bulunmuş ve yapılmış bir sanem edası veren bu sükunetin nasıl en son çaresiz anlarda hazırlandığını ve genç kadının

12- Beşir Ayvazoğlu, **Güller Kitabı**, s. 274.

12- A. Hamdi Tanpınar, **Huzur**, Dergâh Yay. İst. 1997.

bu zoraki tebessümün ve sükunetin arkasına nasıl parça parça sığındığını oradan içi kanaya kanaya etrafa ve kendi hayatlarına, çok güç bir uyanışın perişanlığıyla nasıl baktığını iyi bilirdi. (s. 98)

İkinci Hamid devrini bu cam evani-nereden bulmuştu bu tabiri Nuran? Bu onun çocuk muhayyilesi taraftıydı, şimdi bu kelimeyi hatırladıkça sevgilisini hep ince ve uçucu renkli camların, eski, düz koyu lacivert, kiremit kırmızısı, açık mavi renkli çeşmibülbüllerin, rokoko havuz biçimi meyveliklerin veya kitap cildi tezhiplerle kapalı tabakların arasında görecekti ve Nuran bütün bu ince, dayanıksız, sonsuz itinalara muhtaç eşyanın akislerini, tınnetlerini kendisinde toplayacaktı. (s. 153)

Nuran bazen Renoir'in okuyan kadını bazen Jirlan Da Jo'nun mabede takdimindeki Floransalı kadın gibi sırlı olur. Bir tarafta sadece atılış öbür tarafta sadece kabul, rıza ve baş eğiş, Nuran'ın için deki yer yer sarsıldığı bir düalizmdir. (s. 177)

Çok garip bir dikkati vardı. Adeta gözlerin de yaşıyordu. Bu birçok şairin dediği gibi insana aydınlıktan ve arzudan biçilmiş, libaslar giydiren bir bakıştı. Altın bir tepside veya kadife bir yastık da bir galibe uzatılan o eski zaman anahtarları gibi genç kadın bütün hürriyetini bu bakış ve tebessümle kendisine uzatıyor, hediye ediyordu. (s. 143)

Nuran, yukarıdaki cümlelerde sürekli değişen tavır ve yüz ifadeleri ile verilmiş. Bu değişme ile İstanbul'un günün ve mevsimin her saatinde aldığı yeni ifade arasında bağ var. Zaten ilk cümlede Tanpınar, İstanbul sabahlarını hatırlatan örtülüşleri, tanımlamasıyla da ortaya çıkarıyor. Burada şaşırtan tarafın Nuran'ın düalizmi olduğu düşünülebilir. Düalizm ile devam fikri arasında bir ayrılık söz konusu. Bu kısım Nuran'a yaşadığı dönemin ikiz bunalımlarından aksetmiş olabilir.

7. Tarihini Aksettirebilme

Son özellik olarak sevgilinin geçmiş zamanları aksettirebilmesi karşımıza çıkıyor. Yukarıdaki kısımlarda memleketine benzeme, bir milletten oluşu gibi bölümler bu kısma çok yakın gibi görünse de bir millet tarih ve anlayışını

bulabileceğimiz bir başlık olarak düşündük bu kısmı. Zaten öyle olduğu için de Yahya Kemal şiirde bu vasfı ayrıca beyan etme ihtiyacı hissetmiş. Peki, bir sevgili tarihini nasıl aksettirir. Cevabını gene Nuran'da arayalım:

Mümtaz, Hatice Sultan'la Beyhan Sultanın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. (s. 169)

Mümtaz'ın gözünde Nuran bir geçmiş zaman dilberi, Dördüncü Murat devrinin bir ikbali gibi giyiniyordu. Mücevherler, şallar, sırmalı kumaşlar(...) Nuran duvarlardaki yazıları okumaya çalışarak, eski aynalarda kendi hayalini seyrederek dolaşıyordu. Her şeyde garip bir mazi kokusu vardı. Bu, tarih içinde kendi kokumuzdu, ne kadar bizdik (...) Nuran geçmiş yılların imbiğinden çekilmiş bu iksiri tadıyordu (s. 127)

Nuran'ın yaşadığı ev, tıpkı acemaşiran bestenin son beytinde anlattığı cennetti. (s. 151)

Nuran Mümtazın elinde bütün geçmiş zamanları açan altın anahtar ve her sanat ve düşünce için ilk şart gibi gördüğü şahsi masalın çekirdeği idi. (s. 178)

Kaç defa bu havaları (Rumeli, Kazan ve Afşar türkülerini, Kastamonu ve Trabzon oyun havalalarını, eski Bektaşî nefeslerini, Kadiri naatlerini) söylerken onu bir aşiret kızı, veya tatil günlerinde rengarenk kadifeden, atlasan, elbiselelerini, kuşaklarını, sırmalı papuçlarını giyerek kızlar gününe giden Kütahyalı bir genç gelin sanmıştı. (s. 149)

“Anlatmadım mı Mümtaz, ben Anadolu oyunlarının çoğunu bilirim...” (s. 155)

İşte bu gece dönüşlerinde Mümtazı o kadar çıldırtan şey, genç kadının kendi muhayyilesinde aldığı bu masal ve din çehresiydi. Mümtaz, Nuran'ın aşkıyla bir kültürün mirasını yaşadığını Nevakarın nakış ve çizgisi daima değişen arabeskinde, Hafız Post'un rast semai ve bestelerinde, (...) Nuran'ın fani varlığı gerçekten, bir yeniden doğuşun mucizesi oluyordu. Çünkü bize mahsus, ta cetlerimizden beri gelen ve terbiyesi en tene bağlı türkülerimizde bile hiç olmazsa kanlı bir şehvet rüyası halinde tekrarlanan sevme tarzı, sevgilide bütün kâinatın toplanmasını isterdi. (...) Genç kadın'ın arkasında Mahur Beste'nin çok yüklü irsiyeti bulunmasa, kendisinden evvelki aşk ve evlenme tecrübesinin verdiği üstünlükle hayatına girmiş olmasa Mümtaz o kadar kendisine bağlanmayacaktı. (s. 277)

Nuran Mümtaz'ın muhayyilesinde birçok kıyafet değiştirmişti. Daha doğrusu, korkutan ve hayran eden Nuran'ların yanı başında sırf kendisi için yaptığı fedakârlıklarla, hiçbir serzeniş ve şikâyette bulunmadan hayatını onun için ikiye bölüşüyle bir üçüncü Nuran daha peyda olmuştu. Bu arzudan, aşktan, hayranlıktan daha yüksek, daha derin, şahsına ait her türlü kaygıdan uzak içinde sonsuz bir met gibi yükselen şefkat duygusunun Nuran'ı idi. (s. 210)

Sonuç

Bu çalışma bize Bir Tepeden şiirindeki sevgili ile Tanpınar'ın Nuran karakteri arasında bir benzerlik hatta benzerlikten öte Huzur'un şiirde bahsi geçen sevgilinin bir romanı olduğu düşüncesini uyandırıyor. Acaba Tanpınar, bir roman mevzuu olabilir, diye izah ettiği şiirin bir romanını mı yazmıştır? Tanpınar'ın roman mevzuu olarak tanımladığı şiir hakkındaki yazısı Yahya Kemal Hakkında başlığıyla CHP konferansları serisinden 1940 yılında yayınlanmış. Huzur'un ise basım tarihi 1949'dur. Tanpınar, Nuran'ın ilk ilhamını bu şiirden almış olmalıdır. Zaten yukarıdaki tespitler de bu düşüncemizi destekliyor.

İkinci olarak üzerinde durmamız gereken husus, terkip (devam, imtidad) düşüncesidir. Bir Tepeden şiirindeki sevgilinin ve Nuran'ın en mühim özellikleri terkip edilmiş bir hayatı yaşamalarıdır. Taşıdıkları vasıfların ve değerlerin esas anlamı buradan gelir. Denilebilir ki bu terkip onlarda bir ırkın hususiyetlerinin yaşanmasına bir alan açmıştır. Bu terkibi İstanbul nazarından ele alacak olursak, bugün yaşadığımız en büyük sorun şehrin kendini bir terkip içinde sunamaması olarak gösterilebilir. Şehirde tarih birbirinden kopuk alanlarda ve müzeleştirilmiş bir şekilde yaşamaktadır. Bu ise şehri bir devamın, sürüp giden bir hayatın şehri olarak görmeyi zorlaştırmaktadır. Unutulmamalı ki tarih, bütün vücudunun bir bütün olarak görülebildiği bir terkinin içinde hayat bulabilir. Aksi takdirde bugünkü İstanbul gibi, başı gözü bir yerde, kolları bir yerde, ayakları bir yerde parçalanıp iksirli kavanozlarda yaşatılmasına benzer. Tanpınar Nuran'ı bu terkinin içinde anlatması pek manidardır: 'Terkip Sanki Nuran kafasındaki ve etrafındaki şeylerin arasında bir ışık külçesi imiş gibi hepsi onunla aydınlanmış, en dağınık unsurlar bir terkip haline gelmişti.'

Son olarak Yahya Kemal ve Tanpınar'ın kültürü bu hakiki kodlarıyla okuyabilmesinden bahsedelim. Eğer onlarda hayatı bir bütün olarak görebilen bu göz olmasaydı hayatımızı ve eserlerimizi kim bilir bu kadar derinden göremeyecektik. Aslında şiirin sekizinci özelliği bu olsa gerektir. Yani hayatı ve güzelliği bir bütün halinde görebilen göz. Bu yedi tepesiyle İstanbul'u görebilen ve kavrayabilen bir gözdür.

Behçet Kemal, Yahya Kemal'e İstanbul'un sekizinci tepesi derken meğer ne kadar da haklı imiş.

Kaynakça

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1992.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2005.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul 1997.

Bolay, Süleyman Hayri, *Yabancılaşma Karşısında Yahya Kemal*, Hece, Sayı: 145, Ocak 2009.

Beyatlı, Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul 1997.

İmtidad Fikri Çerçevesinde Yahya Kemal'in Bir Tepeden Şiiri ile Tanpınar Huzur Romanındaki Nuran'ın Mukayesesi

Fatih ORDU

Özet

Yahya Kemal 'Bir Tepeden' şiirinde sevilen kadın ile memleketi özdeşleştirir. Şiirde tasviri yapılan sevgili, fitratı kadar kanı ve canıyla da doğup büyüdüğü toprakların özelliklerini taşır. Burada tasviri yapılan sevgili ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur romanının kadın kahramanı Nuran yakın bir benzerlik taşır. Hatta Nuran, Bir Tepeden şiirinde anlatılan sevgilinin, roman kahramanı olarak cisimlendirilmiş bir şekli gibidir.

Bu çalışmada Yahya Kemal'in kavramsallaştırdığı haliyle 'İmtidad' fikri çerçevesinde yukarıdaki iddiamızın karşılığını görmeye ve göstermeye çalıştık.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Bir Tepeden, Huzur, İmtidad.

Comparison Of The Poem 'From A Hill' By Yahya Kemal And The Novel 'A Mind At Peace' By Tanpınar Within The Framework Of The Idea Of Continuity

Fatih ORDU

Abstract

Summary In 'From a hill', one of Yahya Kemal's poem, he identifies his homeland with the beloved. The beloved one identified in this poem carries nearly the same features with the homeland there he was born and grew up. The beloved, again, has lots of similarities with Nuran, female character of 'A Mind at Peace' a novel by Ahmet Hamdi Tanpınar. It can be accepted that the beloved in 'From a Hill' is embodied with the character of Nuran in that novel.

In this study, we try to show and prove our claim within the framework of the idea of 'continuity' which was conceptualized by Yahya Kemal.

Keywords: Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, From a Hill, A Mind at Peace, continuity.

Çatpınar¹ (Doğanaşar/Sivas) Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar

Büşra ARSLAN*

Giriş

Ağız, bir dilin söyleyişte bölgelere göre farklılık gösteren koludur. Bu farklılık, yazıda değil; yalnızca söyleyiştedir. Çünkü bir ülkede tek yazı dili bulunurken birçok ağız kullanılabilir. Ağız konuşurlarının da bir şey yazdıkları zaman, kendilerini yazı diliyle ifade etmeleri beklenir.

Geniş bir coğrafyada yaşayan insanımız, bu dağılma ile birlikte zengin bir kültüre, dolayısıyla zengin bir dil birikimine sahip durumdadır. Her yörenin değişik yaşam şekillerine, farklı kültürlere sahip olması, konuşmada da farklılık meydana getirmiş ve her yöreye ait farklı ağız gruplarının oluşmasına sebep olmuştur. Her yöreye özgü bu ağız grupları, aslında dilimizin sahip olduğu zenginliği gösterir. Çünkü bir yörede bile yalnızca tek ağız değil, büyüklü küçüklü birçok ağız bulunmaktadır.

Mevcut olan bu ağızladaki kelimelerin tespiti; bir kültür hazinesinin, dil zenginliğinin korunması anlamına gelir. Nitekim bu amaçla epey araştırma ve derleme yapılmış; kaybolmaya yüz tutmuş kelimelerimiz, bu vesileyle gün yüzüne çıkarılmıştır.

Bu anlamda özellikle 20. yüzyılda araştırmalar hız kazanmış, halk ağızlarından kelimeler derlenmiştir. Ahmet Bican Ercilasun, Ahmet Caferoğlu, Turgut

* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü-İSTANBUL

1- Çatpınar Köyü, Sivas ilinin Doğanaşar ilçesinde yer almaktadır. Köyün il merkezine uzaklığı 90 km.dir. 39°,50',59.9928» Kuzey paralelleri ile 37°,22',59.9916» Doğu meridyenleri arasında bulunan köyün rakımı, 1500 m.dir. Osmanlı Devleti zamanında Ermeni ailelerin bölgede yaşamalarından dolayı eski adı "Ermenis" olan köy, 1960'lı yıllardan sonra "Çatpınar" adıyla anılmaya başlanmıştır. 1960'lı yılların sonunda eğitim vermeye başlayan köyün tek okulu, bölgedeki nüfusun göç yüzünden azalmasıyla 1990'lı yılların sonunda kapanmıştır. Köyde ibadete açık durumda iki cami bulunmaktadır. Dipsiz Göl ve Dipsiz Göl Şelalesi, bölgedeki doğal güzellik kaynaklarıdır.

Günay vb. bilim adamlarının çalışmaları bu alana ışık tutacak niteliktedir. Türk Dil Kurumu tarafında hazırlanan *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* ise başvurulacak temel kaynaklar arasındadır. On iki ciltten oluşan bu sözlüğün ilki 1932-1934 yılları arasında yapılan derleme çalışmaları sonucunda oluşturulmuştur. Bu çalışma genişletilerek 1963-1982 yılları arasında *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü* (TDK 1963-1982: C. I-XII) adıyla on iki cilt hâlinde yayımlanmıştır. Özellikle 1932 yılında Türk Dilini Tetkik Cemiyeti'nin kurulmasıyla beraber Türkçenin problemleri yeniden gündeme gelmiş ve araştırmalar ve derlemeler ivme kazanmıştır. Kurumun bu anlamdaki çalışmaları, kaybolmaya yüz tutmuş kelimele-rimizi, Türkçemize kazandırması bakımından yadsınamayacak özelliğindedir.

Sivas ili Doğanşar ilçesine bağlı Çatpınar köyünün ağzını esas alarak yaptığımız bu çalışmada Türkçemizin zenginliğine az da olsa bir katkıda bulunmayı amaçlıyoruz.

Derlemesi yapılan kelimeler, 40-80 yaş aralığındaki kişilerden birebir dinlenerek kayda alınmış ve belli bir düzen dahilinde verilmiştir. Kaynak durumundaki kişilerin bir kısmı ilkökul mezunuyken bir kısmı okuma-yazma bilmemektedir. Eğitimin ve okumanın varlıklar ve kavramlar üzerinde farklılaşmaya yol açıcı etkisi düşünüldüğünde, okuma yazmayı bilmeyen bir insanın, bunu kullandığı kelimelere yansıtamayacağı gözden kaçırılmamalıdır. Böyle düşünüldüğünde derlemesi yapılan kelimeler, yıllar önce nasıl kullanılıyorsa, o saf şekline en yakın kelimeler olma özelliğine sahiptirler.

Bu kelimeler, Çatpınar köyünde kullanılan, fakat Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü'nde bulunmayan kelimelerden derlenmiştir.

apsap: Elbise.

arabası gıcıla- : Sözü geçmek.

behüzür ol- : Bıkmak.

cani: Canım.

cartik: Sosyetik.

celpük: Çarpık.

cineyi: En iyi.

cingözel: En güzel.

ciş-: Oyun oynamaktan vazgeçmek.

- cörüt:** Zayıf, çelimsiz.
- çömüç:** Cezveye benzeyen, kulplu, büyük tas.
- çördoğ:** İlk meyve veren armut ağacı.
- dapsak:** Şımarık.
- değamsuz:** Dengesiz.
- domdik:** Huysuz, suratsız.
- enibela:** Zorâki.
- ezzem:** “Beni ilgilendirmez.” anlamında bir söz.
- fertik:** Olur olmaz her işe karışan.
- fırgat²:** Üzüntü.
- gıldık:** Su testisi.
- godıç:** Fıçı.
- gorki:** “Kim bilir?” anlamında bir söz.
- gönlü dön-:** Midesi bulanmak.
- gördümsüz:** Görgüsüz.
- gubarık:** Kendini beğenmiş.
- guyoğlu:** Damat.
- haparak:** Aniden.
- haylolu:** Çok gezen, gamsız.
- hıdış:** Seksek.
- hillet:** Yakın dost.
- hingilikoç:** Tahterevalli.
- horace:** Yardımlaşma.
- hövgel:** Üçgen biçimindeki yatak.
- ıhbangele:** Rastgele; belki.
- ilahyuklu:** Düşünceli.
- ilerüün:** İleriki gün, yarın.
- illere goy-:** Başkasına bırakıp gitmek.
- is dep-:** Halay çekmek.
- karalısı gel-:** Ölüm haberi gelmek.

2- Bu kelime, *Derleme Sözlüğü*'nde “fırhat” şeklinde, “sıkıntı” anlamıyla yer almıştır.

- kerük:** Sütün kazana yapışan kısımları.
körelık: Demirci veya kalaycı dükkânı.
küşümle-: İrkilmek.
loluk: Katmer.
mımseki: Sedir.
oğla: Hayret ifadesi olarak kullanılır.
ohloo³: Oklava.
sındıklı: Panik, evhamlı.
subüra: Mantı.
suya buzala-: Alınan karardan vazgeçmek.
şalla-: Kışkırtmak.
şıfar: Ağacın bir yıl içinde uzayan kısmı.
tavuz tütünlüğü: Uzun boylu insan
tellal bağır-: Anons yapmak.
teyzür: Laf taşıyan.
tillopçu: Boş gezen.
tirki: Çirkin.
töstembelek: Takla atma.
ürfüt: Keskin kenarlı.
ırgatlı: Feryatla.
yamçı boya: Siyah renk.
yerlere döşe-: Öldürmek.
yiyecek: Deri peyniri.
zual: Kızılcık.

3- Bu kelime, *Derleme Sözlüğü*'nde "oklaa, okloo" gibi benzer şekillerde yer almakla birlikte, bu kullanımla yer almamıştır.

Kaynakça

- Doğan, Muammer: 2009 “Aksaray Ağzından Derleme Sözlüğüne Katkılar-1”, *Turkish Studies* 4/4, Summer (Sözlük Özel Sayısı-Dr. Yücel Dağlı Anısına), s.236-249.
- Karahan, Leylâ, *Türk Dili Üzerine İncelemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, s. 320-344.
- Karaman, Fikri, *Sivas Doğanşar İlçesi ve Köyleri Belgeseli*, İstanbul 2000.
- Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 6 Cilt, 3. Baskı, Ankara 2009.

Kaynak Kişiler

- Hafize FİDAN: Yaş: 78. Okuma yazma bilmiyor. Uzun yıllar çiftçilikle ve hayvancılıkla uğraşmış.
- Keziban ARSLAN: Yaş: 47. İlkokul mezunu. Köyde doğup büyümüş. Uzun yıllar yaylacılıkla uğraşmış. Şu anda belediye çalışanı.
- Necati FİDAN: Yaş: 43. İlkokul mezunu. Gençliğinde çiftçilikle ve hayvancılıkla uğraşmış. Şu anda garsonluk yapmakta.
- Ümmühan Çirci: Yaş: 75. Çiftçilik yaparak hayatını sürdürmüş. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşamakta.
- Güsün KARAMUK: Yaş: 78. Hayvancılık ve çiftçilik yapıyor. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşamakta.
- Bedri KARAMUK: Yaş: 80. Hayvancılık ve çiftçilik yapıyor. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşamakta.
- Saniye ARSLAN: Yaş: 70. Hayvancılık ve çiftçilik yapıyor. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşamakta.
- Feyzullah ARSLAN: Yaş: 75. Hayvancılık ve çiftçilik yapıyor. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşamakta.
- İshak KURT: Yaş: 83. Hayvancılık ve çiftçilik yapıyor. Hâlen Çatpınar Köyü’nde yaşıyor.

Çatpınar (Doğanşar/Sivas) Ağzından Derleme Sözlüğü'ne Katkılar

Büşra ARSLAN

Özet

Ağız, bir dilin farklılık arz eden koludur. Bölgeden bölgeye değişiklik gösteren bu kol, aynı bölge içerisinde farklı yörelerde dahi birtakım değişik özellikler gösterebilir. Yapılarındaki bu farklılıklar, ait oldukları dilin zenginliğini göstermeleri bakımından kültürel bir kazanımdır.

Ağızlardaki bu kelimeler, çeşitlilik gösterdikleri için, bir sözlük çalışmasına ihtiyaç duyulmuş, özellikle 20. yüzyıldan sonra bu alandaki çalışmalar hız kazanmıştır. Hazırlanan bu ağız sözlüğüne çeşitli yollarla katkıda bulunulmakla beraber, hâlen sözlükte bulunmayan kelimelerin olduğu görülür.

Bu çalışmada Sivas ilinin Doğanşar ilçesine bağlı Çatpınar Köyünde kullanılan, ancak Derleme Sözlüğü'nde bulunmayan kelimelere yer verilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ağız, dil, kelime, derleme sözlüğü, Sivas ili, Doğanşar ilçesi, Çatpınar köyü.

Abstract

Dialect is a branch of the language that differs according to location. It varies from region to region, and it is possible to have some different characteristics even in the same region. These differences in structure are a kind of cultural acquisition to show richness of their language

It was a need to run a dictionary study, because of diversity of these words in dialects, the studies in this area has gained momentum especially after 20th centuries. However, there is still missing words in current dictionary, even though new words are added to dictionary with different ways.

In this study, It is worked on words which is mainly used Çatpınar village of Doğanşar district in Sivas Province.

Keywords: Dialect, language, compilation dictionary, Sivas (Province), Doğanşar(district), Çatpınar (Village).

Abdurauf Fıtrat ve Onun Özbek Klasik Musikisi Hakkındaki Eseri

Hüseyin AKBAŞ*

Abdurauf Fıtrat'ın Hayatı ve Eserleri

20. yüzyıl Özbek edebiyatının kurucularından ve Cedit edebiyatının önderlerinden olan Abdurauf Fıtrat, 1886 yılında Buhara'da doğmuştur. Kendisi nâsir, oyun yazarı, bilim adamı, müzikolog, eğitimci, şair ve devlet adamıdır. İlk eğitimini Buhara'daki Mirarab Medresesinde tamamlayan Abdurauf Fıtrat, daha sonraları eğitimine İstanbul Darülfünununda devam etmiştir. 1909–1913 yılları arasında İstanbul'da bulunduğu dönemlerde *Münazara* (1909), *Hint İhtilalcileri* (1912) ve ilk şiir kitabı olan *Sayha* (1911) gibi eserlerini yayımlamıştır. İstanbul'da eğitimini tamamlayıp Özbekistan'a dönen A. Fıtrat, Buhara'da öğretmenliğe başladıktan sonra *Yaş Buharalılar* (Genç Buharalılar) cemiyetinde etkin olarak rol almıştır.

Sovyetlerin Buhara'ya gelmesiyle birlikte, Buhara Komünist Partisinde üye (1918–1924), Buhara Halk Sovyet Cumhuriyeti Eğitim Bakanı (1921), Başbakan Yardımcısı (1922) ve Buhara Komünist Partisi siyasî büro üyesi olur. 1919–1921 yılları arasında millî edebiyatçılar derneği olan *Çığatay Gürüangi* (Çağatay Sohbeti) topluluğunu kurar. Ardından Moskova, Taşkent, Semerkant ve Buhara'da enstitü ve üniversitelerde dersler verir.

Abdurauf Fıtrat; *Özbek Klasik Edebiyatı Numuneleri*, *Özbek Klâsik Musikisi ve Onun Tarihi*, *Dîvânü Lügati't-Türk'te Eski Türk Edebiyatı Numuneleri*, *Ömer Hayyâm* gibi ilmî eserlerinin yanı sıra *Ebâ Müslim*, *Ebu'l-Feyz Han*,

* Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Temel Bilimler Bölümü-İZMİR

Temir Sağanası, Arslan, Çin Seviş, Oğuz Han ve Hint İhtilâlcileri gibi tiyatro metinleri de kaleme almıştır.

Çağdaş Özbek edebiyatının ve edebî dilinin kurucularından sayılan Fıtrat'ın tarih, edebiyat, dil, sanat ve siyasetle ilgili yüzlerce makalesi bulunmaktadır. Abdurauf Fıtrat, 4 Ekim 1938 yılında Sovyet ideolojisine karşı olan diğer Türkistanlı âlimlerle birlikte “halk düşmanı” ilan edilerek öldürülmüştür.

Özbek Klasik Musikisi ve Tarihi

1926 yılında neşredilen bu eser, Özbek klasik müziği tarihinin belirli bir dönemini ihtiva etmektedir. Konuyla ilgili çalışmaların eksikliğinden ve yetkin musikîşinasların yokluğundan yakınan Abdurauf Fıtrat, musikîşinaslar kadar bilgisi olmamasına rağmen eserin işlenmesinin Özbek müziğiyle ilgili muhtemel çalışmalara ışık tutacağı düşüncesiyle hareket ettiğini ifade eder.

Yazar, eserin *Şark Musikisi* adlı bölümünde makam müziğinin köken olarak Türk, Arap ve Fars milletlerine dayandığını, terim ve usul yönlerinden ise benzerlik taşıdığını vurgular. Fakat bu benzerliğe rağmen Özbeklere ait bir makam müziği ile, mesela, Farslara ait makam müziği arasında hemen fark edilecek bir benzerlik bulmanın oldukça güç olduğunu ifade eder.

Türk, Azeri ve Özbek makamlarının aynı temelden beslendiği halde karakteristik açıdan farklılıklar içerdiği konusuna değinen müellif, bunu bölgesel farklılıklar ve icra türlerinin değişkenliğine bağlar. Özbek makam müziğinin yalnızca Arap ve Fars etkisiyle değil özellikle Hint tesiriyle şekillendiğini belirten Abdurauf Fıtrat, Özbek müziğinde “râk” ve “katâr-sâreng” adında küy’lerin olduğunu ve “râk” sözünün Hintçe makam anlamına geldiğini, “sâreng” sözünün ise Hint çalgılarından birinin adı olduğunu, bu etkileşimin somut örnekleri olarak göstermiştir.

Makam müziğinin temelini 12 makama dayandığıyla ilgili bilgiler verip ardından Özbek müziğinin usul yapısı ve türleri hakkında açıklamalar yapan müellif, ilk olarak usul dâirelerinden *Hizaç, Remel, Vâfir, Düyek, Fâhtâzerb, Türkî, Muhammes, Sakîl, Çenber, Zerb-i Kadim ve Zerbü-l-feth*’den söz eder.

Ona göre usul belirlemede musiki âlimlerimiz şiirde kullanılan Arap aruzu tertibini kullanmışlardır. Bununla birlikte var olan usullerin aruzla benzerliğinden hareketle birçok bilim adamı, şark musikisinin Arap musikisiyle büyük bir bağının olduğuna inanmışlar. Abdurauf Fıtrat’a göre bu düşünce, doğrudan doğruya bilgisizliğimizle ilgilidir. Klasik mziğimizdeki perdeleri belirlemek içinse en doğru ve açık kaynağın Ali şir Nevai’nin çağdaşı olan Abdurrahman Cami’nin *Risale-yi Musikisinde* olduğunu ve bu kaynağın bugünkü musiki kurallarımızı değiştirmeye yarayacağını; fakat elindeki bu belgenin ise yanlış nüsha olduğunu belirtmiştir. Nüshadaki perde harflerinin yazılmasıyla işlerin daha da çok karmaşıklaştığını, bunun sebebi olarak da harflerin yerlerinin değiştirildiğini söylemiş ve risaleden küçük örnekler göstermiştir.

Yazar, zbek müziğindeki yapıyı edebiyatta olduğu gibi iki türlü yapıya benzetmektedir. Edebiyatta nasıl aruz ve parmak vezni varsa müzikte de usule bağlı ve usule bağlı olmayan ky’ler vardır, diye yazmıştır. Bu durumu Mahmut Ragıp Gazimihal’in ezgilerine göre türküler olarak yaptığı ayırımdaki yapıyı düşünerek uyarılama yapmamız mümkündür.

Kitapta usull klasik müziği açıklanırken *Bzrk, Rst, Nev, Dgh, Segh* ve *Irk* makamlarından oluşan altı dizi ky’den yani *şeşmakam*dan bahsedilmektedir. Bu altı dizi ky’n kendi ilerinde de ayrıca  dala ayrıldığını ve bu dalların birincisinin yalnızca alđı ile yürütüldüğünü *mşklt*, ikinci dalının alđı ve koşuk ile yürütüldüğünü *nesir* ve son olarak üçüncü dalının ise alđı, koşuk ve oyunla yürütüldüğünü *ufar* olarak yazıyor. Bu ayrılan dalların ayrı bir köy olmadığından söz eden yazar, konu ile ilgili olarak bzrk makamının mşklt dalında yedi ky’n olduğunu söylemiştir. Konuyla ilgili olarak “Harezmi’de yazılan Harezmi Musiki Tarihçesi’ne göre ondaki musikişinaslar kendileri tarafından bağlanan türlü türlü nağmeleri yarım makam olarak hesaplayıp altı makama düşenler de hepsini altı yarım makam saymışlardır. Sonra onlar Harezmi musikişinaslarından Muhammed Resul ktip başının görüşleriyle işte bu yarım makama yine birkaç ky ekleyip yedi makam haline getirdiler.” diye not düşmüştür.

Şeşmakam icra edilirken düzen konusunda var olan bilgiler ise şöyle sunulmuştur: İki tanbur, bir dutar yahut iki tanbur ile bir kobuz (kobuz olmadığına üçüncü tanbur kemeçe ile çalınır). İki veya üç hâfiz oturur, çalgılar çalmaya başlarlar. Bir kişi “çirmende” (dâire-def) ile usul tutarlar. Çalgıcılar çirmendenin gösterdiği usulü takip ederler ve işlenen makamın müşkülât dalını çalmaya başlarlar. Müşkülât bitince beklenmeden nesir dalına geçerler. Nesir dalına geçişte burada hazır olan iki yahut üç hâfiz çirmendelerini alıp beraber usul tutarlar. Usul tutulduğunda çirmende sesinin çalgı sesinden daha alçak olması her halde çalgı sesini bastırmaması gerekir. Hâfizların biri başlatıp nesir dalının birinci küy’ünü okur. Birinci küy bitince ikinci küy’e geçmek için orada “terane” denilen beş tane küçük küçük küy’ler vardır. Bunlar nağmeyi birinci küy’ün perde ve usulünden ikinci küy’ün perde ve usulüne geçmesini sağlar. Hâfiz birinci küy’ü bitirdiğinde teraneleri bütün hâfizlar toplanıp söylerler. Birinci küy’ün teraneleri bittiğinde ikinci küy’e başlarlar. Yalnız kendisi okur. Bunun teranelerine geçişinde yine hâfizlar toplanıp söylerler. İşte böyle yapıp “nesir” dalını da bitirirler. Sonra oyun (dans) küy’leri (ufarlar) başlar. Oyunu yalnız çalgıyla veya çalgı eşliğinde koşukla da devam ettirmek mümkündür. Şunu da söylemek gerekir ki, ufarda koşuk olsa bile usulü iki veya üç çirmende beraber tutarlar.

Usul temelleri olarak Abdurahman Cami’e kadar yazılmış olan musiki kitaplarında *ten-tene-tenenen* nikrelerinin gösterildiğini ve bugünse bunun *ten-tene-tenenen* değil de *bek-beke-beke-büm* şeklinde olduğunu yazmıştır. Bu usul temelinin Harezmi Musiki Tarihçesi adlı kitapta ise bunların aksine *tak-taka-taktakgub* nikrelerinin gösterildiğini yazmıştır. Daha sonraları ise o dönemdeki Özbek müziğindeki usullerin ve icraların bir arada işlenişi ile ilgili bilgiler verip 24 usul ile ilgili örnekler vermiştir. Akabinde ise usullere bağlanan şeşmakam küylerinden bahsetmiştir. Şeşmakam bayrağı altına giremeyen ve aruz yerine parmak vezni ile şekillenen birçok küy’ün *halk küy’ü* veya *terme* adıyla var olduğu da kitapta anlatılmaktadır. Bu halk küy’lerinin nereden beslendikleri doğrultusunda henüz o dönemde araştırmaların olmadığını ve bununla ilgili de bilgilerinin olmadığını yazmıştır. Bu soruna çözüm olarak Abdurauf Fitrat,

“Avrupa musiki nazariyatını çok iyi bilen Özbek musikişinasları yetişerek halk edebiyatımız, halk aşulelerimiz doğrultusunda araştırmalar yapılırsa hem bizim için hem de Avrupa müziği için yeni bir dünya açılmış olurdu” diye bir öneride bulunmuştur.

Halk küy’lerinden söz ederken bu küy’lere verilen isimlerin müziğin ahengi, vezni veya perdesiyle ilişkili olmadığını, küy’ün içerisindeki canlı bir söz ya da cümlenin veya kim okuduysa bunun sonradan küy’ün adı olduğunu söylemiştir. Örneğin, “Âmân yâr” küy’ünün aşulesinde nakarat kısmında *sevgen yâring men bolemen âmân yâr* mısrası vardır. Bunun en canlı sözü *âmân yâr* olduğu için bu küy’ün adı olarak alınmıştır. Bunların yanı sıra bu küy’lerin çıkışlarıyla ilgili ayrıca bir hikâyeleri de vardır. Örneğin, “Giryânkazak” küy’ü bundan 50–60 yıl önce çocuğu ölen Kazak kadının dizilerini döverek sessizce ağlayışının tasviri ile oluşmuştur.

Küylerden bahsettikten sonra ise sıra bu küyleri icrada kullandığımız çalgılara geliyor. Başlıca sözü geçen ve özellikleri anlatılan çalgı aletleri şunlardır: *tanbur, mızrâb, dutâr, rübâb, kopuz-kovuz, çeng, ğiccek, ney, koşney, sürney, balabân, kerney, dâire ve nâĝâre*.

Yazar, şark musikisinin istilasından sonra Müslüman milletler arasında kurulan medreseler birliğinin sonucu olarak bize geldiğini söyler. Kültür alışverişi yalnızca Arapların gelişi ile başlamamıştı. Bundan daha önce de var olduğu muhakkak ortadaydı. Hatta bu durum öylesine güçlüydü ki alınan yeni şeyler eskileri yok etmeden varlığını sürdürüyordu. Yeni gelen eski geleneği yok etmiyordu, edemiyordu. Fakat Arap-İslâm siyasetinin kayırmalarıyla birlikte yok olan millî eserlerimiz, musikimiz de kaybolmaya başlamıştır.

Türk musikisinin gelişmesine öncülük eden en eski izlerin bahşı ve ozanların kopuz ya da donbura sözleridir. Bahşı sözünün anlamı şair, çalgıcı demektir. Bahşılar, halk arasında kopuz ya da donbura çalıp destan okuyan özel kişilerdir. Hâlbuki bu söz hicrî 9. asırda yani Nevai zamanında “Uygurca kitap yazan” anlamında kullanılmıştı. Prof. Köprülüzâde’nin Hülâgühân zamanında yazılmış Zirch-i İlhânî’den naklen “bahşılar her ay üç gün perhiz tutup, ibadet

yaparlar ve belirli yemekler yerlermiş.” diye rivayeti vardır.¹ Bahşı müziğimiz, İran-Arap etkisiyle gelen klasik müziğin baskınlığı karşısında yok olmamış, kendi varlığını halk arasında sürdürmüştür.

Türklerde var olan usul dâireleri ile ilgili Osmanlı musikişinaslarından Rauf Yekta Bey’in Hoca Abdulkadir Merâğî’den alıp yazdığı üç tane usul dâiresi varmış. Türkler bütün küy’lerini bu üç usul dâiresi üzerinden icra ederlermiş. Bunlara ise küg dediklerini yazmıştır. Çinlilerde 360 küy’ün olduğunu ve Türk hakanlarının toplantılarında bu 360 küy’ün her biri bir gün çalınmak suretiyle bir yılda tamamlanmış. Bu 360 küy’ün büyüğü temel dokuz küg imiş. Bunların adları: *Uluk Küg, Aslânçep, Burs, Kuladu, Kutatku, Burstarğay, Cantây, Hantây, Şanduk* imiş.

Usul dâireleri hakkında musiki kitaplarının yanı sıra edebî birkaç eser içerisinde de bilgi almak mümkündür. Örneğin, Ali Şir Nevai kendisinin *Mizânü-l-Evzân* isimli kitabının tizim bölümünde Türk vezinlerini göstermiş, *Arğuşlık* adlı bir usul dâiresi varlığını bunun da vezni musiki kitaplarında yazıldığını söyleyip bundan başka birkaç Türk küy’lerinin de adlarını bize bildirmiştir. Ali Şir Nevai’nin söylediğine göre, “Türkî” adlı bir küy de varmış. Abdurauf Fitrat bu küy’le ilgili olarak *Bugünkü klasik musikimizdeki ‘nesrullâyî’ küy’ünün ‘eviç’ kısmında ‘Türkî’ isimli yanık çok etkili bir nağme vardır. Nevai’nin övgüsünü sözü geçen ‘Türkî’ küyü ile bunun her halde bir bağı, yakınlığı olsa gerek* diye belirtmiştir.

Hicrî 8. asırda Timur Semerkant’ı dünyanın en büyük şehri yapma isteğiyle hangi ülkeye girse o ülke içerisindeki büyük âlimleri, ustaları, şairleri, sanatkârları Semerkant’a getirip ve burada ikamet etmesini sağlayarak arzuladığı büyük başkentini oluşturmaya çalışmıştı. Abdurauf Fitrat’ın dediğine göre elinde olan *Tühfetül-s-Sürür* adlı kitapçığa göre neyzen Abdulkadir Merâğî İlhanlı Türklerinden Sultan Übeys hizmetinde olup sonraları Emir Timur tarafından Semerkant’a getirilmiş ünlü musiki âlimiymiş ve aynı zamanda Sefiyüddin Ürmevî de Semerkant’a getirilenler arasındaymış. Emir Timur’dan önce Orta

1- Millî tettebbuular mecmuası, cilt 2, sayı 14, sayfa 20

Asya'da temelleri Araplar ve Farslardan gelen bir müzik kültürü hâkimdi. Timur, dünyanın çeşitli yerlerinden getirttiği âlimlerin çabalarıyla birlikte buradaki müzik sanatını canlandırmış ve ayağı kaldırmıştı. Kısa zamanda yerli halktan da musikişinaslar yetişmişti. Bunlar arasında *Mirzâ Uluđbek*, *Kânuncu Derviş Ahmedî*, *Neyzen Sultân Ahmed*, *Karagll Hisâmi*, *Harezmlî Abdulvefâ*, *Belhî Mevlâna Sâhib*, *Şehrîsebzlî Abdulbereke*'dir. Yetiřen bu musikişinaslardan birisi olan Mirzâ Uluđbek de Emir Timur gibi Semerkant'ı büyük sanat başkenti yapma yolunda çalışmalar yürütür. Fakat kendi döneminde meşhur Hoca Ahrar himayesi altında ortaya çıkan radikal dincilikle birlikte ülkede bozgunluklar bař gösterir ve sonuça Mirzâ Uluđbek vefat eder. İşte bundan radikalcilikten sonra güzel sanatlar merkezi Semerkant'tan Hierât'a taşınır. Hüseyin Bâýkarâ da Ali řîr Nevai'nin himayesi altında Çađatay edebiyatı ve Çađatay musikisinin altın döneminin Hierât'ta kurmuştur. Ali řîr Nevai'nin musiki ile olan yakınlığı konusunda yazar şunları söylemektedir: *Nevai'nin kendisi musikiyi Hoca Yusuf Burhan diye ünlü bir musiki âliminden öğrendi. Musikinin teorik veya pratik taraflarını iyi bilirdi. Babür Mirzâ kendisinin meşhur eserinde Nevai'nin eserlerini sayarken "yine ilm-i musikide iyi şeyler bağlamış, iyi "nakışları", iyi "peşrev"leri vardır, diye Nevai'nin usta bir bestekâr olduğunu göstermiştir"* diye yazmıştır. Yazarın sunduğu bir görüşe göre Özbekistan'ın hemen hemen her yerinde var olan Kârî Nevâ adlı eserin Nevai'ye ait olduğudur. Bu eserin aynı zamanda Buhara'nın eski musikişinasları tarafından da Nevai eseri olarak adlandırması bu görüşün doğruluk olasılığını arttırıyor. Nevai'nin musikiye olan hizmeti yalnızca ky'ler bestelemekle olmamıştır. En büyük musiki üstatlarını ve en yetenekli musiki öğrencilerini de kendi eğitimine almıştır. Onlar için özel olarak musiki risaleleri yazdırmıştır. Bir rivayete göre Nevai'nin kendisinin de yazdığı bir musiki risalesi varmış. Fakat bunun doğruluğu konusunda hiçbir ize rastlanmamıştır. Hüseyin Bâýkarâ zamanındaki meşhur musikişinaslardan birisi olan Çađatay beylerinden Mirhâřim Bey, kânun isimli çalgının eksiklerini giderme çalışmalarında bulunmuştur. Diđer bir meşhur musikişinas ise *stat řadi*'dir. Kendisinin yetiştirdiği en iyi öğrencilerden birisi Osmanlı musikişinaslarından *Zeynâbiddin*'dir. Zeynâbiddin kendi ülkesinden kalkıp Hierât'a ge-

lerek Üstat Şadî'den musiki öğrenmiş, Hüseyin Bâykâra ve Ali Şîr Nevai'nin yanında itibar kazanmış, sonraları ise kendi yurduna geri dönmüştür. Kendisi ayrıca iyi derecede çeng ve ud çalarmış. O dönemin diğer büyük musikîşinasları ise Üstat Abdulkâsım, Andicanlı Mevlâna Yusuf Bediî, Mahmud Şeybâniy, çengci Habibullâiy, çengci Muharremiy, mehter nâğâracı Alişunkâr Şemsüddin, mehter nâğâracı Ahmed ve ğıccекі Aliycân'dır.

970'lerde hanlık tahtına oturan meşhur Özbek hânı Albdullâhân zamanında yetişmiş meşhur musikîşinaslardan biri olan çengci Hâfız Derviş Aliy, Albdullâhân zamanında yetişmiş olup Taşkent'in Amir Fethiy adındaki musikîşinasının öğrencisi idi. Kendisinin dedeleri de musikîşinas imiş. Yazar çengci Derviş Aliy tarafından yazılmış iki tane musiki risalesine sahip olduğunu söylemektedir. Bunlardan ilki Albdullâhân'a ithaf edilerek yazılmış, bir diğeri ise hicrî 1009'da han olup, 1052'de hanlığı bırakan İmâmkuhân ismine ithaf edilmiştir. İkincisinin birçok yeri aynı üslupta yazıldığı için birincisinin kopyası gibi görünürmüş. Albdullâhân zamanında yazılanı kısa, İmâmkuhân zamanında yazılanı ise geniş bir biçimde kaleme alınmış. Albdullâhân zamanından İmâmkuhân zamanına kadar meşhur olan musikîşinasların bazıları şunlardır:

Buharalı Dutârcı Mahmud İshâk oğlu Taşkentli Amir Fethiy, Semerkantlı Kuyumcu Mevlâna Bâkiy, Kanuncu Hâcegiy Cafer, Hâfız Tanış, kanuncu Hâfız Turdiy, Mirzâarabiy Konğurât, kobuzcu Hâfız Pâyende, kobuzcu Şeyh Ahmed, kobuzcu Mirmestiy, neyci Belhli Üstat Abdullâh, tanburî Hoca Nevruz, udî Hüseyin, ğıccекçi Üstat Özbek ve diğeri... Hâfız Derviş'in gösterdiği gibi onun zamanında Özbek musiki dünyasında çalgılar: *ud, kânun, tanbur, çeng, ney, rübâb, kobuz, ğıccек, işret, kungura, setâr, rühefzâ, sürney, balabân, nâğâra* ve *dâire* imiş.

Albdullâhân'dan sonra Özbekler arasında yaygınlaşan aşırı dincilik beraberinde sanatta gerilemeye neden olmuş ve birçok yönde kısıtlamaları da beraberinde getirmiş. Musikiye artık kimi çevreler tarafından günah gözüyle bakılmaya başlanmış ve bunun böyle olmadığı musikîşinaslar eliyle anlatılmaya çalışılmıştır. Bu konuyla ilgili olarak Derviş Aliy, İmâmkuhân için genişlettiği

eserinin başına dört sayfalık uzun bir giriş yazıp musikinin günah olmadığını Muhammed peygamberin hadisleriyle ispat etmeye çalışmıştır.

Uzun yılların ardından Özbekistan’da han değişiklikleri olur ve sanatın yükselmesi yerine gitgide daha da alçalmaya başladığı görülür. Bu konuyla ilgili olarak yazar durumu tarihî açıdan şöyle açıklamıştır: “Hâfiz Derviş’in son zamanlarında Özbek hanı olan İmâmkulı kör olunca hanlığı kendi akrabası *Nâdirmuhammed*’e verip hacca gitmiş (1052). Üç yıldan sonra *Nâdirmuhammed* oğlu Abdülleziz ve *Nâdirmuhammed* oğlu *Sübhânkulı* birleşerek babalarına karşı çıkmışlardır. Babaları ile savaşın onun tahtını ele geçirdiler. Çaresiz *Nâdirmuhammed* yenik düşünce hacca gitmeye mecbur olmuştur. Yola çıkmadan önce edepsiz çocuklarına adam gönderip hiç olmazsa vedalaşın duasını aldıktan sonra onu göndermelerini istedi. Taş yürekli *Sübhânkulı* atasının bu sözünü de geri çevirdi. Böyle yapıp Buhara’yı Abdülleziz alıp Belh’i *Sübhânkulı*’na verdi (1061).”

Bu iki kardeş Belh ile Buhara’da kırk yıl hanlık sürdüler. Bu kırk yılın 20–30 yılı kendi aralarındaki kavga ile geçti. İki hain kardeşinin birbirine de hıyanet etmesi nedeniyle Özbek halkı daha da kötü duruma düştü. Belh-Buhara arasında yaşayan halk talan edildi. Canına tak eden, talan edilen halk bu düzensizlikten usanan beyler kavgayı bitirme çarelerini aramaya başladılar. Semerkant, Şehrisebz vilayeti (halkı) Hive hanı Anuşa’yı getirmek, ülkesini ona teslim edip bu iki hainden de kurtulmaya karar verdiler ve Anuşa’ya mektup yazdılar. Kalan vilayetler ise *Sübhânkulı*’nın kendisine han olarak kalmasını istedikler. En son *Sübhânkulı* Abdülleziz’i yendi. Mâveraünnehir’i alıp Abdülleziz’in hacca gitmesine izin verdi. Kendi babasına günâhdaşı olan akrabasına hıyanet eden *Sübhânkulı* tahta oturunca (halkına) işitilmemiş vahşilikleri uygulamıştır. 17–20 yaşlarındaki iki oğlunu (bir gün bana karşı çıkarlar diye) feci bir şekilde öldürttü. Bu sıralarda Harezm’den Anuşahân gelip Semerkant, Şehrisebz’i ele geçirir, yaklaşık üç ay savaşın sonra geri çekilir. Savaşlardan bezen halk 1113 yılında *Sübhânkulı*’nı öldürüp oğlu ikinci *Übeydullâh*’ı han ilan ettiler. 1122’de *Übeydullâh*, kardeşi *Abulfeyzîhân* tarafından öldürüldü. *Abulfeyzî* kendisi de 1159 yılında Rehîmbey tarafından öldürüldü. Hanlık Özbek’in Aşterhânî sülalesinden Manğıt sülalesine geçti. Manğıt hanları ise çok fazla cahil, yalancı ki-

şilerdi. Halkı kendilerine tabi etmek için dilenciler gibi yaşamaya çalışıyorlardı. Böyle dilenci, şeyh, hain, çocuk katili olan hanların güzel sanatlardan bir şey anlamadıkları muhakkaktır. Bu yalancı vahşilerin yönetiminde ezilen milletin güzel sanatlar ile ilgilenmeye vakit bulamayacağı âşikârdır. Bu yolsuzlukların başlamasıyla beraber (İmâmkulı zamanlarından başlayıp) Özbekistan'dan Hindistan'a (kadar) sefer (hicret) meselesi çıktı. Meşhur Babür Mirza'nın Hindistan'da kurduğu Moğol hakanlığı sanatların himayesi için var gücü ile çalışıyordu. Özbekistan'ın ressamı, şairleri, musikişinasları, âlimleri bu yolu seçtiler. İşte bundan sonra Özbekistan'da güzel sanatlar dünyası gücünü kaybetmiştir. Kokan'da, Harezmi'de, Buhara'da arada bir görünmeye başlayan sanat hayatı ise eski halini yeniden almamış, başladığı gibi bitmiştir..."

Daha sonraları Özbekistan'da musiki hayatını canlandırarak çalışmalarında bulunulmuştur. Bu çalışmalar Harezmi'de olmuştur. Harezmi'nin gayretli eğitim görevlilerinden Bekcan ile meşhur musikişinaslardan Muhammedyusuf Divan'ın kalemleri ile yazılıp 1925'de Moskova'da basılan *Harezmi Musiki Tarihçesi* adındaki önemli kitapçık yapılan çalışmaların içeriğini oldukça iyi anlatmıştır.

Harezmi Musiki Tarihçesinin gösterdiğine göre Hive Hanı I. Muhammedrehiymhân zamanında 1221'de meşhur musikişinas Hiveli Niyâzhânhoça, Buhara'ya gidip önceden malum olan şesmakam nağmelerini tanbur ile öğrenip Hive'ye geri dönmüştür. Kendisine öğrenciler kabul edip şesmakamı öğretmeye başlamıştır. *Mahsumcân Kâzî, Sandıkçı Usta Muhammedcân, Abdusettâr Mehrem Niyâzhânhoça* mektebinde yetişen musikişinaslardandır.

II. Muhammedrehiymhân zamanında en büyük şair ve musikişinas olan başkâtip Pâlvânniyâz Kâmil musiki öğrenmek için bir kolay yol aramaya çalışmış ve *Harezmi Çiziği* diye adlandırılan notayı bulmuştur. Pâlvânniyâz Kâmil'in oğlu şesmakam küy'lerini bu Harezmi çiziği diye adlandırılan nota ile yazmıştır. Bu notanın yardımıyla Harezmi'de musiki hayatı yeniden canlanmaya başlamış ve genişlemiştir. Birçok musiki üstatları da yetişmiştir. Harezmi musiki tarihçesinin gösterdiğine göre son dönemlerde Harezmi'de yetişen musikişinasların en meşhurları şunlardır:

Başkâtip Pâyvânniyâz Kâmil, Muhammedresul (Pâlvânniyâz Kâmil'in oğlu), II. Muhammedrehiymhân, Kamberbâbâ, çadırcı Muhammed Yakub, mühürdar Hudâybergen, kalendar Dönmes, bahşî Rızâ, bahşî Süyev, ğıcccekçi Abdurrahmânbebék, ğıcccekçi Abdullâ Mecane, ğıcccekçi Muhammed Yakub Herrât, bülâmânçi (balabâncı) Yakub gibi büyük üstatlar Harezmi'de yetişmiştir.

Özbek klasik müziği içerisinde yer alan görünmez değerlerin gün yüzüne bir şekilde çıkmasının temellerini atan bu kitapta kısmî olarak Özbek klasik müziğinin tarihi üzerine değinmeler, dönem dönem değişen siyasi gücün sanata verdiği etkiler ve âlimlerin ihtiyaçlar doğrultusunda kaleme aldığı musiki hakkındaki eserler anlatılıyor. Sosyal inkılâbın sonucunda musikinin yeniden filiz vermesiyle birlikte yeni yüksek öğretim kurumları açılmış, millî musiki toplulukları kurulmuş, kullanılmayan çalgı aletleri çeşitli sanat etkinliklerinde ve tiyatrolarda yeniden gün yüzüne çıkarılarak topluma kazandırılmıştır. Küyler notaya alınmış ve ilk olarak ünlü aşulecilerden Kârî Yakub ve Rus musikişinası N. N. Mironov tarafından birkaç aşule notaya alınıp yayımlanmıştır. şark Musiki Mektebi iki yıl V. YA. Uspenskiy ile çalışarak şeşmakamı nota aldırmiş ve beş bin nüshasını da yayımlatmayı başarmıştı. Daha sonraları Ğulam Zeferiy ve Uspenskiy şeşmakamı notaya almaya devam etmiştir.

Bununla birlikte en önemli eserden birisi de kuşkusuz Harezmi Bekcan ve Muhammedyusuf Divan tarafından yazılan Harezmi Musiki Tarihçesi kitapçısıdır. 55 sayfalık bu kitapçıkta şeşmakamın Harezmi'deki durumunu, Harezmi iziği adlı notanın bulunuşu ve Harezmi çalgıcıları doğrultusunda tam ve önemli bilgi verilmiştir. Abdurauf Fıtrat, klasik müziğimiz hakkındaki bazı düşüncelerini Moskova'da iken görüştüğü Rusya Sanat Akademisinin üyesi Prof. Belyayev sözlerine dayanarak şöyle özetliyor: *Avrupa musikisi kendisinin en sonraki devrine gitmişti. Bundan ileri gidemezdi. Avrupa müzik âlimleri kendiişlerini ileri götürmeye çalışmışlar, çeşitli yollar düşünüp aramışlardır. Çoğu bizim şark musikimize başvurup bunun temellerinden faydalanmaktan başka are kalmadığını söylemişlerdir.*

Türkistan'da musikinın daha da büyüyüp gelişmesi açısından yeni musiki mekteplerinin açılmasının önemini vurgulayan Abdurauf Fıtrat, bu mektep-

lerden mezun olan ilk öğrencilerin Rusya'daki eğitim kurumlarına ve oradan da müzik enstitülerine gönderilmesi hususunda önerilerde bulunmuştur. Öğrencilerin iyi bir eğitimle ancak musikiyi geliştirebileceği kanaatinde olan Fıtrat, kitabında Rus dili ve nota dersleri verilmesi hususunda da öneride bulunmuştur. Eserlerimiz notaya alınırken kendi öğrencilerimiz yetişene kadar Avrupalı musikişinaslardan yardım alınabileceğini söyleyen A. Fıtrat, notaya alınırken küylerin tamamının kendi ahenk ve usulüne göre alınması gerektiğini vurguluyor. Nâsir oğlu Ata Celâl, Nebiy oğlu Ata Ğiyâs, V. Y. Uspenskiy gibi musikişinaslar tarafından şeymakam notaya alınırken A. Fıtrat'ın bu fikirleri esas alınmıştır.

Görüldüğü gibi Abdurauf Fıtrat'ın bu eseri hem Türk musikisi tarihini iyi tasavvur etmemiz hem de o dönemdeki Özbek musikisi adına gerçekleştirilen çalışmaların seyrini doğru anlamamız bakımından çok önemli ipuçları vermektedir. Eserin 1926 yılında neşredilen Arap yazılı nüshasını elde edemediğimiz için Kiril alfabesi ile yayımlanan neşrinden yararlandık.

Kaynakça

- Fitrat, Abdurauf, *Özbek Klassik Musikasi va Uning Tarihi*, Fen Neşriyatı, Taşkent 1927.
- Fitrat, Abdurauf, *Tenlengen Eserler, I. Cild, Ma'neviyat*, Taşkent 2000.
- Fitrat, Abdurauf, *Tenlengen Eserler, II. Cild, Ma'neviyat*, Taşkent 2000.
- Fitrat, Abdurauf, *Tenlengen Eserler, III. Cild, Ma'neviyat*, Taşkent 2003.
- Fitrat, Abdurauf, *Tenlengen Eserler, IV. Cild, Ma'neviyat*, Taşkent 2006.
- Fitrat, Abdurauf, *Özbekistan Milliy Ensiklopediyası, ÖME, Devlet İlmî Neşriyâti, 9. Cilt*, Taşkent 2005 ss. 262–265.
- Mirzayev, Saydulla, *XX. Asr Ozbek Adabiyoti*, Toshkent, Yangi Asr Avlodi, 2005.
- Özbek Tilining İzâhli Lügâti, 5 Cildli, Özbekistan Milliy Ensiklopediyası, Devlet İlmî Neşriyâti*, Taşkent 2006–2008.
- Yuldashev, Marufjon, *Özkaya Yılmaz, Özbekçe Yazım Kılavuzu*, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir 2011.

Abdurauf Fitrat ve Onun Özbek Klasik Müziği Hakkındaki Eseri

Hüseyin AKBAŞ

Özet

20. yüzyıl Türkistan'da ortaya çıkan Cedit edebiyatının önderlerinden olan Abdurauf Fitrat aynı zamanda modern Özbek edebiyatının da kurucularından sayılır. İlerici görüşleriyle Türkistan'da büyük bir hayran kitlesi oluşturan yazarın dönemin sorunları ve ihtiyaçlarıyla ilgili birçok eseri bulunmaktadır. Yazar, o dönemde açılan yeni okullarda okutulmak üzere dil, edebiyat, tarih, sanat ve coğrafya gibi birçok alanla ilgili kaynak eserler oluşturma çabasına girmiştir.

İşbu tanıtma amaçlı makalede Abdurauf Fitrat'ın Özbek Klasik Müziği ve Tarihi adlı eseri ele alınmıştır. Bu eser sadece Özbek klasik müziği ile ilgili bilgi vermekle kalmayıp Türk halkları arasındaki makam musikişiyle ilgili bilgileri de içermektedir. Kitap Türkistan'da müziğin ortaya çıkması, gelişimi ve tarihi evreleri hakkında dikkate değer bilgileri içermektedir. Eser müzikbilimin açık kalan birçok alanına katkı sağlayacak bir muhtevaya sahiptir. Çok önemli olan bu eser bugüne kadar Türkiye Türkçesine çevrilmemiştir. Eserin Türkiye Türkçesine kazandırılması ile müzikbilim açısından Özbek müziği ile ilgili yeni görüş ve fikirlerin ortaya çıkacağı kanaatindeyim.

Anahtar Kelimeler: Fitrat, Özbek klasik müziği, makam, şeşmakam, müzikoloji

Abdurauf Fitrat and His Product about Uzbek Classical Music

Hüseyin AKBAŞ

Abstract

Abdurauf Fitrat is one of the leaders of reforming literature emerged in Turkestan in XX. century and at the same time founders of the modern Uzbek literature. In Turkestan, he created a large fan-base of his progressive views and he had many works related to the problems and needs of that era. The author wrote reference book in many areas about language, literature, history, art and geography for newly opened schools in that era.

This is to introduce in this article handled A. Fitrat and his product under the named Uzbek Classical Music and its History. This work not only to provide information related to Uzbek, therewithal to provide information about maqam music of Turkic peoples. This book is imparting remarkable information about the emergence of music in Turkestan, development and its historical stages. This work will contribute too many areas of musicology has a structure. This is a very important product has not hitherto been translated into Turkey Turkish language. Translation of the product into Turkey Turkish language will uncover new ideas and thoughts from the perspective of musicology about Uzbek music. For this reason, I believe that will be an important source of this work.

Key words: Fitrat, Uzbek classical music, maqam, shashmaqom, musicology

Названий Растений В Языке Произведений Алишера Навои Усмонова Махфуза Садиковна*

Несравненное развитие древнего узбекского литературного языка приходится на период темуридов, на время творчества Алишера Навои. На этом богатом литературном языке впоследствии написаны произведения многих узбекских поэтов и писателей, настоящий узбекский литературный язык является его продолжением, который претерпел определённые изменения. Но и до Алишера Навои на древнем узбекском языке были созданы художественные произведения.

Узбекский народ образовался в результате объединения и оседлости многих тюркских племён в течение многих веков, в процессе связи и смешения языка и с точки зрения сложного историко - этнического развития. Узбекскому языку присуще единство языковых особенностей трёх крупных этнических компонентов

- 1- юго-восточный язык, т.е. карлукские говоры узбекского;
- 2- юго-западный язык, т.е. огузских говоры узбекского языка;
- 3- северо-западный язык, т.е. кипчакские говоры узбекского языка.

Кроме этого, узбекский литературный язык находился под влиянием языков соседних народов, живших на территории средней Азии, а также языков народов, племён на территории Узбекистана в настоящее время. В первую очередь, узбекский язык находился под влиянием персидско-тад-

* Джиззахский государственный педагогический институт (Джиззах-Узбекистан)

жикского языка (с древних времён), арабского языка в период правления арабов в средней Азии (VII-X века), впоследствии, монгольский язык в период правления монголов (XIII-XIV вв.). В результате, узбекский язык претерпевал наряду со своими внутренними закономерностями развития и влияние иностранных языков. Это влияние отражается на лексике узбекского литературного языка (БЕГМАТОВ: 1985, с.64).

“Язык произведений Алишера Навои действительно сложен и с диалектальной точки зрения очень многогранен, его размер и стиль мастерски исполнены, что даже один диалект невозможно разместить в одной рамке этого говора”

“Слова произведений Навои, взятые из неродственных языков, составляли довольно большой процент лексического пласта художественного произведения того времени” (АБДУЛЛАЕВ: 1968, с.238)

Словарный состав языка по степени своего богатства и возможностям имеет безграничные особенности. По этой причине, мысли о богатстве языка и научные представления относительно. В узбекском языкознании имеется бесценная работа Бахрома Бафоева, посвященное определению лексики языка произведений великого Алишера Навои. В данном исследовании, как отмечено в произведениях Алишера Навои, в качестве самостоятельны слов в общей сложности взято 26.035 слов. Но эти сведения выражено от богатство языка не полностью, а относительно, со слов автора по этому поводу: *“В творчестве поэта не отмечена вся лексика живой узбекской речи XIV-XV веков. По этой причине, использованная в письменных памятниках лексика не является основанием в определении лексического богатство художественного языка определенного периода”* (БАФОЕВ: 1983. с.20)

Несмотря на это, мы тоже определили количество слов в произведениях Алишера Навои, которые относятся к растительному миру и считаем этот результат относительным.

По нашему подсчёту, в “Толковом словаре языка произведений Алишера Навои” имеется свыше 300 слов, употребленных Навои и связанных с

растениями. Это названия фруктовых, не фруктовых деревьев, цветов, овощей, трав или слов, связанных с ними.

Наш подсчёт названий растений в произведениях Алишера Навои, отличенных в толковом словаре языке произведений Алишера Навои, с точки зрения генеалогии привел к следующим результатам:

- обще тюркские и узбекские слова - 34;
- арабские слова - 53;
- персидско-таджикские слова - 204;

кроме этого, отмечен смешенный состав - 14 слов арабо-персидских и персидско - тюркских слов.

Отношение 305 слов растительного мира в процентном виде следующее: общетюркские и узбекские слова – 11,1%, арабские слова - 17,4 %, персидско- таджикские слова 66,9% и смешенный состав слов 4,6 %.

Эти данные даются в следующей таблице:

Названия растений в ТСЯПАН (1983-1985) 305 слов-100%			
Общетюркские слова - 34 слов 11,1%	Арабские слова - 53 слов 17,4;%	Персидско- таджикские слова – 204 слов 66,9%	Смешенный состав слов - 14 слов - 4,6 %

Из этого видно, самую большую часть названий растений и связанных ними слов, произведений Алишера Навои составляют слова, заимствованные из персидско-таджикского языка, на втором месте – заимствования из арабского языка.

Если посмотреть с точки зрения собственного и заимствованного пластов, по названиям растений, указанных в произведениях Навои в толковом словаре языка произведений Алишера Навои: собственно-пластовые слова составляют - 48 слов, слова заимствованного пласта – 257 слов. Значит, многие слова, связанные с названиями растений в произведениях Навои (84,3%) составляют пласт заимствованных слов.

На это понятие относятся только к названиям, связанных с растениями: в кругу вопросов общей лексики языка произведений Алишера Навои отмечено следующее: *“В произведениях заимствованные слова составляют 53-55%.”* (БАФОЕВ: 1983. с.29)

Также, по нашим подсчетам самое большое количество слов, относящихся к растениям составляют персидско - таджикские слова (204 слов - 66,9%), но в кругу общей лексики произведений Навои этот показатель дано иначе: *“В творчестве А.Навои персидско-таджикские слова по отношению к материалом арабского языка состоит на втором месте (21,08%) и составляет 5489 слов.”* (БАФОЕВ: 1983, с.35)

Основной причиной большого количества персидско-таджикских названий растений в произведениях Навои являются близкие территориальные отношения между узбеками и иранским народом, который вел оседлый образ жизни, занимался земледелием.

Далее приводятся примеры из общетюркского, арабского и персидско - таджикского языков названия растений:

Общетюркские и узбекские слова: **acrıg** (I, 54) (В скобках указывается номера томов и страниц ТСЯПАН: 1983-1985гг) - пальчатка, **bâg** (I, 325) - сад, **buğdây** (I, 343) - пшеница, **vusma** (I, 384) - усьма, **kenâb** (II, 96) - мешковина, **kök** (II, 149) - синий, трава, **mamuğ / mamuğ** (II, 222) - хлопок, **müñüz** (II, 352), **âlme** (II, 517) - яблоко, **âlu** (II, 519) - слива, **söksök** (III, 140) - пшено, **térek** (III, 223) - тополь, **tâk** (III, 240) - виноград, **tâl** (III, 241) - ива, **üzüm** (III, 280) - виноград, **çéçek** (III, 464) - цветок, **çigit** (III, 465) - семена хлопчатника, **yafrâg** (III, 599) - лист, **öleñ** (III, 607) - трава, **ķamiş** (IV, 29) - камыш, **ķâvun** (IV, 58) - дыня, и другие.

2. Арабские слова: **ebher** (I, 26) - нарцис, **edes** (I, 39) - чечевица, **elef** (I, 78) - трава, **esmer** (I, 127) - плод, **afyun** (I, 146) опиум, анаша, **baķam** (I, 234) - красное дерево, **baķl** (I, 234) - овощ, **zevâhir** (I, 608) - цветок, **zeytun** (I, 611) - олива, **kerem** (II, 98) - капуста, **lif** (II, 174), **nebât** (II, 415) - трава, **nebâtât** (II, 415) - растение, **nahl** (II, 441) - саженец, **nahlbun** (II, 442) - дере-

во хурма, **nârenc** (II, 481) - вид апельсина, **rummân** (II, 634) - граната, **sendel** (III, 39) - дерево, **unnâb** (III, 294) - джидда, **fâkihe** (III, 353) - плод, **hiyâr** (III, 391) - огурец, **hınâ** (III, 396) - хна, **şecer** (III, 491) - дерево, **qaranful** (IV, 31) - гвоздика садовая, **hadîqa** (IV, 131) - сад, садик, **heşef** (IV, 169) - вид хурмы и другие.

3. Персидско-таджикские слова: **amrod** (I, 89) - груша, **anâr** (I, 102) - граната, **arguvân** (I, 119) - дерево с красным стволом, **encir** (IV, 212) - инжир, **berg** (I, 216) - лист, лепесток, **behi** (I, 286) - айва, **bâdâm** (I, 305) - миндаль, **bostânefroz** (I, 347), **verd** (I, 358) - роза, **giyâh** (I, 401) - лекарственные растение, **gül** (I, 409) - цветок, **daraht** (I, 451) - дерево, **cev** (I, 550) - ячмень, **zerdek** (I, 620) - морковь, **zerdâlu** (I, 620) - абрикос, **zire** (IV, 227) - тмин, **ispind** (II, 53) - гармала, **kedu** (II, 89) - тыква, **kerem** (II, 98) капуста, **keşniz** (II, 103) - зелень, **lâle** (II, 177) - тюльпан, **lübyâ** (IV, 234), - фасоль, **müşkbid** (II, 395) ароматный, **ney** (II, 427) - камыш, дудка из камыша, **nergis** (II, 432) - название цветка, **nesrin** (II, 436), **nilüfer** (II, 460) - лилия, **nihâl** (II, 466) - росток, **nuhud** (II, 492) - горох, **âbnus** (II, 497), **pahta** (II, 568) хлопок, **piste** (II, 575) семечки, подсолнух, фисташки, **reyhân** (II, 600) - базилик, **sevsen** (III, 45) - кунжут, **séb** (III, 68) - яблоко, **sipend** (III, 82) гармала, **sümen** (III, 123), **surhbed** (III, 131), **terencebin** (III, 185), **hurma** (III, 433) - хурма, **çağandar** (III, 458) - свекла, **çınar** (III, 468) - клён, **şemsâd** (III, 498) - кавказская пальма, **şeftâlu** (III, 510) - персик, **şüküfe** (III, 548) - цветок, **şora** (III, 555) - лебеда, **ğunça** (IV, 119) - бутон, **hamqâ** (IV, 158) портулак огородный, **henzel** (IV, 159) - дыня сорнополевая и другие.

4. Смещенный состав слов:

персидско-таджикский+ арабский: **bedelef** (I, 185) - дикое растение, **neyşeker** (II, 429) - вид камыша, сахарный тростник, **nilüferî** (IV, 240) - цвет как у лилии, **sevsenî** (III, 21) - цвет савсан;

арабский+персидско-таджикский: **beyzedâr** (I, 196) - семенник, **işpeçân** (II, 74) - виды цветов, **nahlbend** (II, 442)- изготовитель цветов, **nahlistân** (II, 442) роща, лесистое место, **hinâreñ** (IV, 183) - цвет хна;

персидско-таджикский+тюркский: **béberlik** (I, 249) - неплодородность, **gülnişanlıĝ** (IV, 219) - похожий на цветы, **âftâbperestliĝ** (II, 538) - светолюбивый, **pahtalıĝ** (II, 568) - ватный, **sebzeliĝ** (III, 11) - зелёный, зелень, **servboyluĝ** (III, 47) - стройный, статный, **servqadlıĝ** (III, 47) - стройный.

Теперь остановимся на том, сохранились ли в современном узбекском языке растения и относящиеся к ним слова из произведений Навои.

“Известно, каждый язык в истории своего развития проходит через разные этапы. На этих этапах развития языка словарном составе и грамматической структуре происходят определенные изменения. Это само-собой в определенный период развития языка приводит к образованию своеобразных особенностей и норм языка. На основе этих норм литературный язык одного периода отличается определенными особенностями от литературного языка другого периода” (БЕГМАТОВ: 1985, с.9)

Действительно, имеются различия в употреблении слов, относящихся к растительному миру Алишером Навои и современным узбекским языком.

Имеются ли слова, относящиеся к растительному миру из произведений А. Навои, в современном узбекском языке или их нет, мы можем узнать, разделив их на 4 вида:

1. Слова, дошедшие в том значении и в той форме.
2. Слова, в которых изменилась фонетическая форма.
3. Слова, значение которых изменилось.
4. Слова, имеющиеся в языке поэта, а в современном языке отсутствуют.

Слова, дошедшие в том значении и в той форме: **anâr** (I, 102) - граната, **arguvân** (I, 119) - дерево с красным стволом, **encir** (IV, 212) - инжир, **berg** (I, 216) - лист, лепесток, **behi** (I, 286) - айва, **bâdâm** (I, 305) - миндаль, **bâĝca** (I, 327) - сад, маленький садик, **buĝdâyu** (I, 343) - пшеница, **bâdriñ** (IV, 215) - огурец, **giyâh** (I, 401) - лекарственные растения, **gül** (I, 409) - цветок, **gülberg** (I, 413) - лист цветка, **gülgün** (I, 414) - красный, **gülezâr** (I, 415) - цветник, **gülnâr** (I, 416) - цветы граната, **daraht** (I, 451) - дерево, **zire** (IV, 227) - тмин

индийский, **kerem** (II, 98) - капуста, **kök** (II, 149) - зелень, **läle** (II, 177) - тюльпан, **méve** (II, 296) - ягода, фрукт, плод, **nergis** (II, 432) - нарцис, **nilüfer** (II, 460) - лилия, лотос, **âlme** (II, 517) - яблоко, **pahta** (II, 568) - хлопок, **piste** (II, 575) - фисташки, **reyhân** (II, 600) - базилик, **suruh** (III, 131) - румяный, бутон, росток, **térek** (III, 223) - тополь, **tâk** (III, 240) - виноград (ствол), **tâl** (III, 241) - ива, **üzüm** (III, 280) - виноград, **hurmâ** (III, 433) - хурма, **çigit** (III, 465) - семена хлопчатника, **çinâr** (III, 468) - клен, **şemşâd** (III, 498) - кавказская пальма, **şora** (III, 555) - лебеда, **ķamiş** (IV, 29) - камыш, **ķâvun** (IV, 58) - дыня, **ķunça** (IV, 119) - бутон и другие.

Слова, в которых немного изменена фонетическая форма **acriğ** (I, 54) - пальчатка, **bâşâķ** (I, 233) - пшеница, **bihi** (I, 300) - айва, **vusma** (I, 384) - усьма, **zerdâlu** (I, 620) - абрикос, **yıĝâç** (II, 82) - дерево, **kedü** (II, 89) имеется в диалектах - тыква, **kenâb** (II, 96) - мешковина, **keşniz** (II, 103) - зелень, **lemu / limu** (II, 173) - лимон, **lübyâ** (IV, 234) - фасоль, **nahut** (II, 442) - горох, **nuhud** (II, 492) - горох, **söksök** (III, 140) - пшено, **hnâ** (III, 396) - хна, **şalgâm** (III, 496) - репа, **şeftalu** (III, 510) - персик, **yafrâĝ** (III, 599) - лист, **hinâ / hinnâ** (IV, 182) - хна и другие.

Слова, значения которых изменились: **varaķ** (I, 358 - “yafrâĝ” - лист), **dâna** (I, 500 - “yurğ” - семя), **dor** (I, 503 - “yaĝâç” - дерево), **künde** (IV, 233 - “yaĝâç” - дерево), **ney** (II, 427 - “ķamiş” - камыш), **âlu** (II, 519 - “âlhori” - слива), **ķember** (III, 449 - “gölķember” - веночек), **ķecek** (II, 464 - “göl” - цветок), **hamķâ** (IV, 158 - “sémizot” - портулак огородный), **henzel** (IV, 159 - “itķâvun” - дыня сорнополевая) и другие.

Слова, имеющиеся в произведениях Навои, но отсутствующие в современном узбекском языке: **ebher** (I, 26 - “botaköz, nergis”), **edes** (I, 39 - “yasmıķ” - чечевича), **emröd** (I, 89 - “nâk, âlmurt” - груша), **aşcâr** (I, 152 - “darahtlar” - деревья), **beñ** (I, 209 - “neşe, ķâradârı” - опиум, анаша), **baķlı hamķâ** (I, 234 - “sémizot” - портулак огородный), **baķl** (I, 234 - “sebzevât” - овощ), **béd** (I, 254 - “tâl” - ива), **bostânefroz** (I, 347 - “gültâcihorâz” - цветок, ширица садовая), **verd** (I, 358 - “atırgöl” - роза), **gülbün** (I, 413 - “гул тупи” -

кусть розы), **günaverd** (I, 423 - “türülü gül” - разные цветы), **cev** (I, 550 - “arpa” - ячмень), **zerdek** (I, 620 - “sebzi” - морковь), **ispend** (II, 53 - “ısıg” - гармала), **ketân** (II, 101 - “kenâp matâ” - кенаф), **luh** (II, 182 - “çoğa, çamiş” - камыш), **merdüngiyâ/méhriğiâ** (II, 235, 302 - “jenşen” - аносма щетинистая), **mamuğ/mâmuğ** (II, 222, 316 - “pahta” - хлопок), **müñüz** (II, 352 - “şâh” - ветка), **müşkbid** (II, 395 - “huşboy tâl” - ива с ароматными цветами), **neyşeker** (II, 429 - “şekerçamiş” - вид камыша), **nahlbun** (II, 442 - “hurma darahtı” - дерево хурма), **nârenc** (II, 481 - “apélsin türü” - вид апельсина), **nârven** (II, 481 - “hidli daraht” - дерево с приятным запахом), **âbnus** (II, 497 - “huşboy daraht” - дерево с приятным запахом), **âftâbperest** (II, 538 - “küngembâkar” - подсолнух), **rummân** (II, 634 - “anâr” - граната), **semen** (III, 34 - “yesmin” - жасмин), **senderus** (III, 39 - “sarık tüsli daraht” - желтое дерево), **sipend** (III, 82 - “ısıgık” - гармола), **türünc** (III, 259 - “limon” - лимон), **unnâb** (III, 294 - “çilânciyde” - джийда), **hashâş** (III, 389 - “köknâri ösimligi” - вид опиума), **hiyâr** (III, 396 - “bâdrin” - огурец), **çağandar** (III, 458 - “levlegi” - свекла), **hemzel** (IV, 159 - “itçâvun” - дыня сорнополевая), **heşef** (IV, 169 - “hurma türü” - вид хурмы) и другие.

Следующие слова имелись в древнем тюркском языке, они также отмечены и в произведениях Навои и также употребляются в современном узбекском литературном языке: **arpa** (ячмень), **buğday** (пшеница), **çecek** (цветок), **ot** (трава), **çamiş** (камыш), **tiken** (кольючке), **elma** (яблоко), **iğaç** (дерево), **yığaç** (дерево), **tâl** (ива), **térek** (тополь), **üzüm** (виноград), **çigit** (семена хлопчатника). (БЕГМАТОВ: 1985, s.9; s.68.)

В языке произведений Навои посредством названий растений наблюдается словообразование: от существительного существительные, от существительного прилагательное. Существительные, образованные от существительного: **béberlik** (“mévesizlik” - неплодородность) - I, 249, **gülberg** (“gül uarğâğı” - лист цветка) - I, 413; **gülbân** (“feryâd çekiş” - тосковаться) - I, 413, **gülbün** (“gül türi” - куст цветка) - I, 413, **gülgeşt** (“gül seygi” - прогулка цветов) - I, 414, **gülgüne** (“upa-elik” - в смысле пудра) - I, 414, **güldeste** (“gül bağlamı” - букет цветов) - I, 415, **gülrâr** (“gülrâr” - цветник) - I, 415, **gülistân** (“gülbâğ”

- цветниковый край) - I, 415, **gülâb** (“gül suvi”- розовый настой, сорт вина) - I, 417, **gülâbhâne** (“gülâb saqlanadigan hâne” - помещение, где хранится вино приготовленное из роз) - I, 417, **gülreñ** (“qızıl”- красный) - I, 417, **gülfişân** (“yaşlı hîd” - приятный запах), - I, 418, **gülfişânlıg** (“qızgın suhbet”- интересная беседа) - I, 418, **gülhan** (“ot, âlâv” - огонь) - I, 419, **gülçin** (“bâgbân” - садовник) - I, 419, **gülşen** (“gülbağ” - цветник) - I, 420, **gülkand** (“şirinlik” - сладость) - I, 421, **dânapâş** (“dân sérgiç”- сеятель зерна) - I, 501, **lâlevâr** (“lâlereñ” как цвет тюльпана) - II, 177, **lâlegün** (“lâlereñ”- цвет тюльпана) - II, 177, **lâlezâr** (“lâlezâr” - сад из тюльпанов) - II, 178, **nevbahar** (“nihâl” - росток) - II, 416, **neyistân** (“камишзор” - камышовая степень) - II, 428, **neyşeker** (“şekerqamış” - вид камыша, сахарный тростник) - II, 429, **nergisâr** (“nergis êkilgen yer” - цветник из наргисов) - II, 432, **sebzeliğ** (“yeşillik” - зелёный цвет) - III, 11, **sebzereñ** (“yeşil” - зеленый) - III, 11, **sevsenî** (“lâcüverd” - цвет савсан) - III, 21, **sendelnesim** (“yaqımlı şebede” - приятная прохлада) - III, 39, **sendelpoş** (“qârasarığ kiyim” - черно - желтое одеяние) - III, 39, **servistân** (“servâr” - арчовая роща) - III, 47, **sipendân** (“ısırdân” - посудина для гармалы) - III, 82, **surho** (“qızıl yüz” - красное лицо) - III, 131, **surholuğ** (“şâdlik” - радость) - III, 131, **qamışlığ** (“qamışâr” - камышовая степень) - IV, 29, **hinäreñ** (“qızıl” - красный) - IV, 183 и другие.

От существительного образованы прилагательные в следующем примере: **bergveş** (“yapraqsımân” - лепесткообразный) - I, 218, **béberg** (“bergsiz” - без листьев) - I, 249, **gülendâm** (“huşbiçim” - красивое телосложение) - I, 412, **gülboy** (“huşboy” - приятный запах) - I, 414, **gülgün** (“qızıl” - красный) - I, 414, **gülcebin** (“hüsndâr” - красивый) - I, 415, **gülkirdâr** (“güldey” - как цветок) - I, 416, **gülnâr** (“qızıl” - красный) - I, 416, **gülnârî** (“qızıl reñli” - красный) - I, 417, **gülâgün** (“güldâr” - цветочный), - I, 417, **gülâméz** (“gül hıdli” - пахнущий как цветок) - I, 417, **gülreñ** (“qızıl” - красный) - I, 417, **gülruh** (“gül yüzli” - красноликий) - I, 418, **gülfâm** (“gülreñ”, “gözel” - красивый) - I, 418, **gülçehr** (“sâhibsemâl” - прекрасный) - I, 419, **gülüzâr** (“gül yüzli” - красноликий) - I, 421, **lâlevâr** (“lâlereñ” - красный) - II, 177, **lâlegün** (“lâlereñ” красный как тюльпан) - II, 177, **lâleruh** (“lâle yüzli” - личика как тюльпан, красноли-

кий) - II, 178, **mamuğlıq** (“pahtalı” - как хлопок) - II, 317, **nesrinfām** (“nesrin geñli” белолиций, белый) - II, 437, **nilüfergün** (“nilüfer geñ” - цвет как у лилии) - II, 460, **nārencveş** (“apelsin geñ” - цвет как у апельсина) - II, 481, **rummānî** (“anārgeñ” - цвет граната) - II, 634, **sendelbo** (“huşboy” - ароматный) - III, 39, **sendelgün** (“qarasarıq” - черножелтый) - III, 39, **servbun** (“huşqāmat” - красивое телосложение) - III, 47, **servqad** (“servqāmat” - красивое телосложение) - III, 47, **sümenber** (“ağbeden” - белокожая) - III, 123, **lālefām** (“lāle gibi” - как тюльпан.) - II, 178 и другие.

Мы ведём речь об одной тематической группе слов - названиях растений в произведениях Алишера Навои. Изучение слов языка даёт возможность наиболее ярко осветить историю употребления слов, определить историко-этимологическое происхождение слов, диахронические изменения слов, оценить форму в синхронном положении, оценить влияние родственных и неродственных языков с лексической точки зрения, точно показать лексико - семантические особенности слов.

Известно, в отличие от других слов, в назывании растений выражается понятие растения и как “фрукта”, и как “цветка”. Фрукт ли это, цветок ли это, можно узнать из контекста. Как правильно отмечает Г.Неъматова: “*Названия растений в узбекском языке вбирают в себя такие основные семы как растение, урожай, продукт, которые являются ценностью значения лексем и в речи под влиянием условия, окружения слов означает одно из значений*” (НЕМАТОВА: 1998, с.14.)

В изучение названий соединение “названий растений” означает комплекс словосочетаний (**gül, reyhān, lāle, şalgam, béhi, gülbün, gülberg** и т.д.) и производных слов (**gül-i rana, gül-i sedberg, aq térek, kök térek** и т. д.)

Использование в произведениях Алишера Навои названий растений мы разделели на три направления:

1. Названия цветов в языке произведений Алишера Навои и их лексико- семантические особенности.

2. Названия фруктовых и не фруктовых деревьев в языке произведений Алишера Навои и их лексико- семантические особенности.

3. Названия культурных и диких растений произведений Алишера Навои и их лексико- семантические особенности.

В языке произведений великого поэта и мыслителя Алишера Навои слов “gül” - “цветок” отличается от других растений своей многозначностью. В произведениях поэта морфема “gül” послужила для выражения более 50ти форм слова gül как отдельное, так и в составе изафетных соединений. Значение слова gül как “растения” приведено во втором пункте “Толкового словаря узбекского языка”: “*gül. 1. Это часть, состоящая из лепестков, пыльцы и цветоложе, которые служат для развития плодородных растений: цветы яблонь, цветы груши. 2. Розовый цветок. Белый цветок*” (ТСУЯ: 1981, Т.2. с.195)

Множество слов, образованных на основе морфемы “gül” и употребление их в различных значениях было требованием художественного языка. Например, gülberg в значении “лист цветка” (I, 413), gülbéz в значении “предмета, передающего запах цветка” (I, 413), gülbâñ в значении “испытывать страдания, звонко, голосисто петь (I, 413) это слово при участии вспомогательного глагола испытывать, образуя аналитическую форму, также используется в значении грустно, заунывно петь (I, 413), gülber в значении предмета, осыпающего цветами (I, 413), gülbün в значении “куст цветка (I, 413), это слова участвует в выявлении состава сочетания “gülbün nişin” понятия, “стремления к прекрасной возлюбленной (I, 413 - 414), gülgeşt в значении “гуляние цветов”, благоуханный (I, 413), güldeste в значении, “один букет цветов, очаг счастья (I, 415), güldestebend в значении “деятели, поэты, мыслители науки” (I, 415), gülistân в значении “цветник” сад с цветами (I, 415), gülcebin в значении открытая душа, лицо (I, 415). это слово выражается в переносном значении: а) обозначает умиротворение (I, 416), б) обозначает, цветущее место, долина счастья” (I, 416), в отрывке, взятом из произведения “Махбуб ул-кулуб” сказано, что слово, “gülistân” использовано в значении “благосклонность, великодушия, щедрость, на самом деле, употреблённое в отрывке слово обозначает растение, место сокровищ, край богатства и

красоты, *gülmîh* в значении с колпакам, колющий гвоздь (I, 416), *gülnâr* в значении “цветок граната”, красный цвет” (I, 416), это слово а) участвуя в образовании аналитической формы глагола осуществило появление значения “окрасить в красный цвет” (I, 416), б) использован в персидском варианте в значении “красный” (I, 416), *gülbâb* в значении “розовый настой” “ароматный напиток” (I, 417), это слово также использовано в значении “слёзы” (I, 417), *gülbâbâmez* в значении “жидкость перемешанная с вином (I, 417), *gülbâbhâne* в значении “место, где хранится вино, место где вырабатывается напиток (I, 417), *gülgéz* в значении “самотек на поле в виде цветне”, это слово, образуя аналитическую форму с вспомогательным глаголом испытывать также использовано в значении “рассыпать цветы” (I, 418), *güldişân* в значении “хороший знак, духи” (I, 418), *gülhan* в значении “пламя, огонь” (I, 419), это слово также использовано в значении “место, где разжигают огонь” (I, 419), *gülçin* в значении “лицо, собирающее цветы, садовник” (I, 419-420), *gülşen* в значении “цветник, сад” (I, 420), это слово также использовано в переносном смысле (I, 420); б) в значении “рад, радость” (I, 420); в) в значении “светлый” (I, 420); г) в значении любимая, возлюбленная (I, 420); д) в значении “тюркский язык” (I, 420); ж) *gülşen-i aslî* в составе персидского варианта в значении “другой мир” (I, 420); з) *gülşen-i bihişt* в составе изофосочетания в значении “райский цветник” (I, 420); и) *gülşen-i devlet* путём изофного словосочетания в значении “цветущее государство” (I, 420); й) *gülşen-i dahr* изофные словосочетание в значении “жизнь мир” (I, 420); к) *gülmen-i miynâ* в составе персидского изофа в значении “небо” (I, 421); л) *gülşen-i tevfik* в составе персидского изофа в значении “чистота” (I, 421); м) *gülşen-i tecrid* в персидском изофе в значении “одинокчество” (I, 421); н) *gülşen-i firdevs* в персидском изофе в значении “райский цветник” (I, 421), также слово “*gülşen*” в месте с вспомогательными глаголами делать, выполнять), образуя аналитическую форму, использован в значении “создавать цветник” и “превращать, создавать цветник” (I, 421), *gülşand* в значении “лист цветни и сладость, приготовленная из сахара (I, 421), *güldeste* в значении “букет цветов, очаг часть (I, 415), *gülbâbrâş* в значении “продавца вина” (IV, 219).

Изучая, названия цветов и их лексико – семантических особенностей в языке произведений Алишера Навои, мы можем сделать следующие выводы:

1. По названиям растений определяется мир растительности историко – географическая территория данного народа и соответствующий ему климат. Название растений и образованные от них слова в произведениях А. Навои отражают лексическое богатство древнего узбекского литературного языка и определяют их место в художественном искусстве. Например, использование лексемы гул в более 50 значениях в произведениях поэта, большое количество слов, образованных на основе морфемы гул и использование их в различных значениях было требованием художественного языка.

2. В отличие от других слов языка, в названии растений выражаются полное понятие о нём, и понятие его как “фрукта”, и как “цветка”, и как “корня”, название определенного растения можно узнать по конспекту.

3. По построению названия растений (названия цветов и овощей) бывают в виде основных форм, простые формы образования, сложение слов и словосочетания (в большинстве случаев тюркские), персидские изофовые соединения, по использованию они могут быть в главном (терминологическом) и переносном (общеупотребительном) значении.

4. То, что слово “gül” является единством положительного и приятного, оно стало важным лексическим средством в методе лирической и романтической поэзии. Именно по этой причине в произведениях Алишера Навои лексема “gül” употребляется во многих значениях. Анализы показывают, что произведениях Навои это слово служит и как отдельное слово, и в качестве основной морфемы, и в качестве компонента тюркских и персидских изофов, в составе аналитической формы глагола в различных значениях (в основном, в положительном значении).

5. В произведениях Алишера Навои слово “gül” не единственное в этом значении слово, в его языке значение слова “gül” выражают обще – тюркское слово “çéçek”, персидское - şüküfe и арабское - “zevahir”. В значении “разные цветы” использовано слово “güneverd”.

Для выражения значения множественного числа “güller”, кроме этой формы использовались арабские и персидско-таджикские слова *ezhâr, ehlâ, çember, şühreverd*. Это послужило сохранению требований техники поэтического языка, и показало богатый словарный запас слов поэта, высокую степень языка произведений поэта.

6. Слово “gül” обозначает общее название растений этого состава, имеются слова, выражающие его виды. В ТСЯПАН отмечены 17 видов цветов из произведений Алишера Навои. Из них 5 - заимствованы из арабского языка (*ebher, sümen, müesfer, zanbah sünbül*), остальные из персидско-таджикского языка (*arğuvân, bostânefroz, verd, gülnâr, işķpeçân, lâle, nergis, pesteren, nilüfer, nesrin, sevsen, sümen*). Эти слова, выражающие различные виды цветов, кроме основного значения также использовались в переносном значении и служили для показа художественности языка.

7. В произведениях Алишера Навои слов, образованных с помощью морфемы “gül” очень много взяты из произведений Навои слова, образованные с помощью морфемы “gül” отмеченные в ТСЯПАН, составили 63 слова. Из них 8 слов – простые слова, образованные при помощи добавочных компонентов 55 слов, сложенные слова.

Основная часть (компоненты) сложных слов относятся персидско-таджикскому языку. Определение времени прохождения процесса образования этих слов (до Навои или во время творения Навои) требует разрешения сложной историко – этимологической задачи путём специальных исследований.

Также необходимо учесть, в языке произведений Навои сложенные слова из морфемы “gül” обозначали не названия растений, а другие значения, связанные с понятием “gül”.

8. В бейтах Алишера Навои образованные прилагательные и наречия от морфемы *gül* - использованы для точности изображения, для разнообразия выражения художественной речи. Например, для того, чтобы выразить значение слов “*çigâyli*”, “*sülûv*” (красивая, прекрасная) поэт использует в разные слова – *gülrûh, gülrûhsâr, gülrûy, gülhâd, gülüzâr, gülçehre* они выражают разные нежные значения понятия *çigâyli* (красивый).

В произведениях Алишера Навоий кроме слов, выражающих значение цветов, использованы названия фруктов и фруктовых деревьев и связанные с ними другие слова. Если сказать, что использованные в произведениях названия деревьев и связанные с ними слова в словарном фонде узбекского литературного языка XV века (в особенности, язык Навои) охватили все названия и слова, входящие в эту тематическую группу, то это будет неправильно. Потому что это слова, которые использованы поэтом только по требованию содержания и выражения произведения. (особенно, требование поэтического метода и техники).

Слово “daraht” (дерево), которое обозначает общее значение одного вида растений: *“Многолетнее растение, которое имеет ствол, ветки, распускают почки, имеет корень”* (ТСУЯ: 1981, Т.1, с.209).

Это многолетние растения делятся на фруктовые и не фруктовые виды. В терминологических названиях не фруктовых деревьев имеется два значения: “daraht”, в значении её ствол (строение) и слово “méve” не участвует. Но общеупотребляемое (переносное) значение не фруктовых деревьев может быть различным. В произведениях Навои перенос значения, но основе показа нефруктовых деревьев, их цвета, запаха или других признаков, на этой основе указание на их одинаковость, образование из них прилагательных и превращение в другие изобразительные средства имели важное место. В современном узбекском языке лексемы названий растений *“служат важным средством метафорического художественного образования посредством метафорического художественного образования переносных значений”* (HEMATOVA: 1998, с.16).

1. Как и ряд других слов, названия фруктовых и нефруктовых деревьев в произведениях Алишера Навои – это слова, использованные согласно содержанию и художественным требованиям поэтических и прозаических произведений. Поэтому такие слова, кроме терминологического значения служат для выражения переносного значения общеупотребительных слов.

2. Дерево - “*daraht*”- многолетнее растение, имеющее ствол, ветки, распускает почки - это объяснение является общим названием растений этого вида, и обозначает как фруктовые деревья, так и нефруктовые.

В языке произведений Навои для значения слова “*daraht*”, кроме этого слова использованы слова: *şecer*, *uğâç* (дерево), *zağqum* (“горькое дерево”), *eşcâr* (“деревья”), *darahtân* (“деревья”); для выражения дерева – молодняка - *nahl* (“*köçet*” - саженец) и *nihâl* (“молодое дерево”).

Переносные значение таких слов, в основном являлись средством изображения.

3. Имеется своеобразие в семантике названия фруктовых деревьев: название одного фруктового дерева выражает значение самого этого слова, значение его плодов, ствола. Для различения их служит контекст. Эти три значения нельзя назвать переносными, потому что, второе слово не выросло из первого; также нельзя назвать синонимами, потому что это слова, показывающие разные стороны значения одного понятия.

Имеющиеся в произведениях Алишера Навои названия фруктов 22 вида деревьев отмечены в ТСЯПАНе. Анализы показывают, что Навои для выражения одного дерева или его плода использует другое слова (например, ***nahlbun - hurmâ - haşaf; limu - turunc; anâr - nâr - rummân***). Это показывает насколько богат словарный состав языка произведений великого творителя, что ему присуще мастерство выражении различных сортов растений мастерство сохранении требований поэтического метода.

4. Несколько видов деревьев и названий их плодов в современном узбекском языке используются без никаких фонетических и семантических изменений: ***daraht*** - дерево, ***encir*** - инжир, ***béhi*** - айва, ***nihâl*** - росток, ***bâdâm*** - миндаль, ***yângâq*** - орех, ***zeytun*** - олива, ***hurmâ*** - хурма, ***âlme*** - яблоко, ***piste*** - семечки, подсолнух, фисташки; но слова ***şecer, zağqum, eşcâr, nahl, emröd, rummân, cevzibiyâ, turunc, nahlbun, haşaf, nârenc, unnâb, séb, âftâpperest*** не имеются в современном узбекском литературном языке. Для выражения значения этих слов в произведениях Навои используются другие слова. Сло-

ва zerdâlu - абрикос, lemnu - лимон, âlu - слива, şeftâlu - персик, bihi - айва употребляется в современном узбекском языке с некоторыми различиями в фонетике.

5. Названия не фруктовых деревьев в качестве термина имеют значения “дерево” и его “ствол”, в них нет значения “плод”. А в общеупотребительном значении можно образовать различные переносные значения. В произведениях Навои по форме не фруктовых деревьев, их цвету, запаху и другим признакам образуются переносные значения.

6. Более 20ти использованных Алишером Навои названия не фруктовых деревьев отмечены в ТСЯПАН кроме этого, имеются и другие слова, образованные из этих слов. Многие из них употреблены не только в терминологическом значении, но и в переносном. Особенно “serv” которое имеет положительное значение (красивое дерево), отличается своей многозначностью (в переносном значении). Само это слово и образованные из него другие слова употребляются более 20 значениях.

7. Если посмотреть с точки зрения того, что названия фруктовых и не фруктовых деревьев, дошли до настоящего времени, употребляется ли в современном узбекском языке, или нет, мы сталкиваемая с двумя положениями половина использованных поэтом названий, фруктовых деревьев сохранились без изменения в современном узбекском языке, среди названия не фруктовых деревьев (более 20ти названий) только пять (serv, tâl, térek, çinâr, şemşâd) дошли до современного узбекского языка.

8. По отношению к деревьям целесообразно применять термин древообразные растения.

В произведениях Навои слова, связанные и древообразными растениями, составляют большое количество, они использованы и прямом (основном) и переносном значениях. Например, в произведениях поэта для выражения понятия “bâg” (сад) использованы слова **bâg** - сад, **bâgça** - (“садик”), **revze**, **hadiqa**, **bostân**; для понятия “yoğâç” - дерево **yığâç**, **künde**, **sendel**, **çopdest**, **hâda**, **suruğ**, **dâr**. Они выражали разные значения понятия “yâğâç”.

Среди слов, связанных с деревом, слова *bâğ*, *revze*, *sendel*, *berg* различается использованием различных переносных значениях.

9. Среди слов, касающихся понятия “дерево” в произведениях Навои из 30 слов, только 13 употребляются в современном узбекском языке, это слова: **bâğ**, **bâğça**, **bostân**, **yıgâç** (дерево), **hâda**, **şâh**, **suruh**, **méve**, **berg**, **yafrâğ** (лист), **tiken**, **post**, **poçâğ** (роçâğ); остальные 17 слов вышли из употребления, эти: **revze**, **hadîka**, **sendel**, **çöpdest** (“hassa”), **suruğ**, **dâr** (“hâda”), **şâha**, **şâhsâr** (“şâh”), **fâkihe**, **fevâkih**, **esmâr**, **semer** (“méve” - плод), **semere** (“мева” - плод), **ber**, **varağ** (“berg” лист), **reşe** (“tomır”, “ildiz” корень), **lif** (“palma qobıgı” кора финиковой пальмы).

Также в произведениях Навои встречаются названия культурных растений и диких растений:

1. В качестве общего названия растений Алишера Навои использовал слова **qamğâğ** (форма единственного числа “растений”) и **nebatât** (форма множественного числа слова “растение”); для выражения трав, молодых растений он пользуется пятью словами: **öleñ**, **elef**, **nevbahar**, **giyâh**, **nebat**, но они употреблены не в одинаковом значении: есть различие между ними.

Слова **dâne**, **tuhm**, **tuhmiyâne** объединяется в одно значение “uruğ” - семя, но “ğoza” (семя хлопчатника) - выражается одним значением чигит. В произведениях Навои слова “uruğ” не встречается, а в место слова “bâşâğ”- (колос) использовано слова **hoşa**.

2. Общее название растения выражено словами “ékin” и арабским словам **mazru’**.

В произведениях Навои встречается 15 видов культурных растений: **buğdây** - пшеница, **arpa** - ячмень, **cev**, **edes**, **kenâb** - **méşkâvine**, **neyşeker**, **vusma** - усьма, **hınâ/hinnâ** - хна, **pahta**, **mamuğ/mamuğ**- хлопок, **küncüd**, **seberge**, **afyun**, **haşhâş**, **beñ** - опиум анаша.

3. В понятие “овощные растения” входят бахчевые растения, их плоды, зелень, растения, которые делают пищу ароматными, их семена, лепест-

ки, корни. В ТСЯПАН не отмечено слово “sebzevât” овощ, но имеются несколько слов с основой “sebze”, они обозначают значения, связанные с общими признаками растений “köket” - зелень, “meyse, ot”, “yeşillik” - зеленоватость. Слово “pāliz” использовано в современном (настоящем) значении.

4. Отмеченные в ТСЯПАНе овощные растения, использованные в произведениях Навои составляет 15 слов. Из них **bâdrîñ** (огурец), **terre, qavun** (дыня), **lübyâ** (lâviye - фасоль), **nuhud** (noñât - горох), **şalgam** (репа), **kerem** (капуста), **keşniz** (keşniç - зелень), **zire** (тмин) использовались в одинаковом значении и имеются в современном узбекском языке, а слова **hıyâr, henzel, zerdek, çağandar** не сохранились в употреблении, слово “kedü” - тыква (в хорезмийском диалекте) сохранилось. В современном языке в место использованного Навои слова “zerdek” используется слово “sebzi” (морковь), в место “çağandar” - levlegi (свекла).

Отдельно нужно отметить то, что активно употребляются слова “tervuz” (арбуз), **handalak** (дыня), **riyâz** (лук), **turp** (редька), **qalampir** (горький перец), но в произведениях Навои не встречаются.

5. В произведениях поэта слова “sebze” и “kök” использованы для выражения значения “зелёный, трава, зелень” имеются 12 названий диких растений: **acriq, bedelef, ispend/sipend, baqlı hamqâ, qamış, ney, luñ, méhrigiyâ(h)/merdümgıyâh, şora, henzel, za'ferân, hâr**.

6. Слова **sebze, dâna, mazra'** употреблялись в переносном значении (среди посевных и диких растений) и поэтому отличались от других.

7. Навои использовал в значении “ösimlik” - растение слова **qamgâq, elef**; в значении “gıyâh, ot-ölen” - трава - **nebât**; в значении семя растения - “ösimlik uruğı” **tuñm, tuñmiyâna**; в значении “bâşâq” - колос - **hoşa** в современном узбекском языке не употребляется. Также, названия многих культурных растений: **mazra', mazar'a, mazori', cev, edes, neyşeker, mamuğ/mâmuq, haşhâş, beñ** и названия некоторых диких растений: **bedelef, ispend, baqlı hamqâ, luñ, henzel, hâr** – поменялись с другими словами.

Исследования названий растений в произведениях Алишера Навои с лексика- семантической даёт возможность сделать следующий вывод:

1. Созданные Алишером Навои произведения богатые по содержанию, в них имеются слова, относящиеся к различным сторонам жизни узбекского народа, жившего в XV веке духовного и душевного состояния. Языку его произведений присущи безграничное лексическое богатство и мыслительно - художественная красота. Для этого поэт восстановил возможности своего родного языка, в нес в свой художественный язык особенности разнообразных диалектов, умело и уместно использовал слова других языков (особенно, персидско-таджикского и арабского). Такое богатство языка произведений поэта показано в лексике произведений в особенности, богатство слов растительного мира. Произведениям Навои присущи использование нескольких от них переносных значений, на основе лексем названия растений заметно образование слов, которые служат для выражения нового значения и понятия, для использования художественного метода.

2. С нашим подсчётом, в “Толковом словаре произведений Алишера Навои” отмечены свыше 300 слов - названий растений и связанных с ними слов. Эти слова с точки зрения исторического формирования, в основном, слова обще тюркского, арабского и персидско - таджикского происхождения, кроме этого имеются и слова смешенного состава с участием элементов различных языков.

С точки зрения отношения слов к растительному миру, персидско-таджикские слова стоят на первом месте (66,9%), затем арабские слова (17,4%) и далее - общетюркские слова (11,1%). Но это лишь относительное показатели, потому что, может быть ТСЯПАН не смог охватить все слова, относящиеся к растительному миру или мы могли упустить некоторые из них. При сравнение пласта заимствований в общей лексике языка произведений Навои с пластом лексики, относящейся к растительному миру выявляются определённые различие: (по сведениям Б.Бафоева) 53-55% общей лексики языка произведений навои составляют заимствованные слова, а

84,3% заимствованный пласт лексики растительного мира. Значит, в кругу слов - названий растений и связанных с ними слов, имеются относительно много слов из другого языка.

Также необходимо ответить, в языке произведений Навои названия растений из персидского - таджикского языка составляют 66,9% в современном узбекском языке их также много: более 50% (Сведения Г.Нематовой). Наличие большого количестве в языке Алишера Навои названий растений из персидское - таджикского языка и связанных с ними слов, а также их наличие в современном узбекском языке объясняется воздействием на язык живущего по соседству иранского народа, который вёл оседлый образ жизни, занимался земледелием и имел близкие соседнические отношения с узбекским народом.

3. Названия растений в языке произведений Алишера Навои по данной тематической группе показывают высокую степень лексическое богатство древнего узбекского языка и важное место слов в искусстве художественного слова. Например, в произведениях поэта использование слова “gül” в более 50 переносных значениях, большое количество образованных простых и сложных слов на основе этой лексемы и выражены е различных их значений показывает, что искусство слова того периода (в особенности Навои) было развито на высоком уровне.

Так как слово “gül” - цветок имеет положительное значение, оно необходимо методу в лирическом и романтическом произведениях, написанных в торжественном духе. В произведениях Навои это слово выступает и как отдельное слово, и в качестве основной части образованных от него слов, ив качестве компонента тюркских и персидских изоф, служит для выражения этого значения (в особенности положительного значения) различных значений в составе аналитической формы глагола.

Кроме этого в произведениях Навои слов “gül” - цветок использовалась не только для его значения, но и для выражения этого значения были использованы и другие слова (**gül - çéçek - şüküfe - zevâhir; gül - çéçek** (цветок), во множественном числе **güller - ezhâr, ağılâl - çember - şühreverd**

(цветы)). В языке поэта также много слов, обозначающих виды цветов. В ТСЯПАНе отмечены 17 видов цветов, использованных в произведениях Навои. Среди них нет общетюркских слов, пять из них являются арабскими словами (**ebher, sümen, zanbağ, muesfer, sünbül**), остальные персидско - таджикские слова (**arguvân, bostânefroz, verd, gülnâr, işkpeçân, lâle, nergis, nesteren, nilüfer, nesrin, sevsen, sümen**).

В ТСЯПАНе указаны 63 слова, образованными при помощи добавочных компонентов, 55 слов составляют сложные слова. Определение времени происхождения процесса словообразования (до Навои или период творчества Навои) требует специального исследования и является историко-этимологической задачей.

4. Невозможна синонимия в кругу терминологического значения растения, но наблюдается синонимия среди переносных значений общеупотребительных слов – названий растений. Это можно ясно увидеть в бейтах Навои: прилагательные и наречия с морфемой “gül”. Например, для выражения различных значений понятия “sülûv, çirâyli” - (красивая, прекрасная) автор использует слова **güluh, güluhsâr, güloy, gülhâd, gülüzâr, gülcêhre**, они служат для выражения различных значений понятия “sülûv, çirâyli” - (красивая, прекрасная).

5. В произведениях Алишера Навои отмечаются названия 15 видов овощей. Многие из них (**bâdriñ** - огурец, **terre, qâvun** - дыня, **lübyâ (lâviye)** - фасоль, **nuhûd (nohât)** - горох, **şalgam** - репа, **kerem** - капуста, **keşniz** (кашнич) - зелень, **zire** - тмин индийский) сохранились в современном узбекском языке без изменения значения. Некоторые названия овощей из произведений Навои изменены (**zerdek - sebzi** - морковь, **çağandar - levlegi** - свекла). Но в произведениях Навои не встречаются слова, активно употребляемые в современном узбекском языке названия овощей. (например, **tervuz - арбуз, handalak, piyâz** - лук, **turp** - редька, **qalampir** - горький перец каби).

6. И в произведениях Навои, и в современном узбекском языке слова “daraht” означает общее название растений одного вида. Оно как и для фруктовых и не фруктовых деревьев используется в качестве общего названия.

В произведениях Навои кроме слова “*darāht*” также использованы слова *şecer*, *yiğâç*, *zağqum*, *eşcâr*, *darāhtân*, для выражения возраста дерева использованы слова *nahl* (“*köçet*”- саженец), *nihâl* (“*yâş darāht*” - молодняк). На основе разных сторон значения служат для создания художественно- образительного искусства.

7. Название одного фруктового дерева означает и значение самого дерева и значение плода, и значение ствола по контексту можно определить в каком значении употреблено это слова Эти значение нельзя назвать переносными значениями, они также не являются синонимами. Они являются семами одной семемы.

Использование различных слов для названия одного определенно- го фруктового дерева (например, *anâr - nâr - rummân* - в смысле граната; *hurma - nahlbun - haşaf* - в смысле хурма) показывает искусство сохранения поэтических, технических требований, находчивость в выражении различий многогранности значения названий растений, богатство языка произведений великого Алишера Навои.

8. Название не фруктового дерева в отличие от названия фруктового дерева имеет значение “*darāht*” (дерево) и его ствол “*tenesi*”. В общеупотребительном использовании из них можно образовать различные переносные значения. В произведениях Навои такая особенность ярко выражения по форме не фруктовых деревьев, по их виду, цвету, запаху и другим особенностям перенос значений широко распространён. Они, в основном, служат для создания художественного искусства.

9. Слово “*serv*” имеет оттенок положительного значения, оно применяется во многих переносных значениях и по этому отделяется (различается) от других названий других не фруктовых деревьев. В произведениях Навои использованы слова, которые созданы самим поэтом, образованные от них слова составляют более 20 значений.

Большое количество названий фруктовых деревьев в языке произведений Навои дошли до современного узбекского языка, только некоторые из них находятся в употреблении (*serv*, *tâl* - ива, *térek* - тополь, *çinâr* - клен, *şemşâd* - кавказская пальма).

10. Мы в нашем исследовании кроме названий деревьев в языке произведений Навои, для анализа взяли и другие связанное с ними слова. В кругу значения этих слов для выражения одного понятия (названия предмета) можно использовать несколько слов. И это встречается довольно часто. Например, для выражение слова “bâğ” (сад) использованы пять слов (**bâğ** - **bâğça** - **revze** - **hadîqa** - **bostân**).

11. В произведениях Навои имеются более 20ти слов, обозначающих названия культурных и диких растений, они в основном, используются в качестве названий, терминов, но слова сабза, дона, мазраъ использованы в нескольких переносных значениях.

Выражения одинаковых растений посредством нескольких слов (например, **arpa** - сев (ячмень), **pahta** - **mamuğ** (хлопок), **qamış** - **ney** (камыш)) отмечено в кругу употребления названий культурных и диких растений.

12. Мы далеки от мысли, что названия растений и связанное с ними слова в языке произведений Навои, богатство его языка составляет все слова и названия, относящиеся к этой тематической группе. Лексика языка произведений великого поэта и мыслителя настолько богаты, что открытие новых фактов в исследованиях - это очевидно.

Искусство использования названий растений в художественном языке является признакам силы мышления великого поэта, мастерства искусства слова, разнообразия художественного метода.

Если рассматривать богатство словарного запаса известных в мире литераторов, стоящих на одном ряду с Навои, то богатство словарного запаса произведений Пушкина составляет свыше 21 тыс., в произведениях Шекспира – около 20 тыс., в произведениях Сервантеса превышает 18 тысяч слов. Но было выяснено, что в употреблении ими слов встречаются неточные слова. Если мы будем сравнивать язык произведений Навои с поэтами и писателями, творившими на тюркском языке, то ещё раз становится явным величие сокровищницы слова Навои” (КАДИРОВ: 2001, с.73)

Навои своим выдающимся произведением “Хамса”, большим и пре-

красным поэтическим сборником “Хазойин ул - маоний” своими широкими философскими взглядами, описанными в произведениях “Лисон ут-тайр”, “Махбуб ул - кулуб”, научными трудами “Мезон ул - авзон”, “Мухокамат ул - лугатайн” в такой степени доказал богатство и красоту узбекского языка, что после Навои никто не осмелился унижить узбекский язык, признали богатый словарный запас языка и безграничные мыслительные возможности.

На этом богатом художественном языке, созданном Алишером Навои впоследствии творили многие узбекские поэты и писатели, современный узбекский литературный язык является продолжением этого языка, но имеющее некоторые изменения.

Значит, язык произведений Алишера Навои объединял в себе языковые особенности различных тюркских племён и народностей. Этот язык вобрал в себя все воздействия со стороны других языков, которые были оказаны в историко - географических, социально - политических условий, он является высокоразвитым языком. Такое богатство языка произведений поэта, лексики его произведений, в особенности, словах, относящихся к растительному миру, были явно проявлены на страницах его творений. В его произведениях для обозначения одинаковых растений использовались несколько других слов, наблюдается образование новых слов, служащих для выражения новых понятий.

Названия растений и связанных с ними слов, использованные в языке произведений Алишера Навои дошли до современного узбекского языка в той же форме, в том же значении, возможно немного изменено в фонетическом аспекте, или немного изменено значение слова. По причине исторических изменений и эпох использованы - великом поэтом названия растений, их некоторая часть не дошла до современного узбекского языка.

Комментарий: примеры взяты из Толкового словаря языка произведений Алишера Навои 4 томник. Ташкент, Фан, 1983-1985.

Каунақса

- Абдуллаев, Ф. *Задачи диалектальных основ узбекского литературного языке 15 века*. “А.Навои и задачи литературных влияний”, Ташкент, Фан, 1968.
- Бафоев, Б. *Навоий асарлари лексикаси*. Тошкент, Фан, 1983.
- Бегматов, Э. *Лексические пласты современного узбекского литературного языка*. Ташкент, Фан, 1985.
- Кадиров, М. *Алишер Навои – гений второго тысячелетия*. “Тафаккур”, 2001, № 1.
- Муҳаммадхонов, С. *Ўсимлиқиюносликка оид русча-ўзбекча изоҳли лугат*. Тошкент, Меҳнат, 1989.
- Навоий асарлари учун қисқача лугат*. Тошкент, Фан, 1993.
- Нематова, Г.Х. *Лексемы названий растений в узбекском языке: система и художественное использование*. Ташкент, Фан, 1985.
- Тсуя, *Толковый словарь узбекского языка*. 2 томных, М, 1981.
- Тсяпан, *Толковый словарь языка произведений Алишера Навои* 4 томник. Ташкент, Фан, 1983-1985. Т.1:782 стр. Т.2: 642. Т.3: 622. Т.4: 636.
- Хожиев А. *Тилиуюнослик атамаларининг изоҳли лугати*. Тошкент, Ўзбекистон миллий энциклопедияси нашриёти, 2002.

Ali şir Nevai Eserlerinde Bitki Adları

Усмонова Махфуза Садиковна

Özet

Ali şir Nevai eserleri dilinde kullanılan bitki isimleri ve onlarla ilgili olan sözcükler leksik-semantik ve semantik-stilistik bakımdan değerlendirildi. Araştırmadan aşağıdaki sonuçlar elde edildi: Ali şir Nevai'nin eserlerinde 300 den fazla bitki ile ilgili kavram ve sözcük birimleri vardır. Zikredilen sözcük birimlerinin çoğu terim anlam dışında yan anlam da taşımaktadır (örneğin, gül sözcüğü 50'den fazla anlam içermektedir). Bu anlamlar edebi üslup gereği ortaya çıkmıştır. Ali şir Nevai eserlerinde kullanılan meyvalı ve meyvasız ağaç adları, bahçe ekinleri ve yabani bitki isimleri, onların semantik-stilistik özellikleri araştırıldı.

Ali şir Nevai eserleri dilinde bitki isimlerinden yapılan basit ve bileşik sözcükler (örneğin, gül sözcüğünden elde edilen sözcükler 60'ın üzerindedir) aynı bitki ismini değil, belki o sözcüklerin anlam birimlerine bağlı olarak yapılan yan anlamları ifade etmek için kullanılmıştır. Eserlerde geçen bitki isimlerinin büyük bir kısmı modern Özbekçede kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Nevai, bitki isimleri, terim, yan anlam, kavram, çiçek, ağaç, bitki, bahçe ekinleri, yabani bitki isimleri.*

Abstract

The names of grows and related words to grows investigated by lexis - semantic semantic - methodology aspects which were used in Navoi's works. And became following results: there are more than three hundred lexical units which depend on plants "in Navois" works. These lexical in its have not only their primary meaning but also secondary meaning and (helped) for literary method requirements. (for ex: the lexeme flower has more than 50 meanings) the names of fruit trees and other types of trees, wild and domestic plants and their semantic methodology features were invest targeted also in poet's works language.

The simple and derived words which were mode up by the names of plants in Navoi's works language do not denote the names of exact plants, but used to denote other meanings witch depend on the soma's of these words (for ins: the derived words made up by the lexeme flower more than 60) A number of plant names which were used in pact's works language are also used nowadays in Uzbek language.

Keywords: *Ali şir Nevai, plant names, terms, side-meaning, concept, flower, tree, plant, garden plants and wild plant names.*

Translator’s Notes: Some Considerations From The Perspectives Of Voices And Metafiction

Nihal YETKİN*

1. Introduction

Generally considered as a last resort to compensate for the loss in TT by Eco (qtd. in Parlak 270), translator’s notes have become one of the much debated issues in translation studies. As a subtype of footnotes, translator’s notes can be analyzed within the context of “paratext”s, a term coined by Genette.

This study is intended to explore three aspects, firstly, the functions of translator’s notes in metafiction, in this case, in “the Grasshopper, Games, Life and Utopia” , secondly to identify whether integrating translator notes in a work of metafiction creates any disadvantage during the reading and perception process, as mentioned in earlier studies, and finally to determine whether the content and number of translator notes can be regarded as arbitrary under the above three considerations, if considered from the standpoints of voice, as seen by sociocultural studies, translational studies and metafiction, which, to the author’s best knowledge, have only been considered discretely up to now.

2. An Overview of Voice

Though the literature does not date back to a distant past, “voice” has occupied a significant place in both psychological and translational studies, as a brainchild of Bakhtin, Hermans and Schiavi, respectively.

* Assist. Prof.Dr. İzmir University of Economics-İZMİR

2.1 *Voice as understood by the sociocultural perspective*

Bakhtin (ch.1) defines voice as the “speaking personality, the speaking consciousness”. It was developed as a reaction in order to avoid the pitfalls of psychological research that focuses narrowly on the individual or on specific mental process in vacuo (Wertsch 5).

Complementing Vygotsky’s argument, repeated in all his works between 1929 and 1987, that higher mental functioning in the individual derives from social life, Bakhtin (99 in Wertsch 19), asserted that in the absence of addressivity, the quality of turning to someone else, the utterance does not and cannot exist. This finds its most concrete expression in Bakhtin’s notion of ventriloquation (293-294) which highlights “a voice is never solely responsible for creating an utterance or its meaning as “the word in language is half someone else’s”, that is, every utterance must be regarded primarily as a *response* to preceding utterances, an idea which he encapsulates in the concept of “unfinalizable self”. In a text, generalizing the views on literary texts, there is polyphony, referring to many voices distinct from one another (n.p.). Obviously, the theory of ideological self is far from new, but it is worth mentioning that there is a growing awareness of the “limits of research paradigm confined to a self-contained system” (Bertau 93).

These presuppositions directly support the idea that all texts are intertextual by nature as all are considered to be a response to the preceding ones, a view supported by Derrida, among many others.

2.1.1 *Authorship, the Death of the Author for Bakhtin*

When the author decides on textual representation of himself in the text, he builds a self-image through giving oneself a double voice. Thus the use of indirect speech by the author to this end is the death of the author (Palmien qtd. in Shepherd 53).

2.2 Voice as understood by the translational perspective

2.2.1 Before and After the Death of the Author

Once seen as “blasphemy, indecency, transgression and devalued as a form of falsification”, the translator’s activity was eventually given credit, thanks to the contemporary thought, which radically changed the way translation is seen, as is the reading of Babel. Reaching any pure origin, with an immortal as well as univocal aspect was found elusive with the recognition of the inevitability of interference. The author stopped being the definite, controlling origin of meaning (Arrojo 21-22), dubbed “the death of the author” by Barthes (1977).

2.2.2 Implications of the recognition of the death of the author on translation

Barthes’s proclamation of the death of the author with its impending “birth of the reader” might also be considered the birth of the translator in that the translator opens up writing, thus releasing writing from the constraints of a single and univocal reading. This is attributable to the concept of “plus d’une language” in Derrida’s terms, which, being a word play itself, contributes to a multiplicity of meanings. Hence, translation in the age of postmodern production is nothing more than the celebration of the many multivalent translated versions of an already “anoriginal original” (Littau 85).

An assumed risk related with such anoriginal originals is indicated by the notion of abusive fidelity, coined by Lewis, and denotes the translatability that emerges in the movement of difference as a fundamental property of languages. Likewise, Barthesian reader has been set from any inhibition to interfere and occupy the position formerly attributed to the powerful author, whereas Lewis’s aggressive translator is still cautious in the exercise of his or her authorial power, as he “apparently hides his/her intervention under the guise of a paradoxically abusive fidelity” (Arrojo 26). Venuti’s translator, on the other hand, was allowed to become more visible by raising his voice (1995 qtd. in Pekkanen 5). His radical move was a call for action to fight by producing nonfluent, nonstandard and fore-

ignized translations (qtd. in O'Sullivan 2003). This is nothing more than the proper and rightful recognition of the translator's name, which frees the translator's visibility from the stigma of impropriety or abuse (Arrojo 29-30). Both Godard and Venuti promote the translator's self-presentations either within or outside the text (Littau 89).

Reinforcing this visibility further, Schiavi (2) explicitly criticized the fact that though the analyses of translations emphasized changes between the original and translated texts, narratological analysis disregarded those shifts, as seen in the case of Chatman's (1978, 1981) story and discourse, and also in the translation theoretical studies. It is as if the translation were an "uninfluential linguistic film with no bearing on what is underneath". Leuven Zwart's analyses is a case in point, which argues what is mainly transformed in a translation is the implied author/narrator-test-reader relationship, but there is no mention about the translator who brought about this transformation. This extra presence within the narrative structure has not been identified, it may be attributable to the fact that the communication is still considered to be between the addresser and addressee through a message. Even the translators/ interpreters seem to deny any responsibility for the text as shown in the words of Auster in the *Invention of Solitude*:

A. sits down in his room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own...A. imagines himself as a ghost of that other man, who is both there and not there, and whose book is the same and not the same as the one he is translating. (emphasis added) (Auster 136).

A similar position is shown by this description of Sukhodrev, widely considered as the king of interpreters was "...he was present but not present, emptying himself of ego, slipping into the skin of the man who was speaking, feeling his feelings, saying his words" (emphasis added) (Mydans, International Herald Tribune, October 1-2 2005 qtd. in Torikai 1).

Against this background, Schiavi underlined that a translation is different from an original in that it also contains the translator's voice, which is in part standing in for the author's, and in part autonomous. This being the point of departu-

re, she added the notion of implied translator and implied reader of translation to the diagram of narrative communication devised by Chatman, which includes the real author, implied author, narrator, narratee, implied reader and real reader (10). The justification for this was that one needs to apply parallel descriptive categories to the translated text as well to serve as a remedy to the tendency to generalize about a “real and implied reader of a given text” (17). In this regard, the voice belongs to the implied translator as author of paratextual information, referring to the discursive presence which is ultimately responsible for the production of the translated text.

Hermans mentions the ever more strengthened illusion of transparency in written translation when compared to interpreting (25). The translator makes his/her voice heard explicitly under certain circumstances, as a result of which translation is irreducible: it always leaves loose ends, is always hybrid, plural and different (45).

The now irreducible presence, the voice of the translator was traced in several ways, following the by-product of the celebrated (re)encounter with the native language, with the Self, which is also an Other. (Millán-Valera 53).

A translated fiction, which Chan (2006) calls a border-crossing experience can be characterized along three axes: cultural, literary-narratological and linguistic. Among the others, the main features are: a-Hybridity, b-Intertextuality, c- Translationese, and d-Textual noise, comprising paratextual matters, such as footnotes, endnotes and parenthetical notes.

Millán-Valera (49-52) lists the discursive presence as a) visible, including names on the cover and in the preliminary pages, info on translators, footnotes, b) audible, including mistakes, both grammatical and interference based ones, and c) invisible, including foreignness, strangeness and shifts.

2.3 Postmodernism and metafiction as a postmodernist writing

Postmodernism recognizes voice, be it socio-cultural or translational, by definition, though it never admits it overtly. The definition and characteristics it has brought about as given below will be self-explanatory.

Postmodernism can be defined as a “condition where fading and emerging economic, political, social as well as artistic practices meet, clash or exist in a *modus vivendi*, and where competing discourses, debates and agendas intersect”. A text in postmodern terms, a metafiction, in our case, is an intertext, a trace of other texts, a translation of other texts and fragments of language. Thus, the distinction, as well as the hierarchical relation between the original and translation is blurred (Littau 81-82).

2.3.1 Features of metafiction

2.3.1.1 Life vs. play, reality vs. fiction

Metafiction draws the attention to the status of artefacts through their assault upon the boundary between life and art, reality and fiction (Georgakopoulou (6), and shows that they are not mutually exclusive (Butler and Gurr 207). Moreover, reality is also constructed and mediated. It is fictional and understood through an appropriate reading process (Waugh 16). The device of the tale within the tale, the nesting of narrators is a means of blurring the difference between reality and fiction, and ensures circularity as well as endless regress (Waugh 141-2). Another frequently used device is the split of linguistic codifications into further linguistic codifications (Waugh 145).

By exposing the narrative construction of its characters, objects and events, the text casts doubt on the central assumption of mimetic art-the notion of an antecedent reality on which the artistic text is supposedly modelled (Stam 129 in Butler and Gurr 197). In fact, it sets up an opposition, not to ostensibly objective facts in the real world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality (Waugh 11).

To this end, it gives the message that this is play. A certain degree of choice, lack of constraint from conventional ways of handling objects, materials and ideas is inherent in the concept of play. This is its main connexion with art (Miller 21 in Waugh 36). It is an alternative reality created by manipulating the relation between a set of signs as message and the context or frame of that message

(Waugh 35). Eco (149) argues that children learn to live through plays and that adults develop the ability to shape the experiences of today and the past through fictional narratives. To this end, frames are set up only to be continually broken, that is, contexts are ostentatiously constructed, only to be subsequently deconstructed (Waugh 101). Or to put it in Butler and Gurr's (2008) terms, there is a fluctuation between sense making and the dissolution of meaning. To simulate copresence with the metafictional addressees, linguistic devices such as neo-oral cast are used, including intimate vocatives (good follies...) in (Coover qtd. in Georgakopoulou 2), phatic elements-tag questions, questions, use of we, us, ours, imperatives, apostrophes (Montgomery 192 qtd. in Georgakopoulou 2); deixis, (Barth 38 qtd. in Georgakopoulou 2).

Sometimes authors take a figurative cliché and deautomatize it through a translation into literal terms. Thus, the idiomatic idea of raining cats and dogs becomes a literal one (Waugh 140).

2.3.1.2 Author in metafiction

The author has an exaggerated presence in relation to the real world, crosses the ontological divide. Very often the real author steps into the fictional world, crosses the ontological divide (Waugh 131). Paradoxically, the more authors appear, the less they exist. They are themselves invented by readers who are themselves 'authors' working through linguistic, artistic and cultural conventions, and so on (Waugh 134).

2.3.1.3 Reader in metafiction

The reader is both a cocreator and a critic of the text, placed both within and outside it (Georgakopoulou 7), because the author is no longer regarded as the sole producing power as it is thought to be arrogant for a single person to set the universe in order (Cohen 95 in Hutcheon 157 in Georgakopoulou 9). He is reduced to be a scriptor (Barthes 1981). The "discontinuities" he puts forward becomes "the focus of interest" (Forsyth 4). Some metafictional novelists go one step further, that is, besides the already existing gaps in the fiction to be filled in by the readers, they make

the reader explicitly aware of their role as players, presenting them with puzzles to be solved, and black boxes to interpret (Waugh 42).

3. Translator's Notes

It goes without saying that Translator's notes makes the translator's discursive presence obvious, in other words, it shows the symbolic power of the translator as the author of the target text and offers data which reveals the implied reader the translator envisages. As Landers (96) remarked, the anecdotal evidence indicates that "translators prefer to avoid footnotes in fiction". Endnotes or glossary may be applied in cases of absolute necessity. The reluctance to use footnotes stems from the idea that they would break the flow, thus destroying the mimetic effect tried to be created on the readers which the writers aim at creating (Landers 93).

4. The Study

4.1 The Corpus

To demonstrate the position of the translator's notes in metafiction through the issues discussed above in terms of the mentioned perspectives, this study examines the translator's notes given as footnotes in the *Grasshopper, Games, Life and Utopia* (by B. Suits 1978, translated into Turkish by S. Sertabiboğlu 1995). The choice of this translated book is attributable to the facts, as I see them, that the voice of the translator is explicit, because the editor's notes are separately given, so there will be no doubt whether the notes were added on the translator's own will. In addition, this work is a metafictional and philosophical work par excellence, as hinted right by its title.

The philosophical book has as its protagonist an Aesopian "Grasshopper" along with supporting players, to offer us a series of anecdotes just to argue whether a game could be the fundamental element of a utopia. Effective use of humor and illustrations make this seemingly complex blend of the adeptly used "nesting of narrations" and the "blurred reality and fiction" an enjoyable read.

4.2 *Translator's Notes in the Book as elements of intertextuality and voices*

In the book, there are 25 notes written by the translator. There are also other notes, demonstrating that metafiction is characterized by reality that is constructed. These notes are attributed to the editor and to the two other characters of the book, Skepticus and the Grasshopper. These additional and unconventional voices, eight in total, remind us that what we read is in no way real, it is rather fictitious. The presence of the other voices does not make the translator's voice ordinary or redundant. Rather, it is seen that all voices serve different purposes. For the purposes of this study, the study will be limited to the translator's voice only.

4.2.1 *The functions of translator's notes in the form of footnotes*

4.2.1.1 *to maintain foreignness*

The text embraces some academic terms of Latin origin, which the translator may have preferred to keep for the following reasons. The page numbers in parentheses belong to the target text:

a. some Latin terms are well established in academia.

Example 1

a fortieri (34)

Example 2

ceteris peribus (66). If this had been translated into Turkish by the voice of the narrator of the translation, as dubbed by O'Sullivan, the academic jargon would have been missed by the addressees of the translation, unless they study the issue scientifically.

b. The text has also some terms/patterns in French. They are explained in the footnotes.

Example 3

mon vieux-İhtiyarcığım (75)

Example 4

n'est-ce pas?-Öyle değil mi? (77)

Example 5

au revoir-Tekrar görüşmek üzere (208)

au revoir: see you again (208)

This time, they are part of a particular person's discourse, so the voice of the narrator of the translation may have felt it necessary to reflect this stylistic aspect in the target text.

4.2.1.2 to retain the humor through word play

Example 6

"asshopper" and "grant" are derived from the blend of grasshopper and ant, and were translated into Turkish as "eşekirge" and "fedarkarca", respectively (18). The translator's note makes it obvious that the original wordplay is stronger for the intralinguistic reasons, and explains how these two unconventional words were created.

4.2.1.3 to explain the occupational jargon

The text has a sophisticated language and a terminological load which can be understood only by those familiar with intricate texts and extensive vocabulary. However, the translator must have wanted to facilitate the reader's task and offered several footnotes. Apart from helping the readers to understand the text, a second reason behind this is a personal choice based on the idea that though these words were borrowed and phonologically adapted into the Turkish language, readers may miss the finer details about their semantic load, without further explanation.

Example 7

entomology- *Böcekbilim* (11)

entomology: study of insects (11)

Example 8

Vertigo: *Tıpta baş dönmesi* (45)

vertigo: dizziness (145)

4.2.1.4 to compensate for the extralinguistic differences

Example 9

Punch: *İngiliz kukla oyununda Karagöz'e benzer bodur ve kambur adam* (175)

Punch: short and hunched British puppet figure like Karagöz (175)

Example 10

yarda-1 yarda=0,9144 m.(183)

In the following section, I briefly discuss any disadvantage of giving translator's notes in terms of voice, as submitted in earlier pages of this paper.

4.2.2 Regarding the "apparent breaking of the flow, thus destroying the mimetic effect tried to be created on the part of the readers by fiction writers"

The voice of the sociocultural perspective suggests that every utterance is already a response to the previous ones, including those not immediately present. In light of this, the translator's note is considered just another response. At the same time, it is more than just another response, unlike other responses, because it is privileged as it is seen by the readership.

It appears to be an advantage to create the same practice for both of the reader groups, but it is unrealistic. This is because the sociocultural perspective could support the idea that no two readings would be the same for any one reader, either, because the way he read the book between the lines would change depending upon the new experiences gained each and every passing day.

The voice of the translation studies argues that the translator's discursive presence, which has always existed but only recently has been recognized, would necessitate choicemaking on the part of the translator, so maintaining fluency is no longer accepted as a must. With an increasingly audible voice, the translator has now at his/her disposal a greater range of tools. Whether these are either disclosed, or hidden and discovered through readers' inferences will be dependent on the ideology and preferences of the translator.

The voice of the metafiction as a postmodernist writing contends that fluency is no longer an issue, so the idea of disrupting it becomes ridiculous is even promoted as it is part and parcel of the genre. It further argues that giving footnotes would not necessarily mean that the ambiguities are decoded and the message is disclosed. In fact, it considers brief encyclopediac information would sometimes confuse the reader even further. Each reader, with their uniquely formed backgrounds would interpret texts with possibly innumerable readings, rather than have a univocal interpretation about it. This diversity of interpretations would eventually be celebrated by the genre.

4.2.3. the number and content of the translator's notes and arbitrariness

There are 25 notes in the book under discussion. In a sense, the number of notes and their contents can be considered arbitrary. Yet the implicit negative connotation of the word "arbitrariness" may not be appropriate because of the three perspectives, already mentioned.

The voice of the sociocultural perspective argues that it is the response that matters. One cannot guide and supervise the other's responses.

The voice of the translation studies suggests that the translator is firstly the implied reader and secondly the implied translator, using Schiavi's terms. They are allowed to raise their voices. So, though the number and content would differ from one translator to another, there is nothing to criticise in this, because the translator is acting in the way would have acted in the way an implied reader and implied translator would. Otherwise, the birth of the reader, and the resultant translator as the visible reader among them would not make any sense.

The voice of the metafiction as a postmodernist writing allows for the possibility of innumerable readings, resulting in varying number and content of translator's notes.

5. Conclusion

This study considers the notions of voice as seen from the standpoints of sociocultural and translation studies and metafiction. The translator's notes in

Turkish in the metafictional book “The Grasshoppers, Games, Life and Utopia” by Bernard Suits (1978) were used to explore two questions. First, the notes were analyzed and classified in terms of function. Secondly, whether integration of translator notes in a metafiction created any disadvantage on the part of readers and last but not least, whether the issue of arbitrariness in the number and content as given by a translator was taken up in terms of the aforementioned standpoints. In conclusion, the study reveals that the translator’s notes enrich the metafictional text, that they are supported by the sociocultural and translational “voices”, and by their very nature, they serve the intended purpose of the genre, namely, metafiction.

The voices and metafiction lead us to conclude that a) footnotes or translator’s notes, in our case, must not be seen as textual noise, but as choices, that and that b) there would be no problem if there are already too much footnotes in the source text given the fact that the footnotes fulfil different functions and the number of footnotes do not matter as far as the genre of metafiction and resultant what it requires is concerned. Translator’s notes allow the many and varied voices to be heard, as highlighted within the scope of this case study.

Works Cited

- Arrojo, Rosemary. "The Death of the Author and the Limits of the Translator's Visibility." *Translation as Intercultural Communication*. Mary Snell-Hornby, Zuzana Jettmarova, Klaus Kaindl. eds. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Comp, 1997. 21-32.
- Auster, Paul. *The Red Notebook*. London: Faber & Faber, 1996.
- Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. USA: Penguin Books, 1982.
- Bakhtin, M.M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Caryl Emerson and Michael Holquist, eds. trans. V.W. McGee. Austin:University of Texas Pres,1986.
- M.M. Bakhtin. *The Dialogic Imagination: Four essays*. Bakhtin, M.M. Michael Holquist, ed. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. "The death of the author". *Image, Music, Text* . trans. Stephen Heath. London, Fontana, 1977.
- Bertau, Marie- Cecile. "Voice: A Pathway to Consciousness as "Social Contact to Oneself" *Integrated Psychological Behaviour*. 42, 2008. 92-113.
- Butler, Martin and Jens Martin Gurr. "The Poetics and Politics of Metafiction: Reading Paul Auster's Travels in the Scriptorium". *English Studies*. Vol.89, no.2, April, 2008. 195-209.
- Chan, Tak-hung Leo. "Translated Fiction". *Perspectives: Studies in Translatology*. Vol 14, 1, 2006. 66-72.
- Eco, Umberto. *Anlatu Ormanlarında Altı Gezinti*. Trans. Kemal Atakay. 2.ed. İstanbul: Can Yayınları, 1995.
- Forsyth, Neil. "Introduction: From Imitation to Intertextuality". *Nordic Journal of English Studies*. Neil Forsyth and Onno Kusters, eds. Vol.8, no.2, 2009: 1-8.
- Genette, G enette. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Trans. Jane E.Lewin and Richard Macksey), CUP, 1997.
- Georgakopoulou, Alexandra. "Discursive Aspects of Metafiction: A Neo-Oral Aura?" *Edinburgh Working Papers in Applied Linguistics*, no.2, 1991. 1-14.
- Giovanni Palmien. 1998. The Author according to Bakhtin...And Bakhtin The Author in the Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics. The Contexts of Bakhtin: Philosophy, Authorship, Aesthetics. David Shepherd, ed.*Studies in Russian and European Literature*.Vol. 2. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Hermans, Theo. "The Translator's Voice in translated Narrative". *Target* 8. 1996. 23-48.
- Landers, Clifford E. *Literary Translation: A Practical Guide*. UK: Multilingual Matters, Ltd, 2001.
- Littau, Karin. "Translation in the Age of Postmodern Production: from Text to Intertext to Hypertext". *Forum for Modern Language Studies*. vol. Xxxiii. No.1.1997. 81-92.
- Mill an- Varela, Carmen. "Hearing Voices: James Joyce, Narrative Voice and Minority Translation". *Language and Literature*. vol 13(1). 2004. 37-54.

- O’Sullivan, Emer. “Narratology meets Translation Studies, or the Voice of the Translator in Children’s Literature”. *Meta*. Vol.48, no.1-2, Mai, 2003. 197-207.
- Pekkanen, Hilikka. “The Duet of the Author and the Translator: Looking at Style through Shifts in Literary Translation”. *New Voices in Translation Studies* 3, 2007. 1-18. 1
- Schiavi, Guiliana. “There is Always a Teller in a Tale”. *Target* 8. 1996. 1-22.
- Suits, Bernard. *Çekirge Oyun, Yaşam ve Ütopya*. Trans. Süha Sertabiboğlu. İstanbul: Ayrıntı, 1995.
- Torikai, Kumiko. *Voices of the Invisible Presence: Diplomatic Interpreters in the Post-World War II Japan*. Benjamins Translation Library, 2009.
- Waugh, Patricia. *The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London/New York: Methuen, 1984.
- Wertsch, James V. *Voices of the Mind. A Sociocultural Approach to Mediated Action*. London: Harvester Wheatsheaf, 1991.

Translator's Notes: Some Considerations From The Perspectives Of Voices And Metafiction

Nihal YETKİN

Abstract

This paper aims to revisit translator's notes with a detailed analysis within the framework of the sociocultural and translational voice, and metafiction through a translated book entitled "The Grasshopper, Games, Life and Utopia" by Bernard Suits, translated into Turkish by Süha Sertabiboğlu. It aims to explore the following research questions: the functions of Translator's Notes in the translated book, identification of whether integrating translator notes in a work of metafiction creates any disadvantage, as mentioned in earlier studies, and whether the number and content of the translator's notes is arbitrary. The study reveals that the translator's notes fulfil several functions, that they enrich the metafictional text, that they are supported by the varied sociocultural and translational "voices" and that they serve the intended purpose of the genre, namely, metafiction, by its very nature.

Keywords: translator's notes, sociocultural voice, translational voice, genre, metafiction

Özet

Bu yazıda Bernard Suits tarafından yazılıp Süha Sertabipoğlu tarafından Türkçeye kazandırılan Çekirge-Oyun, Yaşam ve Ütopya adlı kitap incelemesi üzerinden sosyo-kültürel ve çeviri yönünden ses ve metakurgu çerçevesinde çevirmenin notları konusu ayrıntılı bir şekilde incelenerek, aşağıdaki sorulara cevap bulmak hedeflenmiştir: çeviri eserdeki çevirmenin notlarının işlevleri nelerdir? Daha önceki bazı çalışmalarda belirtildiği üzere, metakurgu türü bir esere çevirmen notları entegre etme herhangi bir dezavantaj oluşturmakta mıdır ve çevirmenin notları sayı ve içeriğinin keyfi olarak görülebilir mi? Çalışma çevirmen notlarının metakurgusal metni zenginleştirdiğini, çeşitli işlevler yerine getirdiğini, sosyokültürel ve çeviri yönünden metni çeşitli "ses"lerle desteklediğini ve metakurgu adı verilen türe doğası gereği hizmet ettiğini ortaya koymaktadır.

Anahtar sözcükler: çevirmenin notları, sosyokültürel ses, çeviri yönünden ses, tür, metakurgu.

Türkçede ve Almancada Ses Benzeşimi

Adnan ALDEMİR*

1. Giriş

Ses benzeşimi (Lat. *assimilare* “benzer kılmak”, *Akkomodation*, benzeşim, erime (*Verschmelzung*) ve geçiş (*Überführung*) anlamlarına gelir. Fonolojide bu kavram çoğunlukla *Koartikulation* (artikulatorik basitleşme) yoluyla oluşan dildeki ses değişimi olarak tanımlanır. DUDEN Fremdwörterbuch’a göre “**As|si|mi|la|ti|on** die; -,en <>Benzer kıлма<>: 1. a) benzeşim, uyum; b) Bir ünsüzün bir başkasına uyumu (.örn. Almanca sözcük *Lamm Orta Yüksek Almanca* lamb’dan gelir)”. Burada *b* ünsüzünün *m* ünsüzü ile ses benzeşim olayı söz konusudur. Ses benzeşimi Vardar’a¹ göre “Bir sesin söz zincirinde kendisinden önce ya da sonra gelen bir başka sesle birlikte bulunmasından doğan ve birinden öbürüne özellik aktarımı yoluyla gerçekleşen değişim” olayına verilen addır.

Almanca ve Türkçede aşağıda karşılaştırmalı olarak ele alınan ve analiz edilen şu benzeşim türleri vardır:

2. Benzeşim Türleri

2.1. Genizsileşme

“Genizsileşme (*Nasalisierung*) ağız kapalı olmaksızın seslerin çıkarılmasında genizin bu olaya katılması (Örn. “Chance” sözcüğünde hemen yanında bulunan nazal ses /n/ önündeki /a/ ünlüsündeki gibi.)” (<http://www.>

* Dr., Milli Eğitim Bakanlığı Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü-ANKARA

mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?qu)

Nazal seslerden önce gelen ünlüler genizsileşir.

Türkçede:

ben, sen, ŧen, Cem

bin, sin, cin, kin Freundin, Lehrerin, Ärtzin, hin, rennen

kin, can, kan, ŧan

hem, kem, dem, ham

Almancada:

Bahn, Hahn, Huhn, Ruhm, Lohn, krumm

Leistung, Übung, Verantwortung

Form, Norm, Kern, Gehirn, Birne, Lehm

2.2. Genizsi Benzeşim

Genizsi benzeşim (Nasale Assimilation) olayında Türkçede /n/ ünsüzü /m/ ünsüzüne benzeşir. Genel olarak /p/ ve /b/ ünsüzlerinden önce gelen /n/ ler /m/ye dönüşür. Böyle bir benzeşim Almancada da görülmektedir.

Türkçede:

onbir → ombir

canbaz → cambaz

binbir → bimbir

Almancada:

haben → [ha:bm]; kappen → [kapm]

“Wappen → [vapm]” (Martens, 1965:237)

Sappen → [sapm] Mappen → [mapm]

2.3. Damaksılaşma

Damaksılaşma (Palatasierung) “Çevre seslerinin çıktığı yere (Artikulationsort) uyum nedenlerinden dolayı dil arkasının gerilmesi ile sert damak doğrultusunda bir sesin çıktığı yere bağlı olarak değişimidir.” (<http://www.mediensprache.net/de/basix/lexikon/index.aspx?qu>)

Türkçede:

kağıt → kâğıt

lâyık → lâyık

Almancada:

lesen → lesen [le:sən]

gehen → gehen [ge:ən]

nehmen → nehmen [ne:mən]

Almancada /h/ ünsüzünün önünde duran /e/ ünlülerinde incelme (Erhellung) olayı sonucunda Türkçe /i/ sesi gibi telaffuz edildiği görülmektedir.

2.4. İleriye Doğru Benzeşim

İleriye doğru benzeşim (Progressive Assimilation), bir sözcük ya da bir sözcük grubundan önce gelen bir sesin kendinden sonra gelen bir sesi etkilemesi olayıdır. Almancada tek heceli sözcüklerin çoğullarıyla kelimelerin ilk sesiyle son sesinde görülür. Aksan'a (1998: 1) göre ileri doğru benzeşim her ünlünün kendinden önce gelene benzemesi, öyle ki bir sözcüğün her ünlüsünün buna ilişkin olarak bir uyum içinde olması şeklinde tanımlanır.

Türkçede:

dinlenmek → dinnenmek

eşya → eşşa

inlemek → innemek

Almancada:

dasselbe [sz] → [ss]

Haus → Häuser

das Siebengebirge [sz] → [ss]

Buch → Bücher

Huhn → Hühner

Ball → Bälle

Almancada:

„setzt sich [tz] → [ts]

frisch sein [ʃz] → [ʃs]

umbenennen [mb] → [mm] „

zum Beispiel [mb] → [mm]

Bundes [nd] → [nn]

(Kohler, 1977: 217, 218)

2.5 Geriye Doğru Benzeşim

Geriye doğru benzeşim (Regressive Assimilation) bir sözcük ya da bir sözcük grubundan sonra gelen bir sesin kendinden önce gelen sesi etkilemesi olayıdır. Rothenhagen'a (2002: 36, 39) göre “İleriye doğru benzeşim, ilk sesin bir sonraki sesi etkilemesi olayıdır. Geriye doğru benzeşim ise, ikinci sesin önceki sesi etkilemesi olayıdır.”

Türkçede:

kazın → kassın

bu ile → böyle

şu ile → şöyle

o ile → öyle

Almancada:

Signal [gn] → [ɲn]

werden [dn] → [nn]

Türkçede „bu ile“ örneğinde olduğu gibi, ön sesli olan /e/ art sesli olan /u/ yu /ö/ ünlüsüne dönüştürür.

Almanca örneklerde görüldüğü gibi „Nasal sesinin önündeki ötümlü patlamalı ünsüz nasal sesine dönüşebilir.“ (Kohler, 1977:210)

2.6. Ünlülerarası Ötümlüleşme

Ünlülerarası ötümlüleşme (intervokalische Senorisierung) *ötümsüz sürtüşmeli* (frikativ) und *patlamalı* (plosiven) ünsüzlerin ötümlülüşme olayıdır.

Türkçede:

oğag → oda
 kulüp → kulübü
 kağife → kadife
 kap → kabı
 hap → habı
 kitap → kitab

Almancada:

Das muß ich machen. [z]
 Das haß er doch gemacht. [d]
 Das schaff ich doch nicht. [v]

2.7. Ünlü Uyumu

Almancada olmayan ünlü uyumu Türkçede iki kısma ayrılır:

2.7.1 Büyük Sesli Uyumu

Türkçede büyük sesli uyumu (Palatalharmonie, große Vokalharmonie) bir sözcüğün ilk hecesindeki ünlü kalınsa, ondan sonra gelen bütün hecelerin ünlüleri de kalın; ilk hecenin ünlüsü inceyse, ondan sonra gelen bütün hecelerin ünlülerinin de ince olmasıdır.

Örn. *kedi, tüylü, irilerini, biçimli, açılır*, vd.

2.7.2 Küçük Sesli Uyumu

Vardar (1988:148) *küçük sesli uyumunu* (Labialharmonie, kleine Vokalharmonie) “Türkçede yalın ya da eklerle uzatılmış bir sözcüğün ilk hecesinde düz ünlü varsa, sonraki hecelerde de dar yuvarlak ya da geniş düz ünlüler bulunması yoluyla oluşan uyum.” şeklinde açıklamaktadır.

Örn.. *oralalar, etler, ergen, uygun*, vd.

2.8 Son Ünlü Silinmesi

Son ünlü silinmesini (Elision) Vardar (1988: 187) “Bir sözcüğün sonunda yer alan bir ünlünün bir sonraki sözcüğün başında bulunan ünlünün etkisiyle düşmesi” şeklinde tanımlamaktadır.

Kohler (1977:214) bu olayı “Almancada iki /ə/ ünlüsünün her biri nasal ünsüzünün önünde bulunursa, ikinci /ə/ ünlüsü düşer” şeklinde açıklamaktadır.

Almancada:

auf ebenem Boden

[bənəm] → [bnm]

die abgeschnittenen Rosen

[tənən] → [tnn]

3. Diğer Ses Olayları

Ergin’e (1985:51) göre “Sözcüklerin ve sözcük dışında kalan diğer gramer birliklerinin kuruluşunda ve hayatında, seslerin belirli şartlar altında birleşmelerinin ve birlikte yaşamalarının gereği olarak görülen” diğer ses olayları şunlardır:

3.1 Son Ses Düşmesi

Vardar’a (1988:186) göre *son ses düşmesi* (Apokope), “Bir sözcüğün son sesinin kullanılmaz olması olayıdır.” Türkçede /r/ ünsüzünde, Almancada /e/ ünlüsünde görülür.

Türkçede

serbest̄ → serbes

geliyor̄ → geliyo

bir̄ → bi

kışlağ̄ → kışla

sor̄ → so

okuyor̄ → okuyo

geliyor̄ → geliyo

yazıyor̄ → yazıyo

Almancada:

zu Hause → zu Haus

dem Kinde → dem Kind

Niederlande → Niederland

Norde → Nord

Lande → Land

Dorfe → Dorf

dem Manne → dem Mann

3.2 İç Ses Düşmesi

Vardar'a (1988: 124) göre *iç ses düşmesi* (Synkope, Ausstoßung) "Sözcük içindeki bir sesin kullanılmaz olması olayıdır."

Türkçede

arşlan → aslan

şurada → şurda

alın → alnı

gönülüm → gönlüm

karın → karnı

Almancada

hoch → höher

wollet → wollt

du sonnest → du sonnst

sollet → sollt

dunkel → dunkler

Wille → willkommen

Adel → adlig

Schule → Schulklasse

Miete → Mietvertrag

Knuspe → knusprig

Sonate → Sonatine

3.3 Ses Türemesi

Vardar'a (1988:181) göre *ses türemesi* (Anaptyxe) "Bir sözcükte söyleyişi kolaylaştırıcı bir sesin, genellikle de bir ünlünün ("Sproßvokal") ortaya çıkması olayıdır."

3.3.1 Ön Türeme

Vardar'a (1988:162) göre ön türeme (Prothese) „Bir sözcüğün önünde kökensel olmayan bir ses oluşmasıdır. Almancada bu tür türemeye ancak şivelerde rastlanır. „

Bir ünsüzün ön türemesi hecenin başında gerçekleşir. Ortografik olarak onu çoğunlukla hecenin ünlüsü izler.

Türkçede

Rum → urum

urmak → yurmak

lazım → ilazım

Almancada

“ich → eich“ (König, 1978: 162)

“Igel → Eigel” (König, 1978: 229)

“ich → äich“ (König, 1978: 162)

limon → ilimon
 anbar → hanbar
 elbet → helbet
 raf → iraf
 utmak → yutmak
 ıldız → yıldız
 olta → volta
 ayva → havya

3.3.2 İç Türeme

Vardar'a (1988: 124) göre *iç türeme* (Epenthese, Einschub) "Bir sözcüğün içinde kökensel olmayan bir sesin oluşması" olayıdır.

Türkçede:

faide	→ fayda	mai	→ mayi
kılıç	→ kılınç	zaif	→ zayıf
kızamık	→ kızambık	fiat	→ fiyat
puan	→ puvan	psikoloji	→ p̄sikoloji
tren	→ t̄iren	laik	→ layik
daire	→ dayre		
ait	→ ayit		

Almancada:

"Bruder → Br̄uder → Br̄oder → Br̄ueder → Br̄üeder

müde → mūad → mǖed → mīad → mȫid

dreschen → droschen → dr̄aschen" (König, 1978: 146, 148, 150, 155)

Almancada iç türeme örnekleri genel olarak *artsüremli* (diachronisch) olarak görülmektedir.

3.3.3 Son Türeme

Son türeme (Vokalepithese) "Bir sözcüğün sonunda kökensel olmayan bir sesin belirmesidir." (Vardar, 1988: 186) Bu ses olayı ile ilgili aşağıdaki örnekler bulunmaktadır:

Türkçede:

kehrüba (Farsça)→ kehrübar (Türkçe) “Junge → Junger” (König,
kleine → kleineğ (artsüremlı) 1978: 166)

Almancada**3.4 Göçüşme, Yer Değiştirme**

Göçüşme, ses aktarımı veya yer değiştirme (Lautversetzung) Vardar’a (1988: 109) göre “Bir sözcük içinde birbirini izleyen iki sesbirimin yer değiştirmesidir.” Vardar (1988:247,109) hece düşmesi olayını “göçüşme” olarak nitelerken, Ergin (1985:52) bu olayı “yer değiştirme” olarak niteler.

Türkçede

yalnız → yanlız

kibrit → kirbit

karyola → kayrola

memleket → melmeket

Almancada

dunkel → dunkler

“trocken → trockner” (Schulz-Griesbach,
1982: 126)

klein → klien

Ziege → Zeige

3.5. Hece Düşmesi

Hece düşmesi (Silbenschichtung) bir sözcükte artarda gelen ve ses bakımından birbirine benzeyen iki heceden birinin düşmesi olayıdır.

Türkçede

Pekiyi → peki

pazarrtesi → pazartesi

pastahane → pastane

hanmefendi → hanfendi

eczahane → eczane

postahane → postane

Almancada

gehen → Gehweg

kaufen → Kaufhof

spazieren → Spaziergang

Holunder → Holder

Almancada yalnızca bileşik sözcüklerde hece düşmesi görülmektedir. Ama artsüremlı örneklere de rastlanmaktadır.

3.6 Benzeşmezlik, Aykırılışma

Bir benzeşme kuralına uymaksızın “bir sözcükte yan yana gelmiş aynı cinsten iki sesin birbirinden ayrılması” (Ergin, 1985:53) diye tanımlanan *benzeşmezlik*, *aykırılışma*’ya (Entähnlichung, Dissimilation) “benzeşmeme” de denilebilir. Türkçe ve Almancada nadir olarak rastlanır.

Türkçede

attar → aktar

aşçı → ahçı

fıncan → fılcın

zelzele → zerzele

murdar → mundaş

Almancada

„Schwiegermutter → Schwiegermuater,,
(König. 1978: 168)

3.8 İkileme

İkileme (Verdoppelung) Bir ünsüzün iki kez söylenmesi olayıdır. Genelde ünsüzlerde görülür. Türkçe ve Almancada nadiren rastlanır.

Türkçede

yedi → yeddi

sekiz → sekkiz

dokuz → dokkuz

ana → anne

Almancada

“Schwiegervater → Schwiegervatter”

(König, 1978: 168)

3.9 Tekleşme

Tekleşme (Degemination) adı verilen bu ses olayı, iki ünlü ya da iki ünsüzün yakın bir ünlü ya da ünsüze dönüşmesi olayıdır.

Türkçede

hammal → hamal

kerre → keşe

beharren → [be’hart]

Almancada

“es hallt → der Halt

es wallt → der Wald” (Mertens. 1965: 241)

3.10 Kaynaşma

Vardar’a (1988: 138) göre *kaynaşma* (Fusion) “bir sözcükte yan yana bulunan iki ögenin çözümleme yapamayacak denli iç içe girmesi” olayıdır.

Türkçede

ne için → niçin
 ne oldu → noldu
 kahve altı → kahvaltı

Almancada

gibt es → gibt's
 geht es → geht's

3.11 İki Ünlünün Yan yana Gelmesi

Bu olay, iki ünlünün arasında bulunan ünsüzün erimesi sonucu ortaya çıkar.

Türkçede

soğuk → souk
 boğuk → bouk
 kâğıt → kâit

Almancada

gehen → [ge: ən]
 Beziehung → [bezi:uŋ]

3.12 Orta Hece Ünlüsünün Değişmesi

İki ve ikiden çok heceli sözcüklerin orta hece ünlüsünde bazen oluşan değişikliklerdir. Orta hece Ünlüsünün Değişmesi (Veränderung des Innensilbenvokals) Almancada sıfatların derecelendirilmesinde ve çoğul adlarda görülür.

Türkçede

bazan → bazen
 başlıyor → başlıyor
 “Maral → Meral” (Eren. 1987:8)

Almancada

lang → länger
 hoch → höher
 klug → klüger
 Dach → Dächer
 Ball → Bälle
 Fuß → Füße

3.13 Yuvarlaklaşma

Bazı sözcüklerde dudak ve dudak-diş ünsüzleri düz ünlüleri yuvarlaklaştırır. Almancada bu tip yuvarlaklaşma görülmez.

“kilim-im [kilim-im] ‘mein Teppich’ köy-üm [køy-ym] ‘mein Dorf’
 kız-ım [kwz-wm] ‘mein Mädchen’ koz-um [koz-um] ‘meine Walnuss’
 ev-im [ev-im] ‘mein Haus’ gül-üm [gyl-ym] ‘meine Rose’
 kaz-ım [kaz-wm] ‘meine Gans’ kuş-um [kuş-um] ‘mein Vogel’ ”
 (<http://www.uni-leipzig.de/~jtrommer/phonologie06/p24.pdf>)

Sonuç

Bir dilin temel yapı taşları olan sesler, yine o dilin temel ses kuralları içerisinde ahenkli bir biçimde bulunmakta; kök, ek, hece, sözcük ve sözcük gruplarını oluşturmaktadır. Bu oluşumda birbirlerinden oldukça etkilendiklerini görmekteyiz. Bu etkileşimde dildeki doğal değişim ilkelerinden olan zordan kolaya ilkesi de temel etkenlerdendir.

Kaynakça

- Duden 5, *Das Fremdwörterbuch*. (2001): 7. Auflage, Mannheim.
- Doğan Aksan Armağanı, Ankara Üniversitesi DTCTF Yayın No: 366, Ankara 1998.
- Rothenhagen, R. *Phonetischer Grundkurs der deutschen Sprache für Tschechischsprecher*, Brno 2002.
- Eren, Hasan, Zülfikar, Hamza, *Türk Dili I*, Açık Öğretim Fakültesi Yayınları, No: 111, Ankara 1997.
- Ergin, Muharrem., *Türk Dil Bilgisi*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1985.
- Kohler, Klaus J. *Grundlagen der Germanistik Einführung in die Phonetik des Deutschen*, N. G. Elwert Verlag, 4. überarbeitete Auflage, Marburg 1977.
- König, Werner. *DTV- Atlas zur deutschen Sprache*, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1. Auflage, München 1978.
- Martens, Carl und Peter, *Phonetik der deutschen Sprache*, Max Hueber Verlag, München 1965.
- Schultz, Dora, Griesbach, Heinz. *Grammatik der deutschen Sprache*, Max Hueber Verlag, 11. Auflage, München 1982.
- Selen, Nevin, *Alman Dilinin Fonetik ve Entonasyon Kuralları*, Dil- Tarih ve Coğrafya Basımevi, Ankara 1981.
- Vardar, Berke, *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, ABC Kitabevi, İstanbul 1988.
- Wangler, Hans-Heinrich, *Grundriss einer Phonetik des Deutschen*, N. G. Elwert Verlag, 4. Überarbeitete Auflage, Marburg 1983.

Türkçe ve Almancada Ses Benzeşimi

Adnan ALDEMİR

Özet

Ses benzeşimi (Lat. assimilare “benzer kılmak”, Akkomodation, benzeşim, erime (Verschmelzung) ve geçiş (Überführung), bir başka deyimle asimilasyon, dildeki pragmatik olarak zordan kolaya doğru geçişi ifade eden ses değişimi ve benzeşim olayıdır. Bu genel olarak artsüremli (diachronisch) olarak dildeki değişimle birlikte gerçekleşebildiği gibi aynı zamanda eşsüremli (synchronisch) olarak da gerçekleşebilmektedir. Türkçe ve Almanca farklı dil ailelerine ait olmasına karşın bu ses değişiminde çoğu kez benzer ve bazen de farklı ses değişim özelliklerine sahiptir. Ses değişim türleri genizsiz benzeşim, genizsileşme, damaksılaşma, ileriye doğru benzeşim, geriye doğru benzeşim, ünlüler arası ötümlülüşme, ünlü uyumu, son ünlü silinmesi, son ses düşmesi, iç ses düşmesi, ses türemesi, ön türeme, iç türeme, son türeme, göçüşme, yer değiştirme, hece düşmesi, benzeşmezlik, aykırulaşma, ikileme, tekleşme, kaynaşma, iki ünlünün yan yana gelmesi, orta hece ünlüsünün değişmesi, yuvarlaklaşmadır. Bir dilin temel yapı taşları olan sesler, yine o dilin temel ses kuralları içerisinde ahenkli bir biçimde bulunmakta; kök, ek, hece, sözcük ve sözcük gruplarını oluşturmaktadır. Bu oluşumda birbirlerinden oldukça etkilenmektedirler. Bir dilin doğru kullanımı ve anlaşılması, bir kısmı ağız ve şivelerde görülen ses değişim olaylarını iyi bilmekle mümkündür.

Anahtar Sözcükler: Ses benzeşimi (asimilasyon), artsüremli, eşsüremli, pragmatik, ses değişimi

The Assimilation in German and Turkish

Adnan ALDEMİR

Abstract

Sound affinity (Lat. assimilare “to make similar”, Akkomodation, assimilation, melting (Verschmelzung) and transition (Überführung), in other words assimilation is voice change and simulation event in the language, which represents the pragmatic transition towards simplicity from complexity. This generally takes place in (diachronic) changes as well as the language, but also (synchronic) occurs. Turkish and German, although belonging to different language families, have mostly similar and sometimes different sound change features. Nasal types of sound change simulation are nasalisation, palatalisation, forward simulation, backward simulation, sonorisation between vowels, vowel harmony, latest vowel deleting, the last vowel drop, drop of inner vowel, sound derivation, the pre-derivation, the inner derivation, the last derivation, methathesis, displacement, drop of syllables, dissimilation, anomaly, reiterative, degemination, cohesion, coming side by side of two vowel, change and rounding of the middle syllable vowel. Sounds that are the basic building blocks of a language, however, are consistent within the confines of the basic sound rules of the language, and they form roots and affixes, syllables, words and phrases. This formation is quite impressed with each other. Proper usage and understanding of a language are possible through knowing well the sound change events which seen in accents and mouths.

Key words: assimilation, diachronic, synchronic, pragmatic, phonetic change. Key words: assimilation, diachronic, synchronic, pragmatic, phonetic change.

“Haldarhan” Destanının Dil Özellikleri

Zuhra YULDASHEVA*

“Haldarhan” destanı, Ergaş Cumanbülül oğlu¹ repertuarındaki en güzel Köroğlu kolu destanlarından biri sayılır. Köroğlu ve Kırım Hanı Haldarhan arсында ilişkileri konu edinen “Haldarhan” destanı, sadece olay örgüsünün zenginliği ile değil, destanda kullanılan sözcüklerin üslup özellikleri açısından da özgün bir biçime sahip bir eserdir. Özellikle, destanda kullanılan tekrar çeşitlerinin edebî, estetik ve dilbilimsel açıdan dikkate değer olduğunu vurgulamak gerekir. Genelde edebi eserlerde kullanılan kelime tekrarları, üzerlerine birçok görev yüklenmiş olur. Bu görevlerin en önemlisi de estetik vazifedir. Destanlar dilinin bu özelliği hakkında Özbek filolojisinde birçok araştırma mevcuttur. Örneğin, Töre Mirzayev Ergaş Cumanbülül oğlu’nun repertuarında yer alan “Yakka Ahmad” destanındaki tekrar (tekrir)ın poetik özelliklerinden söz ederken; şairin söz ve cümle tekrarları yardımıyla eserin estetik yönünü güçlendirdiğini vurgular. (Mirzayev, 1971: 58). Malik Murodov ve Murod Zufarov’lar “Dalli” destanı hakkındaki makalesinde de Ergaş Cumanbülül’ün mana ve etkiyi güçlendirme amaçlı tekrarları çok sayıda kullandığını söylerler. Halkbilimciler destanda kahramanların savaşa girmeden önceki konuşmalarında tekrar birliklerin ayrıca önemi olduğunu vurgularlar. Bununla birlikte, tekrar birliklerin düşmanı korkutma, yakınlarına güven hissini verme amaçlı kullanıldığını da söylerler. (Muradov v.d., 1971: 90). Cu-

* Araş. Gör., Ali Şir Nevai Dil ve Edebiyat Enstitüsü -ÖZBEKİSTAN

1- Ergaş Cumanbülül oğlu (1868-1937) Özbek halk şairi, destancı bahşi. Onun “Alpamış”, “Haldarhan”, “Küntüğmiş”, “Göroğluning tuğılışı”, “Tulumbiy”, “Yekke Ahmed”, “Alibek bilen Balibek”, “Delli”, “Revşen”, “Kündüz bilen Yulduz”, “Huşkeldi”, “Kız Cibek”, “Hasanhan”, “Avezhan”, “Avezning Ferenge seferi”, “Nurali”, “Hiraman”, “Yusuf bilen Ahmed”, “Kıranhan”, “Kumri”, “Aşık Garip”, “Vamık bilen Uzra”, “Varka bilen Gülşah”, “Mahtumkuli” gibi yaklaşık 30 civarındaki destanı ve “Keldim”, “Tursinay”, “Asov Kızlar” gibi birçok termesi kayıtlara alınmıştır. Daha detaylı bilgi için bkz.: (ÖzMA, 2005: 241), (Zarifov v.d., 1971: 3-7; 180-197)

manbülbül destanlarının dil özellikleri hakkındaki bir makalesinde ünlü dil bilimci Şoabdurahmonov tekrarların konuşmaların etki gücünü arttıran, metnin ahenk bütünlüğünü oluşturan unsur olduğuna işaret eder. (Şoabdurahmonov, 1971: 166). Aynı kitaptan yer alan başka bir makalede de Ergaş Cumanbülbül'un destanları dilinde kullanılan tekrarlardan bahsedilmektedir: "Ergaş şair betimlenmekte olan olguların çokluğunu, sürekliliğini ve yinelemeli olduğunu ifade etmek için leksik ve grammer açıdan bir bütünlüğü oluşturan tekrar şekillerinden genişçe ve ustaca yararlanmışır." (İşayev, 1971: 176)

Destanların üslup özellikleri ile ilgili çalışmalarda tekrar şekillerle birlikte formel yapılar da ele alınır. Bazen de bu iki kavram karıştırılır. Bu hususta ünlü Alman halk bilimcisi Edward R. Haymes şunları yazmıştır: "Parry'nın varsayımına göre formel ile tekrarlama arasındaki fark, 'formel' kavramı ile şarkıcının esas kompozisyon sürecinin bir kısmının ifade edilmesidir. Aynı zamanda formel, sözlü kompozisyon unsurunun ta kendisidir. Diğer taraftan tekrar, sözlü yüzeyin bazen tesadüfî bir fenomenidir. Sözlü formellerle yapılan kompozisyon mecburen bol tekrarlı olacaktır. Ama tekrarı formel olarak görmek ağır basan bir hatadır." (Haymes, 2010: 22-23). Her tekrar edilen birliğin formel olamayacağı iki kavram arasındaki semantik, strüktürel ve intonasyon özelliklerden kaynaklanmaktadır. Edward Haymes bunu "heuristisches" adı verilen istatistik yöntemle daha açık ve sarıh bir şekilde ortaya koymanın mümkün olduğu kanaatinde: "Heuristisches (tekrar istatistiği) yöntem olarak belirli bir geçerlilik talep edebilir. Ancak tekrar ve formeli, teoride dahi eşit kabul etmek söz konusu bile olamaz. Tekrarların sayılmasıyla formel yoğunluğu ile ilgili bir fikir elde edilebilir ama geleneksel formel hazinesine ait olmayan tekrarlar ve verilen bir korpusta tesadüfen tekrarlanmayan formeller de olacaktır. Geniş hacimli bir metnin istatistiksel incelenmesinde her iki hata kaynağı da ağır basabilir; ama ayrıntılı bir incelemede 'tekrarlanan her satır formel' ve 'tekrarlanmayan her satır da formel değildir' diye algılanamaz." (Haymes, 2010: 23).

Belirtmeliyiz ki konumuz tekrar ev formelin karşılaştırılmasıyla ilgili değildir. Bizim konumuz bir destan dilinde kullanılan tekrarların yapısal ve işlevsel özellikleriyle ilgilidir. Strüktürel özellikleri olarak tekrarın grammer ve

duruma bağlı çeşitlerinden bahsetmekle yetindik. Tekrarın işlevsel özelliklerine gelince metin bütünlüğünü temin etme ve estetik işleviyle sınırlı tutmayı uygun gördük. Destandan alınan örnekler tahlilinde son dönemlerde yaygın kullanılmakta olan disiplinlerarasılık, çokdisiplinlilik gibi araştırma ve yaklaşım sonuçlarından yararlandık. Özellikle dil bilimi, edebiyat bilimi ve halk biliminin yaygın yöntemleri analizimizin temelini oluşturmaktadır.

Bilindiği üzere, dil ayrı ayrı alınan sözcüklerden oluşan basit bir iletişim aracı değildir. Hatta cümle bile tek halde geniş fikir ifadesi için yetersiz kalır. Bu durumda cümleden daha büyük yapıya - metin denilen bütünlüğe ihtiyaç duyulur. Modern Özbek dilbiliminde bu tür bütünlükler “mürekkep sentaktik bütünlükler” ya da “cümleden büyük birlikler”, “cümleden büyük bütünlükler” terimleri altında incelenmektedir. (Yuldashev, 2008: 63) Halk destanları dilin buna benzer birliklerinin ortaya çıkma ve gelişme sürecini incelemeye gayet önemli kaynak sayılmaktadır. Cümleden büyük bütünlüklerin oluşumunda farklı unsurlarla birlikte tekrar çeşitlerinin önemi de ayrıcadır. Destan metnine dikkat edilirse tekrarın aşağıdaki çeşitleriyle sıkça karşılaşmak mümkündür: Ses tekrarı, hece tekrarı, ek tekrarı, sözcük tekrarı, cümle tekrarı. Bulunduğu yerine göre: başta, ortada, sonda. Yapı özelliklerine göre: basit, mürekkep; anlam özelliklerine göre: eř anlamlı, zıt anlamlı, eř sesli tekrarlar. Aralarındaki mesafeye göre yakın mesafeli, uzak mesafeli tekrarlar. Unsurlarına göre tam, eksilteli ve ters tekrarlar; biçim özelliğine göre değişen ve değişmeyen tekrarlar; İfade özelliğine göre âşikâr ve gizli tekrar gibi Örneğin:

*Ҳайда, ҳайда, ҳайда деб,
 Қрим юрти қайда деб,
 Бораётур тўртову
 Мақсадимиз тўйда деб. (4)²*

*Heyde, heyde, heyde déb,
 Kırım yurtı kayda déb,
 Bârayâtur törtâvı
 Maksadımız toйда déb.*

2- Bu va bundan sonraki parantez içinde sayfa numarası verilen örnekler aşağıdaki kaynaktan alınmıştır: (Cumanbülbül, 1981).

Parçada ‘heydemek’ (kovmak, sürmek) fiilinin emir kipi ve ‘déb’ zarf fiilinin üç defa bulunma ekinin iki farklı sözcükte sarıh (eksplisit) bir şekilde yinlendiği görülmektedir. Ama düalistik teoride olduğu gibi dil birimlerinin de birbirine karşıt, birbirine indirgenemez yönleri olduğunu unutmamalıyız. Aynı parçada ‘törtâvı’ (dördü), ‘bârayâtır’ (gitmektedir) sözcükleri de gizli (implisit) bir biçimde altı defa tekrarlanmaktadır ki biz bu örtük mevcudluğu tekrar yardımıyla yeniden ortaya çıkarmamız mümkün.

Törtavı heyde, heyde, heyde déb, barayadır.

Törtavı Kırım yurtı kayda déb, barayadır.

Törtavı bârayâtır törtâvı, barayadır.

Törtavı maksadımız toyda déb, barayadır.

Böylece bizim nîgahımızdın gizlenmiş cümleler belirgin bir tarzda ortaya çıkmış oldu. Bizim gizli (implisit) tekrar diye adlandırdığımız şekil Türk dil bilimcileri tarafından *eksik tekrar* (Üstünova, 2003: 179-186) ya da *sıfır tekrar* (Üstünova, 1998) olarak ele alınmaktadır. “*Her cümlelerin bir derin, bir yüzey yapısı vardır. Derin yapı, cümlelerin temelinde bulunan bütün anlam öğelerinden oluşmuş, anlamla ilgili olan mantık yapısıdır; soyut yapıdır. Yüzey yapı ise, derin yapıda var olan anlamın açıklanmış biçimi; sese, heceye, sözcüğe, sözcük öbeğine dökülerek gerçekleşmiş, hayat bulmuş biçimdir.*” (Ustunova, 1998:17) diye cümledeki bu iki yapının bir bütün olarak ele almadan bir yargıya ulaşmanın düşünülemez olduğunu vurgulamıştır. Kerime Üstünova aynı eserinde “sıfır tekrarlar derin yapıda, tam tekrarlar yüzey yapıda bulunuyorlar. Yüzey yapıdaki tekrarlar, aynı zamanda aşamalı tekrar örneğidir.” (Üstünova, 1998:29) diye tekrar birliklerin ifade özelliklerine dikkat çekmektedir.

Özellikle belirtmemiz gerekir ki gizli (implisit/sıfır) tekrarların mahiyeti sarıh (eksplisit/belirgin) tekrar birlikler mahiyetinden eksik olmayan estetik öneme sahiptir. Eğer ki gizli tekrarlar “açıklığa kavuşturulursa” onun estetik değeri sıfıra inmiş olur. Bu yüzden mezkur birliklerin estetik değeri onların gizli olması ya da örtük bir şekilde metnin derin yapısında mevcut olmasıyla belirlenir.

“Haldarhan” destanındaki metnin ahenk bütünlüğünü oluşturan tekrarlardan biri fonetik tekrarlardır. Örneğın:

Сардор элни оралаб
Бораётур моралаб,
Чамбилбелнинг одами
Қараётур қоралаб. (54)
Serdar élni aralab,
Barayatur moralab,
Çambılbélniñ adamı
Karayatur karalab.

Destandan alınan yukarıdaki parçada acımasız, zalim ve merhametsiz bir kişi olarak tasvir edilen Ahmed Serdar’ın halk içine gelişi ve toplumun ona hayretle bakıp durması sinematografik tasvir yöntemiyle anlatılmıştır. (bu tür tasvir yönteminde yazar okuyucu ya da dinleyicinin hayalgücüne daha çok önem verir. Okuyucu veya dinleyici metindeki “ıpuçları” yardımıyla olayların tüm teferruatını, en ince ayrıntısına kadar göz önünde canlandırır. Bu yöntem okuyucuyu daha da etkin okuma sürecine çekmekle birlikte onun düşünme gücünü genişletir. Okuyucu yazara bağılı kalmadan olay ve olgularla tek başına karşı karşıya kalır. Sonuçta okuyucu kendi müşahede kuvvetini sorgulamak zorunda kalır.

Yukarıda verilen parçada bazı seslerin yakın mesafeli (kontakt) ve uzak mesafeli (distant) olarak tekrarlanması metnin ifade etkisini arttırmakla birlikte genel ahenk bütünlüğünü temin etmeye de hizmet etmiştir. Toplam olarak 9 kelimededen oluşan mezkur parçada **r** ünsüzü 9 defa (6 sözcükte), **b** (5 sözcükte) ve **l** (4 sözcükte) ünsüzleri 6 defa, **m** ünsüzü 3 defa (3 sözcükte), **k, t, d, n** ve **y** konsonantları 2 defadan, **ñ, s** ve **ç** ünsüzleri birer defadan kullanılmıştır. Kullanım sıklığına göre **r** foneminin diğerklerine göre daha çok kullanılması parçada ifade edilen duygusal vaziyetin açığa vurulması ile ilgilidir. **R** konsonantı yapı itibarıyla titreşim ses olup korku, dehşet gibi psikolojik durumlarla ilişkilendirilir.

İnsan korku anında ya da güçlü derecede sinirlendiğinde titremesi doğal bir hâldir. Zikredilen parçada bu psikolojik durum tasvirin etki gücünü arttırma

amaçlı kullanılmıştır. Yani Serdar'ın sinir ve gazaptan titreyerek geliş tasviri ve toplanan kişilerin korkudan titreyerek bakıp duruş tarzı 'r' fonemini tekrarlamakla gayet doğal ve etkili bir biçimde elde edilmiştir. Destancının bu durumu söz ile detaylı tarzda açıklaması mümkün idi. Ama halk dilinin gizli ve gizemli olanaklarını iyi bilen usta bahşı bunu söz israfı olarak görür kendine yakıştırmaz. Kullanım sıklığına göre 'p'den sonra 'b' konsonantı gelmektedir. Bu ses oluşum özelliklerine göre 'b' patlayıcı, çift dudak ünsüzüdür. Bu ünsüzün fonetik hususiyetleri metindeki aynı epizoda (oluntu) uygun durumu daha da kabarık bir şekilde anlatmaya yardımcı olmuştur.

Gerçekçi tasvir yöntemi okuyucuya belirli bir durumu açıklamada yazar maharetini esas alan tutumdur. Bu tür tasvirde yazarlar olayın en ince ayrıntısına kadar açıklamakla okuyucunun düşünme tarzını da yönetmeye özenirler.

Çambılbel halkının 'karalab karab' (afallayarak bakıp) duruşunun aynı yönteme uygun tasvirini aşağıda verilen parçadan görmemiz mümkündür.

*Ҳамма кўрди Аҳмадди:
Элга берар заҳмадди.
Бу баччағар кеп қопти,
Йўлдан бу қандай қайтди.
Аҳмад сира тек келмас,
Бир қабоҳат бўп қопти.
Бу Аҳмаднинг келгани,
Бизга сира эл эмас,
Бу баччағар шумоёқ,
Сира-да жўн келмас.
Бу шумликка келгандир.
Бизга тинчлик кун бўлмас.(55)*

Hemme krdi Ahmeddi
 lge brer zahmeddi.
 Bu baağar kpqoptı,
 Yoldan bu qanday qaytdı.
 Ahmed sıra tk klmes,
 Bir kabahat bop kaptı.
 Bu Ahmedni klgeni
 Bizge sıra l mes,
 Bu baağar şumayak,
 Sıra-da cn klmes.
 Bu şumlıkka klgendir,
 Bizge tınlık kn bolmas.

Halkın bu tarzdaki endişesi, korkusu önceki parada verilen ‘karalab karamak’ ve ‘r’ın tekrarı ile betimlenmiştir.

Destanda ünsüzlerin tekrarı ile ilgili birok örnek getirmek mümkündür. Usta bahşı tekrar edilecek nszleri gayet dikkatle semiştir. Neticede destanın edebi-estetik mahiyeti derinleşmiştir.

Aşağıdaki parada ‘z’ ve ‘’ konsonantlarının yinelenmesi sonucunda karşıdaki kişiye alay ve dikkate almamakla ilgili anlamları da ifade etmektedir:

*там занги, бтам занги,
 Сувратларинг бир хом ęанги,
 Клбар келди сенга ęариф,
 Қирим тутар мотам, занги.
 Занги ęам олишиди, жуда зр экан,
 Уч кундан снг зolim занги бшади.*

*tem zegi, botam zegi,
 Svretleri bir hm hagi,
 Klbr kldi sa harif,
 Kırım tutar mtem, zegi.
 Zegi hem lişdi, cde zor ken,
  knden s zlim zegi boşadı.*

Metin bütünlüğünü derinlemesine tasavvur etmek için bazen yatay (bir dize içerisinde yer alan ses, ek ya da sözcük yinelemesi) tekrarın kendisi yeterli olmayabilir. Özellikle, şiirde bu tür tekrarın yetersizliğini açıkça görmek mümkündür. Bundan dolayı şiirsel metinlerdeki tekrarlar incelendiğinde yatay tarzdaki yineleme ya da yakın mesafeli tekrar şekillerinden ziyade benzer seslerin mekânsal (spatial/uzamla ilgili) münasebetine göre de değerlendirilir. Yani seslerin dikey (şiirin birkaç dizesinde yer alan ses, ek ya da sözcük yinelemesi) tekrarı vasıtasıyla şiirsel metin bütünlüğüne erişilir. Aşağıdaki parçada ‘ş’ konsonantının yatay ve dikey tarzda tekrarlanmasından ortaya çıkan fonetik tasviri görmemiz mümkündür:

*Ана бўлди айтганингдан зиёда,
Не бир ишлар бўлиб ўтган дунёда,
Отлиқлари қиличлашиб, чопишиб,
Найзалашиб, тош отишиб пиёда.*

*Катта ботир ўз тенгига душ бўлди,
Икки шоҳ қўзғолди, ёмон иш бўлди,
Иккови ҳам жуда толиб савашга,
Жуда ёмон уруш, кушо-куш бўлди.*

*Сардорга сардорлар, ботирга ботир,
Хунрезга хунрез кеп ўлдириш бўлди,
Катта уруш бўлди Қрим элинда,
Икки лашкар энди жуда гаш бўлди.*

*Киши билмас қайсисининг енгарин,
Тупроқман сув энди аралаш бўлди.*

*Авал икковининг ҳоли билинмай,
Шоҳларнинг сирлари энди фош бўлди.*

*Ботирлар қўзғолиб, аждардай бўлиб,
Қўрқоқларнинг икки кўзи ёш бўлди.*

*Бир-бирини аямасдан урушар,
Қон билан бۆялган қоратош бўлди.*

*Энди фарқ қилмади, ур-ҳа, ур деди,
Тошдай юмалаган ерда бош бўлди.*

*Ene boldı aytgeniñden ziyâda,
Né bir işler bolib ötgen dünyada,
Atlıkları kılıçlaşib, çâpışıb,
Neyzeleşib, tâş âtışıb piyâda.*

*Kette bâtır öz téñgige düş boldı,
İkki şâh kozğaldı yâmân iş boldı,
İkkilâvi hem cüde tâlib savaşge
Cüde yâmân uruş küşâ küşn boldı*

*Serdârge serdârler, bâtirge bâtir,
Hunrêzge hunrêz kâp öldiriş boldı
Kette uruş boldı Kırım élinde,
İkki leşker éndi cüde ğaş boldı.*

*Kişi bilmes kayısiniñ yéngerin,
Tüprâk suv éndi ereleş boldı*

*Evvel ikkâviniñ hâli bilinmey
Şâhlerniñ sirleri éndi fâş boldı*

*Bâtirler kozğâlib, ecderdey bolib
Korkâklerniñ ikki közi yâş boldı.*

*Bir-birini eyermesden uruşer,
Kân bilen boyelgen kâratâş boldı.*

*Éndi fark kılmedi, ur-he, ur dédi,
Tâşdey yumelegen yérde bâş boldı.*

Hışırtılı ‘ş’ ünsüzünün dil ve dişin “tokuşması”ndan oluştuğunu göz önünde bulundurursak aynı sesin savaş sahnesi tasvirinde tekrar edilmesinin boşuna olmadığını görürüz. Bunun dışında zikrolunan ses *шарқирамоқ* / şarkıramak (suyun taşla teması), *шиқирламоқ* / şıkırlamak (sert cisimlerin birbirine dokunması), *шиғаламоқ* / şığalamak (yağmur damlalarının hava ile teması) gibi birçok sözcükte de kullanılarak iki ya da daha fazla cismin münasebetinden ortaya çıkacak sesi somutlaştıracaktır.

Aşağıda verilen destandaki savaş tasvirinde de telatumlu, gürültülü savaş sahnesi fonetik açıdan somutlaştırılmıştır. Bu sahne tasvirinden sonra şair konuyu şu tarzda genellemiştir:

*Ҳар ким бўлса дуч келганин солади,
Ёмон тегса отдан оғиб қолади,
Икки ёқдан шовқун билан қўйма дер
Билмайман қаёғи зўрлик қилади.*

*Her kim bolsa düç kélgenin sâladı,
Yâmon tégse âtdan âğıb kâladı,
İkki yâkdan şâvkun bilen koyma dér,
Bilmeymen kayâğı zorlik kıladı.*

Çenk tasviri destanların en önemli epizotlarından biridir. Dinleyicilerin dikkatini bölmeden uzun süre bir arada tutabilmek için bahşılar bu tür sahneleri özenle tasvir ederler. Bundan dolayı şairler destandaki savaş sahnelerinde sinematografik tasvir yönteminden çok yararlanırlar. Aşağıdaki parçada da ‘ş’ sesi yardımıyla savaşın fonetik tasviri yaratılmıştır:

*Уруш бўлди, уруш бўлди,
Аямаси қириш бўлди,
Ҳунари ўлдириш бўлди,
Варқираган гириш бўлди...*

*Бир қаттиқ итариш бўлди,
Ишини битқариш бўлди.*

*Уруш бўлди, жуда уруш,
Туришдилар жуда туриш,
Сап бўз бола қилди хуруш,
Аямаси бўлди қириш.*

*Уруш boldı uruş boldı,
Ayemesi qırış boldı.
Hüneri öldiriş boldı,
Varkıragan giriş boldı.*

*Bir kattık iteriş boldı,
İçini bitkeriş boldı.*

*Uruş boldı cüde uruş,
Turişdiler cüde turiş,
Sep boz bâla kıldı huruş,
Ayemesi kırış boldı.*

Zikrolunan parçada *уруш* savaş sözcüğüne anlamdaş ya da savaş sözüyle ilgili kelimeleri ilişkilendirilmiştir. Tekrar edilen sözcük ve tamlamalar kendine özgü bir ahenk uyumunu da oluşturmuşlardır.

Destanda leksik-semantik ve dizimsel tekrarlar da eserin edebi yönünü güçlendirme amaçlı kullanılmıştır.

Buna benzer birimlerin kullanılmasında da usta bahşı kendi maharetini göstermiştir. Örneğin, yinelenen birlikleri halka şeklinde dizmek de her bahşının elinden gelen veya başvurduğu yöntem değildir. Bunda ilk dizede kullanılan *dominat* (egemen) sözcük ikinci dizede de aynı şekilde kullanılır. Bazen ise onun eşanlamlısı kullanılır. şu şekilde iki dizede bir bütünlük sağlanır. Destanda savaş epizodu tasvirinde bu yöntemden geniş çapta yararlanıldığını görebiliriz.

*Довши баланд чиқар Ёвмит боласин,
Қизилбошининг довшин босиб кетади.*

*Шундай бўлиб саваш бўлди Қримда,
Ҳар ерда ботирлар саваш этади.*

*Саваш деган ботирники, ёронлар,
Қўрқоқ уруш бўлмай қочиб кетади.*

*Ўчоқнинг бошида кўр-да қўрқоқни,
Қўрқоқ ботирликни уйда этади.*

*Dāvşı belend çıkar Yávmit bâlasın,
Kızılbaşnıñ dāvşın bâsıb kétédi.*

*Şunday bolıb savaş boldı Kırımда,
Her yérde bätırlar savaş étedi.*

*Savaş dégen bätırniki, yârânlar,
Korkak uruş bolmay koçıb kétédi.*

*Oçâknıñ bâşıda kör-de korkaknı,
Korkak bätırlıknı üyde étedi.*

Zikredilen parçada *довуш*, *саваш* ve *қўрқоқ* sözcükleri halka şeklinde tekrarlanmıştır. *Саваш* (savaş) kelimesi Oğuz lehçesine ait söz olduğu için Kıpçak ve Karluk lehçesinde konuşanlara da anlaşılır olması için mezkur sözün eşanlamlısı (*уруш*) da paralel olarak kullanılır.

Haldarhan destanında bunun gibi kendine özgü tekrar şekilleriyle çok karşılaşıyoruz. Tekrarlanan birlikler bahşı için olay örgüsünü geliştirmede yardımcı olmakla birlikte dinleyenler için vakayı bütün halde tasavvur etmeyi kolaylaştıran vasıtaadır. Bunun dışında tekrarlar metnin entonasyon bütünlüğünü temin etmede de ayrı bir öneme sahiptir. Onun için de destanlarda kullanılan tekrarların filolojik açıdan derinlemesine incelenmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Cumanblbl, Ergaş, *Haldarhan*, Yazıya Aktaran: Hadi Zarif ve Ergaş Cumanblbl. Yayına Hazırlayan: Hadi Zarif. "zbek Halk İcadı Seriyası", Kp Cildlik, Gafur Gulam Namıdagı Edebiyat ve San'at Neşriyatı, Taşkent 1981.
- Haymes, R., Edward, *Szli Destan/Szli şiir Araştırmasına Bir Giriş*. Çeviren: Ali Çelik. Türk Dil Krumu Yayınları, Ankara 2010.
- İşayev, Ahad, "Dastanlar Tilining Bazı Hususiyetleri", *Ergaş şair ve Uning Dastançılıktagi Orni*, Hazırlayan: Zarifov, H. vd. Tadmikatlar, 2. Kitap, Fen Neşriyatı, Taşkent 1971.
- Mirzayev, Tre, "Yakka Ahmad Dastani Toğrısında", *Ergaş şair ve Uning Dastançılıktagi Orni*, Hazırlayan: Zarifov, H. vd. Tadmikatlar, 2. Kitap, Fen Neşriyatı, Taşkent 1971.
- Murodov, M., Zufarov, M. "Dalli Dostonining Badiiy Hususiyatlariga Doir" *Ergaş şair ve Uning Dastançılıktagi Orni*, Hazırlayan: Zarifov, H. vd. Tadmikatlar, 2. Kitap, Fen Neşriyatı, Taşkent 1971.
- Özbekistan Milli Ansiklopedisi*, Cilt 10, Taşkent 2005.
- Abdurahmonov, ř. "Ravshan Dostonining Tili Haqıda", *Ergaş şair ve Uning Dastançılıktagi Orni*, Hazırlayan: Zarifov, H. vd. Tadmikatlar, 2. Kitap, Fen Neşriyatı, Taşkent 1971.
- Ustunova, Kerime, *Dede Korkut Destanları ve Cmleden Byk Birlikler*, Alfa Yayınları, İstanbul 1998.
- Ustunova, Kerime, *Eksik Tekrar*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi S.5, 2003/2.
- Yuldashev, Marufjon, *Badiiy Matn Lingvopoetikasi*, Fen Neşriyatı, Taşkent 2008.

Haldarhan Destanının Dil Özellikleri

Zuhra YULDASHEVA

Özet

Özbek destancılık geleneğinde Köroğlu kollarından biri olarak bilinen "Haldarhan" destanı sadece olay örgüsünün zenginliği ile değil, destanda kullanılan sözcüklerin üslup özellikleri açısından da özgün bir biçime sahip eser sayılmaktadır. Özellikle, destanda kullanılan tekrar çeşitlerinin edebi estetik ve dilbilimsel açıdan dikkate değer olduğunu vurgulamak gerekir. Genelde edebi eserlerde kullanılan kelime tekrarları üzerine birçok görev üstlenmiş olur. Bu görevlerin en önemlisi de estetik vazife sayılmaktadır. İşbu makalede tekrar çeşitleri metin bütünlüğünü oluşturan vasıtalar olarak ele alınmıştır. Tahlilde bu tür birimlerin edebi ve estetik özellikleri önemle vurgulanmıştır.

Anahtar sözcükler: fonetik tekrar, leksik ve morfolojik tekrar, yatay ve dikey tekrar, yakın mesafeli ve uzak mesafeli tekrar, halka şeklindeki tekrar, gizli tekrar

Abstract

One of the branches of Köroğlu in Uzbek epic tradition known as the "Haldarhan" is a genuine work not only in terms of the richness of the plot, but also in terms of the style of the words used in the epic. In particular, the kinds of repetition are worth considering in terms of literary aesthetics and linguistics. In general, repetitions in literary works have many purposes, the most important of which is aesthetics. This article examines different kinds of repetition as means to maintain integrity of the text. In the analysis literary and aesthetic features of the given units are emphasized.

Key words: phonetic repetition, lexical and morphological repetition, horizontal and vertical repetition, close-range and long-range repetition, the ring-shaped repetition, hidden repetition.

Yeni Türk Edebiyatının Bazı Meseleleri Üzerine

Abdullah UÇMAN*

Türk edebiyatı tarihinin kurucusu Fuad Köprülü, 1966 yılında yayımlanan *Edebiyat Araştırmaları* adlı eserinin önsözünde şöyle der:

“Edebiyat tarihine hevesli her Türk genci, henüz inşa malzemesinin hiç biri hazır bulunmayan bu büyük millî âbide için, kitapta izah edilen usuller dairesinde, hiç olmazsa birer taş getirmeğe çalışmalıdır.”¹

Fuad Köprülü'nün temennisinden bu yana yarım asra yakın bir zaman geçmiş bulunuyor. Bu zaman zarfında onun söz konusu ettiği “büyük millî âbide”ye, yani Türk edebiyatı üzerindeki araştırmalara birçok taş konulmuş olmakla beraber hâlâ eksiklerimiz söz konusudur.

Öncelikle metot konusu üzerinde biraz durmak istiyorum. Metot denilince ben her şeyden önce, mensup olduğumuz, yani araştırma yapacağımız sahayı çok iyi tanımayı ve bu sahanın meselelerine hakim olmayı anlıyorum. Hocamız Mehmet Kaplan, lisans ve doktora derslerinde sık sık, “Türk edebiyatı bir bütündür; edebiyatın eskisi yenisi olmaz; eski-yeni ayırımı izafidir, eski bilinmeden, eskinin bilinmesine dayalı sağlam temeller olmadan yeni hiç bilinmez, çünkü yeninin kökleri eskiye dayanır.” derdi.

Hepimizin çok iyi bildiği gibi, edebiyat tarihlerinde Yeni Türk Edebiyatı adı verilen dönemin başlangıcı kabul edilen 19. yüzyıl, İlber Ortaylı'nın o meşhur adlandırmasıyla, Osmanlı İmparatorluğu'nun en uzun ve en problemlili devresidir. Bu uzunluk, sadece 19. yüzyıldaki sosyal ve siyasal olayların yoğunluğu ya da

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü-İSTANBUL

1- Fuat Köprülü, *Edebiyat Araştırmaları*, Ankara 1966, s. XIV.

genel kargaşayla ilgili değildir; bu yoğunluk aynı zamanda edebiyat dünyası için de geçerlidir.² Çünkü ta 13. yüzyıldan itibaren Anadolu’da görülmeye başlayan ve kendine özgü bir estetik anlayış çerçevesinde gelişen divan edebiyatı, yeni edebiyatla mukayese edildiğinde; daha ziyade belli bir zümreye hitap eden, bir bakıma kendi içine kapalı ve belli kurallar dahilinde teşekkül etmiş bir edebiyattır. Halbuki Tanzimat’tan sonraki yıllarda, özellikle Fransız edebiyatının etkisi altında ortaya çıkan yeni edebiyat, eskisinden çok farklı, hayata ve gündelik olaylara haddinden fazla açık, çok cepheli ve çok sesli bir edebiyattır. Meselâ Nâmık Kemal’in ünlü “Hürriyet Kasidesi”ne ya da Sadullah Paşa’nın “Ondokuzuncu Asır” manzumesine baktığımızda, artık Ahmed Paşa’nın, Bâkî’nin veya Nef’î’nin yazdığı kasidelerden çok farklı bir metinle karşı karşıya olduğumuzu kolayca anlarız. Elimizdeki metin görünüşte, vezniyle, kafiyeyle, beyit sayısı ile yani şekil itibarıyla bir kaside formunda yazılmıştır; ama metnin muhtevası tamamen değişmiş, eser; gül, bülbül veya sümbülden söz etmek yerine, âdeta siyasî veya sosyal bir nutuk mahiyeti kazanmıştır. Bunun için yeni Türk edebiyatı dediğimiz zaman, bu edebiyatı meydana getiren belli başlı türler arasında başta yeni bir muhtevaya bürünen şiir olmak üzere hikâye, roman, tiyatro, edebî tenkit, tarihî biyografi, mektup, hâtırat, röportaj ve gazete makalesi gibi yeni örneklerle karşı karşıya geliriz. İşte bundan dolayı yeni edebiyat örnekleri, eskisine kıyasla, hem şekil hem de muhteva itibarıyla bir çeşitlilik ve zenginlik gösterir.

Az önce ana hatlarıyla başlangıç noktasını belirttiğim yeni Türk edebiyatı alanında çalışacak bir araştırmacı, her şeyden önce mensup olduğu sahayı köşe bucak tanımak, hem edebî metinlerden hem de bu sahada daha önce yapılmış akademik çalışmalardan haberdar olmak durumundadır.³ Bu sahanın sadece hemen akla geliveren birinci sınıf şahsiyetleri değil, ikinci; hattâ üçüncü sınıf şahsiyetleri kimlerdir, bu şahsiyetler hangi türde eser vermişlerdir, yaşadıkları

2- Yeni Türk edebiyatı araştırmacılarının da, yenileşme döneminin tarihî olaylarını anlayabilmeleri ve bunların edebî eserlerle ilişkisini belirleyebilmeleri için Bernard Lewis’in *Modern Türkiye’nin Doğuşu* (çev. Metin Kıratlı, Ankara 1970), Hilmi Ziya Ülken’in *Türkiye’de Çağdaş Düşünce Tarihi* (Konya 1966), Niyazi Berkes’in *Türkiye’de Çağdaşlaşma* (Ankara 1973) ve İlber Ortaylı’nın birçok baskısı yapılan, müracaat kitabı niteliğindeki *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*’nı (İstanbul 1983) dikkatle ve defalarca okumaları gerekir.

3- Bu konuda daha önce yapılan çalışmalar için bk. Bahriye Çeri-Didem Ardalı Büyükarman, *Yeni Türk Edebiyatı Alanında Yapılmış Tezler Bibliyografyası (9142-2007)*, İstanbul 2009. Bu çalışmalar arasında kitap halinde yayımlananlar için bk. Abdullah Uçman, “Üniversitelerde Biyografi Çalışmaları”, *Türk Edebiyatı*, sayı 437, Mart 2010, s. 32-39.

devirde etkileri olmuş mudur, bunlar üzerinde daha önce ne gibi araştırmalar yapılmıştır; bütün bunları bilmek zorundadır. Adı geçen sahanın edebî, estetik, siyasi ve sosyal mahiyette ne gibi meseleleri vardır; bugüne kadar bunların hangileri, nasıl ve hangi yöntemlerle veya bakış açılarıyla ele alınmış, hangileri üzerinde henüz çalışılmamış, bütün bunlardan da haberdar olması gerekir. Bunun için de öncelikle dönemle ilgili muteber bir edebiyat tarihi okumalı; daha önce yapılmış olan akademik çalışmaları tanınmalıdır.

Bundan başka, yeni edebiyat sahasındaki bir araştırmacı meselâ: “Ben hikâye ve romanı çok seviyorum, bunun için bir romancı üzerinde çalışmak istiyorum; şiirden hiç zevk almıyorum; yahut tiyatroyu çok yapmacık buluyorum; hayatımda bir kere olsun tiyatroya gitmedim! Dedikodudan ibaret eleştirden ya da edebî münakaşalardan bana ne ya da beni şiir dışında hiçbir şey ilgilendirmiyor, ben sadece Garipileri veya II. Yeni Şiiri’ni biliyor ve seviyorum; romanmış, hikâyeymiş, tiyatroymuş, hele eleştirymiş bunlardan bana ne!” diyebilme lüksüne de sahip değıldir. Hattâ, “Ben Cumhuriyet’ten sonraki, daha doğırusu 1928’den sonraki yeni harfli dönemin edebiyatıyla ilgileniyorum, ondan öncesi beni hiç ilgilendirmiyor!” diyemeyeceğı gibi, tam aksine, daha henüz yerli yerine oturmamış, ne olduğı tam olarak belirlenmemiş, “Modern mi yoksa post-modern mi belli olmayan edebiyat örnekleri beni ilgilendirmiyor!” da dememelidir.

Görüldüğü gibi, süre bakımından, yani 1860-2013 yılları arasında, henüz bir buçuk asırlık bir zaman geçmesine rağımen, bir bakıma teknolojik gelişmelere ve hayat standardının da yükselmesine paralel olarak, edebî şahsiyetlerin ve edebî eserlerin sayı itibariyle çokluğu, karşılaşılan ferdî, toplumsal veya siyasi problemlerin yoğunluğu, araştırma kütüphanelerinin doğıru dürüst çalışmaması, ayrıca 1928’den önce yayımlanan süreli yayınlara ulaşabilme güçlüğü, yeni Türk edebiyatı araştırıcılarını gerçekten büyük ölçüde zorlamaktadır.

Metot meselesinden söz ederken galiba biraz konu dışına çıktım, tekrar başa dönersem:

Öncelikle, az önce belirttiğim çerçevede, çalışma sahamızı köşe bucak çok iyi tanımak zorundayız. Bunun için ciddi bir edebiyat tarihi okumamız

gerektiği gibi Osmanlı Türkçesiyle yazılmış metinleri de kolayca okuyup anlayabilmeliyiz. A. Hamdi Tanpınar'ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Abdülhak Hâmid'in *Makber*'i, Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'si, Cenab Şahabeddin'in *Evrâk-ı Leyâl*'i, Ahmet Haşim'in *Piyâle* ve *Göl Saatleri* baş ucu kitaplarımız olmalıdır.

Yeni Türk edebiyatı araştırmacısı bir dereceye kadar da olsa yan disiplinler dediğimiz, tarihten, sosyolojiden, siyasî tarihten, psikolojiden, felsefe ve estetikten de anlamak; hattâ bunların yanında resimden, klasik Batı ve Türk sanat müziğinden, Türk hat sanatından zevk almak durumundadır. Bu yan disiplinler olmadan yakın devir edebî metinleri üzerinde ciddi anlamda bir tahlil veya terkip yapabilmek mümkün değildir;

Bizde bu alanda yapılan akademik çalışmalarda Fuad Köprülü'den beri geçerli olan Gustave Lanson metodu, yani edebî bir metni yazarın içinde yettiği devir ve çevre şartlarıyla ele alıp inceleme yöntemi, 50'li; hattâ 60'lı yıllara gelinceye kadar ortaya konulmuş edebî metinler için riski en az olan bir metottur ve bence bu tür çalışmalarda bu metot hâlâ kullanılabilme durumundadır. Ancak bu, yeni edebiyat araştırmalarında bu metottan başka daha yeni metotlar, örneğin stilistik, yapısalılık, dilbilim, izlenimcilik, mukayeseli edebiyat, sosyal-psikoloji gibi metotlar kullanılamaz, bunlara el atmak yasaktır anlamına gelmez; tabii bunları yarım yamalak yapılmış tercüme kitaplar yoluyla değil, İngilizce veya Fransızca yazılmış kitaplardan teorik olarak iyice öğrenmek şartıyla;

Her milletin edebiyatı gibi bizim edebiyatımız da sadece estetik ve sanat değeri yüksek, birinci sınıf şair ve yazarlardan meydana gelmez. Edebiyat araştırmacısı ikinci; hattâ üçüncü derecedeki edebî şahsiyetleri de tanımak mecburiyetindedir. Yani bir Nâmık Kemal, Ahmet Midhat Efendi veya Halid Ziya kadar olmasa da kendisini “Şiir kralı” ilân eden bir Florinalı Nâzım'dan, genç kızları hıçkırıklara boğan *Zavallı Necdet*'in yazarı Saffet Nezih'den, Hüseyin Sîret'ten, Cenab Şahabeddin'in kardeşleri Ali Nusret'ten ve Osman Fahri'den; ilk köy romanlarımızdan biri sayılan *Küçük Paşa*'nın yazarı Ebubekir Hâzım Tepeyran'dan veya Recep Vahyî'den de haberdar olmak zorundadır;

şimdi geldik edebî şahsiyetler ve edebî eserlerde uygulanan yöntem konusuna. Az önce de belirttiğim gibi şimdiye kadar yapılan monografi çalışmalarının büyük bir kısmında bir dereceye kadar “Lanson metodu” uygulanmış ve bu metotla birçok başarılı çalışmalar ortaya konulmuştur. Ancak şunu da özellikle vurgulamam gerekir: Bu tür çalışmaların bir kısmında zaman zaman gördüğümüz gibi, bir eseri özetlemek başka bir şeydir, o eseri devrin siyasal ve sosyal meseleleri içinde ele alıp yorumlamak, aynı devirde yazılmış başka eserlerle mukayese etmek, benzer ve farklı yanlarını ortaya koymak; yani tahlil etmek ve değerlendirmek ise başka bir şeydir. Bizde çoğu zaman işin kolayına kaçarak özetlemeyi değerlendirme şeklinde takdim etme gibi bir hatamız olduğunu da bu vesileyle belirtmek durumundayım.

Araştırma görevlisi veya buna benzer unvanlara sahip genç akademisyenlerin, nedense sahalarıyla ilgili kitapları dahi okumadıkları, süreli yayınları takip etmedikleri, sık sık yapılan akademik toplantılara katılmadıkları veya zoraki olarak katıldıklarını görüyoruz. Böyle olunca çevrelerinde ne olup bitiyor, tabii bunlardan haberdar olamıyorlar ve bütün bu olup bitenlerden de herhangi bir eksiklik veya rahatsızlık duymuyorlar. Biraz tuhaf gelecek ama zaman zaman Doktora yeterlilik, Öğretim Görevliliği ya da Doçentlik sınavına giren bir kısım adaylardan Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’ni eline almadığını; hattâ Nâmık Kemal’in eskiden ilkokul müsamerelerinde temsil edilen *Vatan yahut Silistre*’sini okumadığını söyleyenlerle, Servet-i Fünuncuların yegâne münekkidi Ahmed şuayb’ın adını duymayanlarla; Beşir Fuad hakkında ilk ve tek kitap olan Prof. Dr. Orhan Okay’ın *İlk Türk Pozitivist ve Naturalisti Beşir Fuad*’dan haberi olmayanlarla; Hâlid Ziya’nın *Hikâye* adlı kitabını, onun hikâyelerinin bir araya getirilen eseri zannedenlerle; Mehmet Kaplan’ın *şiir Tahlilleri*’ni edebiyat tarihi örneği olarak, Doğan Hızlan’ı, Fethi Naci’yi ve Âsım Bezirci’yi edebiyat tarihçisi olarak zikredenlerle; 18. yüzyılın büyük divan şairi Nedim’in divanında yer alan şiiirlerinde *Kur’ân-ı Kerîm*’i ve hadîs-i şerîfleri yorumladığını dile getirenlerle karşılaşılıyor. Bunun için, zaman zaman düzgün bir cümle bile kuramayan, aynı paragrafta birkaç fiil kipi değiştiren; bilimsel üslûbun ne olduğunu bilmediği için beş-altı kelimeden

ibaret kısa cümleler kuran sözüm ona araştırmacılarla karşı karşıya geliyoruz. Bazen, sayfalarca herhangi bir dipnotu koymadan yürüyüp giden, bazen de tam aksine bir cümlede hemen her kelimeye bir dipnotu düşmeye kalkan çalışmalar da önümüze geliyor.

Bir de bibliyografya diye masasının karşısındaki kitaplıkta dizili kitapları rastgele alt alta sıralayan ya da herhangi bir dergide nasılsa yayımlanmış bir makalesini, o konuda başka hiçbir şey yokmuş gibi, başka bir yazısının dipnotunda sık sık zikreden araştırmacılarla da karşılaşılıyor. Eski veya yeni lugatlar bizim sürekli başvurduğumuz el altı kitaplarımızdır; dolayısıyla bunlar da bibliyografyada gösterilmez⁴ Arada bir de olsa, 15-20 sayfalık bir makalenin yarısını sağdan soldan yaptığı iktibaslarla doldurmuş ve inceleme diye takdim edilen yazıları da okuyup bunlar hakkında rapor vermek zorunda kalıyoruz.

Eğer bir ilmî eserin yazarın sağlığında bizzat kendisi tarafından tashih edilmiş ilâveli yeni baskıları varsa, elimizdeki baskı değil mutlaka bu yeni baskı kullanılır. Tabii bir de bunun tersi durumlar var: *Sicill-i Osmânî gibi, Osmanlı Müellifleri* gibi veya bazı şuarâ tezkireleri gibi kaynak eserlerin sadeleştirilip yeni harflerle yayımlanmış baskıları değil, asıl eski baskılarının kullanılması gerekir.⁵

Burada, bütün bunların günahının, biraz kendilerinde biraz da onlara yol göstermesi gereken danışman hocalarında olduğunu üzülenek belirtmek mecburiyetindeyim; çünkü “ek ders ücreti” alabilmek için haftada 20-25 saat ders yükü bulunan, ayrıca 8-10 tezin danışmanlığını üstlenen bir öğretim üyesinin, bütün iyi niyetine rağmen, vakit ayırıp değil öğrencilerine yol göstermek, bir makale okuması bile mümkün görünmemektedir.

İlim aşk ile, şevk ile olur; zoraki bir şekilde, isteksiz ve gönülsüz asla ilim yapılamaz. Üzerinde çalıştığımız konuyla hemhâl olmadan, masada dirsek çürütmeden, bir şekilde onunla yatıp kalkmadan, o konu rüyalarımıza girmeden; hoca

4- Bu konuda bk. Abdullah Uçman, “Bibliyografya Nedir, Ne Değildir?”, *Dergâh*, sayı 131, Ocak 2001, s.101-106.

5- Birkaç ay önce jürisinde bulunduğum bir doktora çalışmasında adayın, A. H. Tanpınar’ın o efsanevî kitabı *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin, 2012 yılında yapılmış yeni ve tashihli 19. baskısı yerine, eksik ve hatalı 1946 baskısını kullandığını gördüğümü belirtmeliyim.

şöyle bir konu üzerinde çalışmamı istedi, işte ben de çalışıyorum şeklinde sırf bir şey yapmış olmak için gönülsüzce yapılan çalışmalardan yapana da yaptırana da hayır gelmez. Eski veya yeni, klasik veya modern, hangi metotla olursa olsun ele aldığımız konuya yeni bir bilgi veya yorum çerçevesinde herhangi bir katkı yapamıyorsak, o konuda daha önce söylenenleri aynen veya başka bir şekilde tekrarlıyorsak bu çalışma boşu boşuna yapılmış, gereksiz bir faaliyetten öteye gitmez.

Sayıları hiç de azımsanmayacak bir kısım meslektaşlarımızda ise telffuz meselesi büyük bir problem olmaya devam etmektedir. Her şeyden önce Türk Dili ve Edebiyatı Bölümüne şu veya bu şekilde intisap etmiş bir ğretim elemanının Türkçeyi mümkün olduğu kadar hatasız şekilde konuşması, konuşurken vurgularda hata yapmaması; ğrencilerinin diline düşmemesi, tam aksine öğrencilerine bu konuda da örnek olması gerekir. Belli seviyedeki bir bilim adamı veya vizyon sahibi birisi için telffuz bozukluğu affedilmez bir kusurdur. Özellikle bilimsel toplantılara katılan ve tebliğ sunan bir kısım meslektaşlarımızın, izleyenlerin kulaklarını tırmalayacak şekilde elindeki metni doğru dürüst okuyamadığı veya metinde geçen İngilizce, Fransızca veya İtalyanca asıllı bir kısım isim ve kelimeleri Türkçe telffuza göre okumaya çalıştıkları dikkatlerden kaçmamaktadır.

Türkiye'nin doğu, batı, kuzey veya güney vilyetlerinden birinde doğup büyümüş olmak suç da değildir, ayıp da değildir; ayıp olan mahall ağzını değiştirmek yolunda hiçbir gayret göstermemek, İstanbul Türkçesini ğrenmemekte ısrar etmektir. Birkaç yıl önce vefat eden *Jak Deleon* ne güzel konuşurdu! “Ne yapsam konuşmamı dzeltmiyorum!” diyenlere ben de: “O giderek kaybolan güzelim İstanbul Türkçesini gidin bir de Rafi Portakal'dan dinleyin!” derim. Ya da arada sırada TV ekranlarında görünen ve Yunanistan'dan haberler veren NTV'nin Atina muhabiri Stelyo Berberakis'in konuşmalarına kulak verin; bu şahısların şu veya bu şekilde isimleri anılmasa, konuşmalarını dinleyen kimse onların halis Türk olduklarından şüphe etmez.

Gerçek ilim hayatı, şahs hayatımızın sadece bir dönemine mahsus değil, ömür boyu süren, engebelerle dolu, dikenli bir yoldur ve dolayısıyla bizden

düzenli ve sabırlı bir çalışma, ayrıca fedakârlık ister. Uzun bir yetiştirme ve hazırlık devresi geçirmeden, yarımlara kalıcı, ciddi ve yeni şeyler ortaya koyabilmek mümkün değildir.

Bu konuda iki örnek üzerinde durmak istiyorum: Hocamız Prof. Dr. Ömer Faruk Akün'ün, hepimizin bilmesi gereken “Nâmık Kemal'in Kitap Hâlindeki Eserlerinin İlk Neşirleri”⁶ adlı yaklaşık 80 sayfa hacmindeki makalesi, hocanın bizzat kendi ifadesiyle, geceli gündüzlü tam dört yılda hazırlanmıştır. Aynı şekilde rahmetli Fevziye Abdullah Tansel'in yayımladığı *Nâmık Kemal'in Hususi Mektupları*⁷ adlı dört ciltlik eser de tam 25 yıl süren yoğun bir çalışma sonunda ortaya çıkmıştır. Gelip geçici, günübirlik heveslerle veya bir takım basit hesaplarla, şöhret veya para kazanmak için asla ilim yapılmaz. “Annem, babam veya nişanım benim yüksek lisans veya doktora yapmamı çok istiyor, onun için buradayım!” gibi gayr-ı ciddi isteklerle ilim yapmak asla mümkün değildir.

Son yıllarda yine sık sık rastladığımız bir şey üzerinde daha durmak istiyorum; o da, ticaretle uğraşacağı yerde nasılsa bir üniversiteye kapılanmış bir öğretim elemanının şu veya bu şekilde hazırlamış olduğu bir kitabını öğrenciye zorla satın aldırması, alması için tehdit etmesi; hattâ almayanları sınıfta bırakması meselesidir. Aslında üniversite yönetimlerinin veya YÖK'ün engellemesi gereken bu son derece çirkin ve ahlâk dışı davranışla ilgili olaylarla zaman zaman karşılaştığımızı da belirtmemiz gerekir.

“Bilmeyen sormaz, sormayan bilmez!” diye meşhur bir söz vardır; genç meslektaşlarımız nedense bazı şeyleri büyüklerine sormayı zül telâkki ettikleri için ciddi hatalar yapıyorlar: Türk edebiyatı tarihinde kullanıla kullanıla kabul edilmiş isimler vardır: Şinasi, Nâmık Kemal, Abdülhak Hâmid, Recâizâde Ekrem, Ahmet Midhat Efendi, Muallim Nâci vb. Meselâ bir incelemede bu isimlerden herhangi biri sık sık zikredilmek durumunda kalınıyorsa Hâmid, Ekrem, Nâci veya Tefik Fikret için Fikret, Cenab Şahabeddin için Cenab denebilir; ama Refik Hâlid için 1938'den sonraki yazılarında kullandığı Karay soyadı veya Peyami

6- *Türkiyat Mecması*, C. XVIII, İstanbul 1976, s. 1-78.

7- Ankara 1967, 1969, 1973, 1986.

Safa için sadece Safa, Halid Ziya için Uşaklıgil, Mehmed Âkif için Ersoy soyadı tek başına kullanılmaz. Bu münasebetle bir de şunu belirtmek istiyorum; genç bir akademisyen daha önce belki onuncu defa yayımlanmış, meselâ Nâbizâde Nâzım'ın *Karabibik* adlı meşhur eserini herhangi bir yayınevinin teklifi üzerine, hatalarla malül bir şekilde, 11. defa yayıma hazırlıyor ve baş tarafına şöyle bir ithaf koyabiliyor: “Bu nâçiz eserimi çalışmam boyunca benden yardımlarını esirgemeyen, hiçbir fedakârlıktan kaçınmayan değerli eşimle çocuklarıma ithaf ediyorum!” Bir defa bu eser senin eserin değil, ikincisi bu ilk defa yapılan bir çalışma değil! Senin alın teri dökerek yaptığın bir telif eser olur, belki onu buna benzer ve biraz daha mütevâzı bir ifade koyabilirsin; ama böyle ikinci veya üçüncü elden bir yayına böyle bir şey koymak âdâb-ı muâşeret kurallarını bilmemektir! Bir de şöyleleri var: “Bu eserimi hocama saygı ve sevgilerimle ithaf ediyorum!” Bu gibi kişiler büyüklere sadece saygı, küçüklere ise sevgi gösterileceğini ne yazık ki bilmiyorlar!

İlim hayatının, burada açıklamaya çalıştığım güçlükleri yanında elbette kendine göre bazı zevkli tarafları da vardır; ancak bunlar bizzat yaşanmadan anlaşılabilir. Meselâ, muteber bir dergide bir makalemiz yayımlandığı zaman ya da matbaadan yeni çıkmış ve üzerinde adımızın yazılı olduğu bir kitabımızı elimize aldığımız zaman, bunun verdiği mânevî hazzın, bir evlâdımızın dünyaya gelmesi kadar heyecan verici, anlatılması imkânsız bir duygu olduğunu yaşayanlar elbette çok iyi bilirler.

Son yıllarda yüksek lisans, doktora veya doçentlik tezi konusu belirleyebilmek için kapı kapı dolaşan bir kısım genç akademisyenler arasında şöyle bir problemle karşılaşılıyor: O da, sanki deniz tükenmişçesine, “Türk edebiyatının birinci sınıf şahsiyetleriyle ilgili birçok araştırma yapılmış, dolayısıyla, üzerinde çalışılacak bir konu kalmamış; ne yapalım, biz kimin üzerinde çalışalım?” şeklinde sorulara muhatap oluyoruz. Bu tür sorularla gelenlere ben genellikle şöyle cevaplar veriyorum: Türk edebiyatı tarihine mal olmuş ikinci, üçüncü derecede şair ve yazarlar da vardır ve bunların da ele alınması, gün yüzüne çıkarılması gerekmektedir. Birkaç örnek vermek gerekirse; meselâ *Ara Nesil* yazarlarından Avanzâde Mehmed Süleyman'ın irili ufaklı tam 130 eseri mevcuttur ve şimdiye kadar üzerinde

herhangi bir çalışma yapılmamıştır. Moralizâde Vassaf Kadri adlı bir romancının 3500 sayfayı bulan on romanı vardır; aynı şekilde değerli meslekdaşım Nazım Hikmet Polat'tan öğrendiğime göre Abdülğani Seniy Yurtman'ın tam 18 cilt eseri varmış; Ahmet Midhat Efendi'nin damadı Yenişehirizâde Halid Eyyüb, gazeteci olmakla beraber II. Meşrutiyet devri edebiyat hayatı içinde ele alınabilecek Refî Cevat Ulunay, Mahmut Sâdık, Abdullah Zühdü, popüler mahiyette tarihî romanlar yazan M. Turhan Tan da üzerinde henüz herhangi ciddi bir çalışma yapılmamış şahsiyetler arasında yer almaktadır.

Aynı şekilde, şiir üzerinde birçok çalışma yapılıyor da nesir konusu genç araştırmacılara nedense zor geliyor; meselâ sadece doğrudan doğruya gazete makalelerinden yola çıkılarak Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a veya Servet-i Fünun'dan Cumhuriyet'e nesir dilinin değişmesi, dilin sadeleşmesi veya yazı üslûbunun gelişmesi gibi konular üzerinde hâlâ ciddi bir çalışma yapılmamıştır. İşte nedense bu gibi konular üzerinde çalışmaya cesaret edilmiyor da işin kolayına kaçılarak meselâ “Servet-i Fünun Şiirinde Kuşlar”, “Fecr-i Âtî Romanında Böcekler”, “İkinci Yeni Şiirinde Gökyüzü” ya da “XX. Asırda Metafor Dergisi'nin 50 Sayısının Sistemik İndeksi” gibi veya adı sanı duyulmamış mahallî bir şairin, meselâ “Hasan Müştak Gurbetoğlu'nun Şiirlerinde Hayvanât-ı Muzırır” gibi gayet sıradan, son derece basit, talebe ödevi bile olamayacak kolay konular aranıyor.

Zaman zaman doçentlik sınavına baş vuran yardımcı doçentlerin dosyalarından, gerçekleştirdiği bilimsel faaliyetler arasında meselâ 10 veya 15 yüksek lisans, 3-4 doktora tezi yönetmiş olduğuna dair listeler çıkıyor; bir kısım istisnalar dışında, daha bilimsel yeterliği kanıtlanmamış bir yardımcı doçentin bu kadar çok sayıda ciddi, orijinal ve kalıcı bilimsel çalışma yaptırabileceğini ben şahsen düşünemiyorum ve kabul etmiyorum; bunun için eskiden var olan ama bugün olmayan YÖK Denetleme Kurulu'nun ciddi denetimler yapması veya bu konuda bazı standart ölçüler getirmesi gerekmektedir.

Merhum hocamız Mehmet Kaplan, YÖK öncesi yıllarda doktora yaptırdığı talebelerine genellikle 1928 öncesi döneme ait bir konu verir ve: “Yeni Türk

edebiyatı 1860'larda başlar; doktora akademik hayatın temelidir, temelin sağlam olması için ilmî çalışma yapacak kişinin eski yazılı dönemin gazete, mecmua ve kitap dünyasına girip bir süre orada dolaşması, o havayı teneffüs etmesi gerekir!" derdi. Talebenin daha iyi yetişmesi için bugün hocanın talebeleri veya talebelerinin talebeleri olarak bu tarzda tez konuları vermemiz gerekir.

*Büyük edebî şahsiyetlerin asla dokunulmazlıkları yoktur; pekalâ onlarla ilgili olarak da yeni metotlar, yeni bakış açıları ve yeni yorumlarla yeni çalışmalar yapılabilir. Bunun aksini düşünmek, ilmî zihniyetin ve bilimsel çalışmaların dondurulması anlamına gelir. Tabii yeni metotlardan haberdar olmadan, bunun için de çok iyi yabancı dil bilmeden böyle çalışmalar yapılamaz. Nitekim yakın tarihlerde biri Ankara'da ikisi İstanbul'daki üniversitelerde, Behçet Necatigil üzerinde birbirinden farklı üç ayrı akademik çalışma yapıldı ve bunların üçü de kitap halinde yayımlandı.*⁸ Dördüncüsü, hattâ beşincisi de pekalâ yapılabilir ve yapılmalıdır da. Yorum, farklı bakış tarzı demektir. Meselâ, yenileşme dönemi Türk edebiyatının ilk büyük edebî şahsiyetlerinden biri olan Nâmık Kemal üzerinde ta 40'lı yıllarda o günün şartları içinde Mehmet Kaplan hocamızın hazırlamış olduğu doktora tezi⁹ ile Ömer Faruk Akün'ün oldukça hacimli iki ansiklopedi maddesi¹⁰ dışında, bugün elimizde ciddi bir monografi yoktur. Aynı şekilde Ahmet Midhat Efendi, Hâlid Ziya veya Refik Halid üzerinde daha önceki yıllarda doktora çalışmaları yapıldı diye, şimdi hiç kimse bunlar üzerinde çalışmayacak mıdır? Bırakın bunları, hakkında o kadar yazı yazılan, sempozyumlar düzenlenen ve armağan kitapları çıkarılan Nâmık Kemal'in henüz bütün eserlerinin ilmî bir neşri yapılmamıştır; henüz doğru dürüst bir Ahmet Midhat, bir Abdülhak Hâmid monografisi hazırlanmamış, Hüseyin Cahid'in tam ve eksiksiz bir bibliyografyası yapılmamıştır.

Üniversiteler için bir tür milât kabul edilen YÖK'ten önce de YÖK'ten sonra da edebiyatın aynı zamanda bir gelenek meselesi olduğundan habersiz,

8- Bunlar sırayla şu adları taşımaktadır: Nurullah Çetin, *Behçet Necatigil-Hayati, Sanatı, Eserleri*, Ankara 1997; Rahim Tarım, *Kültür, Dil, Kimlik-Behçet Necatigil'in Şiir Dünyası*, İstanbul 2002; Yılmaz Taşçıoğlu, *Dar Vakitte Geniş Zamanlar-Behçet Necatigil'in Şiiri*, İstanbul 2006.

9- Nâmık Kemal-Hayati ve Eserleri, İstanbul 1948.

10- "Nâmık Kemal", *İslâm Ansiklopedisi*, C. IX, İstanbul 1964, s. 54-72; "Nâmık Kemal", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. XXXII, İstanbul 2006, s. 361-378.

kendilerini modern araştırmacı olarak niteleyen belli bir kesim tarafından sürekli tekrarlanan bir konusu daha var: O da, eski ve yeni kurulan hemen bütün Edebiyat Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerindeki öğretimin donmuş, özellikle Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalındaki programların Tanzimat, Servet-i Fünun veya Millî Edebiyat dönemi sonrasına geçemeyen, çağdaş veya yaşayan edebiyatın söz konusu edilmediği, dolayısıyla, kendi tabirleriyle “çağ dışı” bir eğitimin yapılmakta olduğu yolundaki eleştiridir. Bu tarz bir eleştiri bir noktaya kadar haklı gibi görünse de bir noktadan sonra pek de isabetli değildir. Çünkü, hayatında Türk roman tarihinin neredeyse klasikleri haline gelmiş bir *Araba Sevdası*’ndan, bir *Mâi ve Siyah*’tan, bir *Eylül*’den, bir *Sinekli Bakkal*’dan, bir *Çalıkluşu*’ndan veya *Mürebbiye*’den ya da ’dan haberi olmayan; Ahmet Midhat Efendi’nin veya Hüseyin Rahmi’nin adını duymamış, test çözerken nasılsa kulağına çalınan Ahmet Haşim’i romancı, Yahya Kemal’i tiyatrocu zanneden; bir bakıma piyangodan şansına böyle bir bölüm çıktığı için zoraki buraya gelen bir öğrenciye siz Türk romancılığında Oğuz Atay’ın gerçekleştirmiş olduğu yenilikleri nasıl anlatabilirsiniz? Yahya Kemal’den, Ahmet Haşim’den, Âsaf Hâlet’ten, Ahmet Muhip Dıranas’tan, Behçet Necatigil’den tek şiir okumamış bir öğrenciye siz nasıl yapısalcılıktan ya da izlenimcilikten söz edebilir; Riffaterre’i veya Lacan’ı okutabilirsiniz! Bence bu, henüz elifbâyı sökemeyen birine edisyon-kritikten bahsetmek gibi abes bir şeydir.

Evet, adına kredili sistem veya başka bir şey, ne dersiniz deyin; bu yeni sistem içerisinde Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerindeki eğitim ve öğretim düzeyi son 25-30 yıl içerisinde gözle görülür bir şekilde düşmüştür ve düşmeye de devam etmektedir. Çünkü bizde Batı üniversitelerinde olduğu gibi bir denetim ve kontrol mekanizması mevcut değildir ve bu sistemde öğrencilerimizin büyük bir kısmının da not almak, şu veya bu şekilde sınavı vermek ve bir an önce mezun olup diploma sahibi olmak dışında, mensup olduğu sahayla ilgili bir şeyler öğrenmek, belli bir donanımına sahip olmak gibi bir amaçları ne yazık ki yoktur. Öğrenciler vize, mazeret, final, yükseltme, tek ders sınavı gibi değişik isimler altında sürekli olarak girip çıktıkları imtihanlar dolayısıyla, tabirim bağışlansın, “Sınav manyağı” hâline gelmişlerdir. Dolayısıyla, “Türk Dili ve

Edebiyatı Bölümlerinde çağdaş edebiyattan bahsedilmiyor!” şeklinde yapılan eleştiriler, bunun için pek de tutarlı görünmemektedir.

Üniversitelerde Yeni Türk Edebiyatı alanında ders veren meslektaşlarımızdan bir kısmının sahasıyla ilgili yeni yayınlardan haberdar olmadığı, oldukça gerilerde belli bir yerde takılıp daha yakınlara gelemediği, yani kendi kendilerini geliştiremediği tarzındaki eleştirilere katılmamak elbette mümkün değildir; ama bunu genelleştirmek doğru da değildir;

Yukarıda da belirttiğim gibi, ilim yolu hayat boyu devam eden, etmesi gereken oldukça meşakkatli, engebelerle dolu uzun bir yoldur; öyle gelip geçici heveslerle bu iş asla yürümez! Eskilerin tabiriyle, dirsek çürütmeden, göz nûru dökmeden bu işte başarılı olmak da mümkün değildir!

Dil ve Edebiyat Araştırmaları

Yayın İlkeleri

Dil ve Edebiyat Araştırmaları, dil ve edebiyatı alanında yapılan akademik çalışmaların yayımlandığı hakemli bir dergidir. Makalelerin yayımlanabilmesi için, daha önce başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Daha önce başka bir yerde yayımlanmış yazılara dergimizde kesinlikle yer verilmemektedir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, ancak basılmamış olması halinde ve bu durumun açıkça belirtilmesi şartıyla kabul edilebilir.

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi Kış/Ocak ve Yaz /Ağustos olmak üzere yılda iki sayı yayımlanır. Her yıl derginin bir önceki yıllık dizini hazırlanır ve Kış/Ocak sayısında yayımlanır. Dergi, Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içi ve dışındaki kütüphanelere, uluslararası indeks kurumlarına ve abonelere, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde gönderilir.

Yazıların Değerlendirilmesi

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi'ne gönderilen yazılar, önce Yayın Kurulu tarafından incelenir. Yayın için teslim edilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel kalite en önemli ölçüttür. Değerlendirme için uygun bulunan yazılar, ilgili alanda iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğer olumsuz olduğu takdirde yazı, üçüncü bir hakeme gönderilebilir veya Yayın Kurulu, hakem raporlarını inceleyerek son kararı verebilir. Yayımlanma aşamasına gelmiş, anılan süreçlerden geçmiş olan yazılarda hakem raporları olumlu olsa bile, dil ve üslup problemleri, kompozisyon bütünlüğündeki zayıflıklar, konu birliğindeki kopukluklar veya akademik etiğe uymayan talep ve davranışların farkedilmesi durumunda ilgili yazılar Yayın Kurulunun kararıyla yayın sırasından çıkarılır. Yazarlar,

katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. Yayına kabuledilmeyen yazılar, yazarlarına iade edilmez. Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı Dil ve Edebiyat Derneği'ne devredilmiş sayılır. Yayımlanan yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Yazım Dili

Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi'nin yazım dili Türkiye Türkçesidir. Ancak her sayıda derginin üçte bir oranını geçmeyecek şekilde yabancı dilde ve diğer Türk lehçeleri ile yazılmış yazılara da yer verilebilir.

Yazıların Gönderilmesi

Yazım ilkelerine göre hazırlanmış çalışmalarınızı ded.arastirmalari@gmail.com veya bilgi@dilveedebiyatarastirmalari.com mail adreslerine gönderebilirsiniz. Yazılar derginin yayım tarihinden en az 30 gün önce gönderilmelidir.

Yazım Kuralları

Makalelerin, aşağıda belirtilen şekilde sunulmasına özen gösterilmelidir:

1. Başlık: Başlık yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde 14 punto büyüklüğünde ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Başlıkta en fazla 10 kelime yer almalıdır.

2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i: Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i im işaretiyle birlikte dipnotta açıkça belirtilmelidir.

3. Özet : Makalenin sonunda, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 150, en fazla 300 kelimeden oluşan Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Makalenin başlığı her iki özetinde de belirtilmeli özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemelidir. Özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar kelimeler verilmelidir.

4. Ana Metin : A4 boyutunda (29.7x21 cm.) kâğıtlara, MS Word programında, *Times New Roman* veya benzeri bir yazı karakteri ile, 12 punto, 1.5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında 2.5 cm . boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmamalıdır. Yazılar 7.000 (yedibin) kelimeyi geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara yer verilmemelidir.

5. Bölüm Başlıkları: Makalede, bütün başlıklar yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde yazılmalıdır. Ana başlıklar (ana bölümler, kaynaklar ve ekler) 14 punto ve koyu karakterde; ara başlıklar 13 punto ve koyu karakterde, alt başlıklar ise 12 punto ve koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konularak aynı satırdan devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise sadece tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik yazılmalı; tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli. Hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.

7. Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde makaleye ek olarak gönderilmelidir. Resim adlandırmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır.

8. Dipnot ve Kaynakça: Alıntılar tırnak içinde verilmeli; beş satırdan az alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın sağından ve solundan 1.5 cm içeride, blok hâlinde ve 1,5 satır aralığıyla 1 punto küçük yazılmalıdır. Dipnot ve Kaynakça gösteriminde hangi sistem tercih edilmişse (CMS veya MLA) genel kurallarına dikkat edilmelidir.

Yazışma Adresi

Dil ve Edebiyat Derneği Feshane Cad. Nu : 3
34050 Eyüp / İSTANBUL
Tel : 90 212 581 69 12
Faks : 90 212 581 12 54
www.tded.org.tr
www.dilveedebyatarastirmalari.com

