

ISSN1309-7660



TRAKYA ÜNİVERSİTESİ EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ  
TRAKYA UNIVERSITY JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS



**TÜEF** dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

TÜEF dergisi

<http://dergipark.gov.tr/trkede>

Cilt: 11, Sayı: 22, Temmuz 2021

**TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ  
DERGİSİ**

**Cilt: 11      Sayı: 22      Temmuz 2021**

**TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF  
LETTERS**

**Volume: 11      Issue: 22      July 2021**

**E-ISSN 2717-7785**

**ISSN 1309-7660**

**Edirne**



TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ  
Cilt: 11, Sayı: 22, Temmuz 2021

TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS  
Volume: 11, Issue: 22, July 2021

**Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Adına Sahibi | Owner**

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Dekan/Dean)

**Editör | Editor**

Dr. Şahin KILIÇ

**Editör Yardımcıları | Editorial Assistants**

Dr. Özgür RENÇBERLER, Arş. Gör. Serkan CÖMERTEL, Dr. Cemalettin YAVUZ, Dr. Hülya UZUNTAŞ, Dr. Seda ÇETİN, Arş. Gör. E. Serap GÜVENEK, Arş. Gör. Halil KARABULUT, Arş. Gör. Selda SANDALYECİ

**Alan Editörleri | Field Editors**

Doç. Dr. Gülay APA KURTIŞOĞLU (Sanat Tarihi), Dr. Aslı ARABOĞLU (Mütercim Tercümanlık), Dr. Ayşe ZAMACI (Tarih), Dr. Cumhuri ÜN (Türk Dili ve Edebiyatı), Dr. Elvan Melek ERTÜRK (Sosyoloji-Felsefe-Psikoloji), Dr. Fuat YILMAZ (Arkeoloji), Dr. Şahin KILIÇ (Balkan Dilleri)

**Dil Editörleri | Language Editors**

Dr. Hülya UZUNTAŞ (Türkçe), Dr. Aslı ARABOĞLU (İngilizce)

**Yayın Kurulu | Editorial Board**

Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU (Trakya Ü.), Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK (Trakya Ü.), Prof. Dr. Engin BEKSAÇ (Trakya Ü.), Prof. Dr. Nebi MEHDİYEV (Trakya Ü.), Prof. Dr. Serdar AYBEK (Celal Bayar Ü.), Prof. Dr. Vahit TÜRK (İstanbul Kültür Ü.), Doç. Dr. Meryem SALİM AHMET (Şumnu Ü. Bulgaristan), Doç. Dr. İlkan HASDAĞLI (Trakya Ü.), Doç. Dr. Nurten ÇETİN (Trakya Ü.), Dr. Yeşim DİNÇKAN (Trakya Ü.)

**İnternet Sayfası | Internet Page**



<https://tuefdergi.trakya.edu.tr/>

**DergiPark**  
AKADEMİK

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

**Taranan ve Dizinlenen İndeksler | Abstracted and Indexed in**



Ulakbim TR Dizin



EBSCO



SOBIAD



CrosRef



ResearchBib



Modern Language Association



Google Scholar



Open Academic Journal Index (OAJI)

### **Kapak Tasarım | Cover Desing**

Dr. Yavuz GÜNER

### **Baskı | Publishing**

Trakya Üniversitesi Matbaası  
Edirne Teknik Bilimler MYO Sarayıçı Yerleşkesi, Edirne - Türkiye

### **Dergi Hakkında | About the Journal**

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (TÜEF Dergi) uluslararası hakemli akademik bir dergidir. Dergi Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanmaktadır. / Trakya University Journal of Faculty of Letters (TUJFL) is an international, academic peer-reviewed journal. Journal has been publishing biannually in January and July.

Yazıların bilimsel ve etik sorumlulukları yazarlara aittir. / Scientific and ethical responsibilities of the articles belong to authors.

Yazıların yayın hakkı Trakya Üniversitesi'ne aittir. / The publication rights of the published articles belong to Trakya University.

### **İletişim | Contact**

Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Balkan Yerleşkesi, Edirne - Türkiye  
Tel.: 0284 235 95 27 Faks: 0284 235 95 22 e-mail: tuefdergi@trakya.edu.tr

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ  
EDEBİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ  
Cilt: 11, Sayı: 22, Temmuz 2021

TRAKYA UNIVERSITY  
JOURNAL OF FACULTY OF LETTERS  
Volume: 11, Issue: 22, July 2021

### DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Abdullah GÜNDOĞDU • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Abdullah UÇMAN • İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet GÜNŞEN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet KANLIDERE • Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet TAŞAĞIL • Yeditepe Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet YARAŞ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Alparslan CEYLAN • Atatürk Üniversitesi  
Prof. Dr. Burçin ERDOĞU • Akdeniz Üniversitesi  
Prof. Dr. Cezmi ERASLAN • İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. Daniş BAYKAN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Derman KÜÇÜKALTAN • Arel Üniversitesi  
Prof. Dr. Engin BEKSAÇ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Evangelia BALTA • Ulusal Yunan Araştırmaları Vakfı / Yunanistan  
Prof. Dr. Gülgün YILMAZ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Hayati DEVELİ • İstanbul Üniversitesi  
Prof. Dr. İlya V. ZAYTSEV • Rus Bilimler Akademisi Şarkiyat Enstitüsü / Rusya  
Prof. Dr. İrfan MORİNA • Priştine Üniversitesi / Kosova  
Prof. Dr. Mehmet ALPARGU • Sakarya Üniversitesi  
Prof. Dr. Miryana TEODİSİYEVIÇ • Belgrad Üniversitesi / Sırbistan  
Prof. Dr. Müberra GÜRGENDERELİ • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa S. KAÇALIN • Marmara Üniversitesi  
Prof. Dr. Mustafa ÖZER • İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Prof. Dr. Nebi MEHDİYEV • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Nikolay EGOROV • Çuvaş Sosyal Bilimler Enstitüsü / Çuvaşistan-Rusya  
Prof. Dr. Osman AKANDERE • Necmettin Erbakan Üniversitesi  
Prof. Dr. Osman KÖSE • Polis Akademisi  
Prof. Dr. Ömer Soner HUNKAN • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Özlem ÇEVİK • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Refik MUHAMMETŞİN • Tatar Devlet SBÜ/ Tataristan-Rusya  
Prof. Dr. Rıdvan CANIM • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Saadettin GÖMEÇ • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Smail ÇEKİÇ • Sarajevo Üniversitesi / Bosna-Hersek  
Prof. Dr. Tilla Deniz BAYKUZU • Trakya Üniversitesi  
Prof. Dr. Vitaliy RODİONOV • Çuvaş Devlet Üniversitesi / Çuvaşistan -Rusya  
Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU • Trakya Üniversitesi

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

- Prof. Dr. Abdullah GÜNDOĞDU • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahat ÜSTÜNER • Fırat Üniversitesi  
Prof. Dr. Alev SINAR UĞURLU • Bursa Uludağ Üniversitesi  
Prof. Dr. Celil ARSLAN • Erciyes Üniversitesi  
Prof. Dr. Nadir İLHAN • Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi  
Prof. Dr. Necati DEMİR • Gazi Üniversitesi  
Prof. Dr. Ozan YILMAZ • Sakarya Üniversitesi  
Prof. Dr. Saadettin YILDIZ • Lefke Avrupa Üniversitesi  
Prof. Dr. Secaattin TURAL • İstanbul Medeniyet Üniversitesi  
Prof. Dr. Tatiana GOLBAN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Prof. Dr. Üçler BULDUK • Ankara Üniversitesi  
Prof. Dr. Yakup ÇOŞTU • Hitit Üniversitesi  
Prof. Dr. Yaşar ŞENLER • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Doç. Dr. A. Şirin OKYAYUZ • Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Bülent HÜNERLİ • Kırklareli Üniversitesi  
Doç. Dr. Bünyamin TAŞ • Aksaray Üniversitesi  
Doç. Dr. Eralp ERDOĞAN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Doç. Dr. Ertuğrul KARAKUŞ • Kırklareli Üniversitesi  
Doç. Dr. Hayrettin İhsan ERKOÇ • Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Doç. Dr. Mesut KULELİ • Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi  
Doç. Dr. Murat KARADEMİR • Selçuk Üniversitesi  
Doç. Dr. Ömür Dünya ÇAKMAKLI • Karabük Üniversitesi  
Doç. Dr. Selda GÜNER ÖZDEN • Hacettepe Üniversitesi  
Doç. Dr. Sibel BAYRAM • Düzce Üniversitesi  
Dr. Ali YİĞİT • Kırklareli Üniversitesi  
Dr. Cansu Özge ÖZMEN • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Dr. Eda GÜNGÖR ALPER • Dokuz Eylül Üniversitesi  
Dr. Emre TAŞTEMÜR • Uşak Üniversitesi  
Dr. Gülçin OKTAY • Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi  
Dr. Kayhan ŞAHAN • İstanbul Kültür Üniversitesi  
Dr. Öznur ÖZDARICI • Kırıkkale Üniversitesi  
Dr. Rabia AKTAŞ • Kastamonu Üniversitesi  
Dr. Ramadan DOĞAN • Trakya Üniversitesi  
Dr. Selda UYGUR GÜRBÜZ • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi  
Dr. Serdar ERKAN • Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi  
Dr. Sinem BOZKURT • Hacettepe Üniversitesi  
Dr. Sinem DÜNDAR • Trakya Üniversitesi  
Dr. Tayfun BARIŞ • Bursa Uludağ Üniversitesi  
Dr. Tefvik SÜTÇÜ • Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi





## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

### Araştırma Makaleleri / Research Articles

#### Bora GÜRDAŞ

Görsel Kültürde İşçi Sınıfının Temsili (1960 – 1980)

*Representation of The Working Class in Visual Culture (1960-1980).....* 1-20

#### Ayşe Nur ÖZDEMİR

Modern Türk Romanında İnsanlığın ve Yaratılışın İlk Günlerine  
Metinlerarası Bir Yolculuk: Âdem İle Havva Kıssasının Yeniden  
Yorumları

*An Intertextual Journey to the Early Times of Mankind and Creation in  
Modern Turkish Novels: The Re-interpretings of the Adam and Eve Parable....* 21-44

#### Emir Ali ŞAHİN

Molière'in *Scapin'in Dolapları*'na Yapılan İki Uyarlamanın Yerlilik  
Bakımından Karşılaştırılması: Dekbazlık-Ayyar Hamza

*The Comparison of the Two Adaptations to Molière Scapin's Cabinets:  
Dekbazlık-Ayyar Hamza.....* 45-76

#### Betül BAYRAKTAR

Araba Sevdası Adlı Romanın Yapısalcı Analizi

*The Structural Analysis of Araba Sevdası.....* 77-94

#### İsmail Alperen BİÇER

İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Yetim-i Alil* Hikâyesi Üzerine Bir  
İnceleme

*An Examination on Ibnulemin Mahmut Kemal Inal's Story Titled Yetim-i Alil* 95-109

#### Gonca GÜLVODİNA, Levent DOĞAN

Tırgovişte (Eski Cuma) İli ve Yöresi Ağzlarının Söz Varlığı Üzerine Bir  
Değerlendirme

*An Evaluation on the Vocabulary of Dialects in the Province and District of  
Targovishte (Eski Cuma).....* 111-130

#### Yeşim SÖNMEZ DİNÇKAN

Kate Chopin'in *The Awakening* Adlı Romanının Türkçeye Çevirisinde  
Hitap Biçimleri

*The Address Forms in Turkish Translation of the Novel Titled The Awakening  
by Kate Chopin.....* 131-155

**Cüneyt ÖZ**

Andriake Limanı'ndan Koçbaşı Saplı Bir Patera/Tagenon

*A Patera/Tagenon with A Ram's Head Handle from the Port of Andriake.....* 157-168

**Cenk AÇIKGÖZ**

Hem Vecdî Hem de Fuzûlî Divanlarında Bulunan İki Rubai Üzerine

*On Two Rubaies in Both Vecdi's and Fuzuli's Diwans.....* 169-188

**Çetin KAYA**

Cengiz Han'ın Kızları ve Yapmış Oldukları Evlilikler

*Genghis Khan's Daughters and Their Marriages.....* 189-199

**Gülay Apa KURTİŞOĞLU**

Kırklareli Hapishanesi

*Kırklareli Prison.....* 201-229

**Naim ATABAĞSOY**

Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi'de Kadın Köleliğine Bakış

*Outlook on Woman Slavery in Namık Kemal and Ahmed Midhat Effendi.....* 231-246

**Münteha DİNÇ, Ahsen FINDIK**

Sebaste'den (Uşak) Kapı Tipli Yeni Bir Mezar Steli

*A New Door-Type Grave Stele from Sebaste (Uşak).....* 247-263

**Tatiana GOLBAN, Mahri BABAGULYYEVA**

The Byronic Hero Myth Reloaded in E. L. James's *Fifty Shades of Greyseries*

*Byronik Kahraman Mitinin E. L. James'in Grinin Elli Tonu Eserinde Yeniden Yorumlanması.....* 265-285

**Eyup Sertaç AYAZ**

Orhon Yazıtlarında Özgürlük ve Başkaldırı Kavramları

*Freedom and Rebellion Concepts in Orkhon Inscriptions.....* 287-305

**Kitap İncelemesi / Book Review****E. Serap GÜVENEK**

*Prof. Dr. Vahit Türk Armağanı (2020), İstanbul: Kesit Yayınları, 1188*

*sayfa, ISBN: 978-625-7698-14-6.....* 307-312

**Zeynep GÖRGÜLER**

Taş, Seda (Ed.), *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara*, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2018, 445 sayfa, ISBN: 978-605-281-094-1.....

313-321

**Fatma Nur BEDİR**

Kanter, Ö. *Mitolojinin Anadolu İnançlarına Etkisi -Bir Kültürel Teoloji İncelemesi-*, Eskiyei Yayınları, Ankara, 2019, 144 sayfa, ISBN: 978-605-5978-69-3.....

323-326

Araştırma Makalesi / Research Article DOI: 10.33207/trkede.834992

## GÖRSEL KÜLTÜRDE İŞÇİ SINIFININ TEMSİLİ (1960 – 1980)\*

*Representation of The Working Class in Visual Culture (1960-1980)*

**Bora GÜRDAŞ\*\***

**ÖZ:** Türkiye’de işçi sınıfı en hareketli dönemini 1961’de Türkiye İşçi Partisi’nin (TİP) kuruluşuyla yaşamıştır. TİP, siyasi söylemlerini ve kimliğini sanatçıların desteğiyle görselleştirmiş, yayın organı Sosyal Adalet Dergisi’nde Abidin Dino ve Fikret Otyam gibi sanatçıların illüstrasyon ve fotoğraf çalışmalarına yer vermiştir. Aynı yıllarda Nedim Günsür resimlerinde, Halit Refiğ, Ertem Göreç ve Atıf Yılmaz gibi yönetmenler filmlerinde işçi temasını ele almışlardır. 1970’lerde ise işçi sınıfı ve sorunları görsel kültürde kendine daha sık yer bulmaya başlamış, Görsel Sanatçılar Derneği’nin kuruluşuyla birlikte sanatçılar işçi sınıfıyla birlikte taleplerini ve beklentilerini daha net dile getirmeye başlamıştır. Bu yıllarda Yüksel Arslan resimlerinde Karl Marx’ın *Das Kapital*’ini yorumlamış, Mehmet Aksoy ve Muzaffer Ertoran’ın işçi heykelleri saldırıya uğramış, yurt dışında yaşayan Türkiyeli sanatçılar da işçi sorunlarını üretimlerine taşımıştır. Öte yandan önceki on yıla kıyasla işçi temalı filmlerin sayısı artmış, Lütfi Ö. Akad, Tunç Okan ve Yavuz Özkan gibi yönetmenler konuya dair filmler çekmişlerdir. Bu çalışmada 1960-1980 yılları arasında görsel kültürde önemli bir motif olarak karşımıza çıkan işçi sınıfının resim, illüstrasyon, grafik tasarım, heykel ve sinemada nasıl ele alındığı ve yorumlandığı söz konusu dönemin siyasi ve toplumsal dinamikleri ekseninde irdelenecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Türkiye İşçi Partisi, Resim, Heykel, Sinema

**ABSTRACT:** The working class in Turkey lives its most active period in and around the foundation of Workers’ Party of Turkey (TİP). In the journal of Sosyal Adalet, which is the own publication of the party, TİP visualizes its political discourse and identity with the support of artists, and gives coverage to the illustrations and works of photography by artists such as Abidin Dino and Fikret Otyam. In the same years, Nedim Günsür in his paintings, and Halit Refiğ, Ertem Göreç and Atıf Yılmaz in their films handle themes on labour. It is in the 1970s when the working class and its problems find a wider place in visual culture, and it is with the establishment of the Visual Artists Association when artists alongwith the working class begin

\* Bu makale, 6-8 Kasım 2018 tarihleri arasında Hacettepe Üniversitesi HÜTKAM’ın düzenlediği “Kültürel Bellek” adlı sempozyumda ‘Türkiye’de Plastik Sanatlar ve Sinemada İşçi Sınıfının Temsili (1960 - 1980)’ başlığıyla sözlü bildiri olarak sunulmuştur. Bu dergi için geliştirilmiş ve güncellenmiştir.

\*\* Arş. Gör. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, bora.gurdas@hacettepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6861-1823

**Geliş Tarihi / Received: 02.12.2020**

**Kabul Tarihi / Accepted: 13.01.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

to express their demands and expectations more clearly. In these years Yüksel Arslan renders Karl Marx's Das Kapital, whereas the worker statues by Muzaffer Ertoran and Mehmet Aksoy get attacked, and the labour matters are adopted by the Turkish artists living abroad as well. On the other hand, compared to the previous ten years, the number of films dealing with the problems of workers increase in number, movies on the subject are directed by Lütfi Ö. Akad, Tunç Okan and Yavuz Özkan. In the present study, how the working class, emerged as an important motif in visual culture between 1960 and 1980, is handled and interpreted in painting, illustration, graphic design, sculpture and cinema will be examined in the axis of the political and social dynamics of the period in question.

**Keywords:** Workers Party of Turkey (TİP), Painting, Sculpture, Cinema

### Giriş

1960'ların siyasi atmosferine katılan "sol" görüşler ve hareketler, dönemin hem siyaset sahnesinde hem de sanat ortamında etkili olmuştur. İç dinamikler kadar dünya konjonktürü de bu dönemde sol görüşlerin benimsenmesinde etkindir. Uluslararası sol hareketin temel tartışmalarıyla şekillenen görüşler, bu yıllarda Türkiye'deki sol hareketin mevcut olan ayrışma eğilimlerini hızlandırmış, yeni polemikleri ve bölünmeleri ortaya çıkarmıştır (Belge, 2008: 33; Akın, 2008: 86).

27 Mayıs'ın yarattığı heyecan dalgası siyaset üzerine kalem oynatan aydınları ülke sorunlarına yeni bakış açıları ile bakmaya yönlendirmiş, 1960 öncesinde sık kullanılmayan, "Kemalistlik", "Atatürkçülük" ya da "İlericilik" tanımlamaları, 27 Mayıs sonrası saflaşmaları ifade etmek üzere kullanılmaya başlanmıştır. 1960 ve 1965 arasında, bu sürece dek negatif izlenim uyandıran sol görüşler, Kemalizm/Atatürkçülük çatısı altında büyük ölçüde meşrulaşmıştır. Aynı yıllarda solculuk, ilerici ve aydınlanmacı, bu bağlamda Kemalist düşüncelerin mantıksal ve doğal bir sonucu olarak görülmüştür. Öte yandan Atatürk döneminde bu denli etkin olmayan sosyalist düşünce ve pratikler, 1960'lı yıllarda daha net biçimde hissedilmeye başlanmıştır (Demirel, 2009: 419-421). Bu dönemin sosyalist idealleri siyasi zemine taşıyan en önemli oluşumu Türkiye İşçi Partisi (TİP) olmuştur. Kemal Sülker'e göre "Türkiye İşçi Partisi'nin kuruluşu, 1820'lerde başlayan, 1845 ve 1946 yılları arasında zaman zaman yüzeye çıkan ve bu uzun sürede derinden akan bir nehir gibi gelişen Türk işçi sınıfı hareketinin 1961'de vardığı merhale"dir (Sülker, 1998: 79).

TİP'in kuruluşuyla birlikte Türkiye'de işçi sınıfı en hareketli dönemini yaşamaya başlamış, işçi hakları hususunda yasal düzenlemelerin yapılması yönünde taleplerin ve ücretlerin yetersizliği, işten çıkarma gibi nedenlerle protestoların arttığı gözlenmiştir. 1961 yılında kamuoyunun ilgisini grev ve

toplu sözleşme yasalarının çıkarılmasına çeken Saraçhane mitingi yapmış, 1963 yılında ise yasal olarak henüz grev ve toplu sözleşme düzenlemeleri hayata geçirilmemiş olmasına rağmen Maden-İş üyesi işçiler Kavel Kablo Fabrikası'nda grev yapmıştır. Bu grevin de etkisiyle işveren toplu sözleşmeyi imzalamış, TBMM ilgili kanunu çıkarmıştır (Aydoğanlı, 2010: 90-91).

1967 yılına geldiğimizde ise Devrimci İşçi Sendikaları Konfederasyonu (DİSK) kurulmuştur. Türk işçi hareketinin parçalanmaya başladığı bu dönemde, bir işçi sendikaları konfederasyonu olarak DİSK “İşçi sınıfının iktisadi, sosyal ve kültürel bakımdan gelişmesi için Türkiye'nin tam bağımsız olmasını, devrimci bir öze kavuşmasını, ekonomide kamu sektörünün ağır basmasını, işletmelerin devletleştirilmesini, köklü bir toprak reformu yapılmasını, bunlar için de normal sendikacılık fonksiyonları yanında siyasi sendikacılık hareketini isteyen” bir anlayışa sahiptir (Yazıcı, 1996: 144).

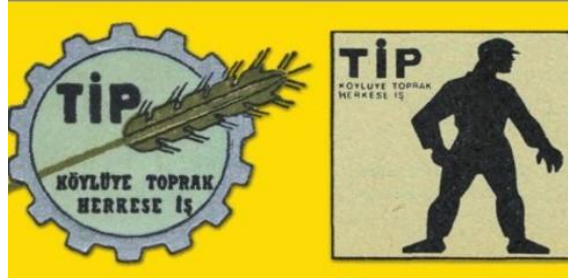
Öte yandan TİP, seçmen desteğinin solun en güçlü olduğu 1960'larda bile sayıca sınırlı kalmasına karşın, 1965 yılı seçimlerinde 15 milletvekili ile Meclis'e giren ilk sosyalist parti olmuş, son derece etkili bir muhalefet yapmış ve bazen ülke gündemini belirlemiştir. TİP, ilk on yılında Mehmet Ali Aybar aracılığıyla toplumun temel sorunlarına eğilen çalışmalar yürütmüş ve işçilerin çıkarlarını savunan bir parti olarak var olmayı başarmıştır (Silier, 2008: 438).

### **1. 1960'larda İşçi Sınıfı ve Görsel Kültür**

TİP, söylemlerini sanatçıların desteğiyle görselleştiren, sergiler organize eden ilk siyasi partilerden olmuştur. TİP, Kültür ve Sanat Bürosu tarafından İstanbul Belediyesi Şehir Galerisi'nde 1-15 Ekim 1962 tarihleri arasında gerçekleştirilen sergiye yurt dışından (Picasso, Chagall, Leger vd.) ve Türkiye'den sanatçılar (Bedri Rahmi Eyüboğlu, Adnan Turani, Cihat Burak, Mübin Orhon, Abidin Dino, Nuri İyem, Ömer Uluç, Nejad Devrim, Fikret Mualla) çalışmalarını partiye hediye ederek katılmışlardır.

Etkinlik son derece ilgi görmüş, önemli miktarda satış gerçekleştirilmiş, sanatçılarla parti arasındaki ilişkiler güçlenmiş, aktif olarak siyaset ile ilgilenen sanatçılar ile TİP'e yakın duran fakat siyaseten angaje olmayan sanatçılar aynı çatı altında toplanmıştır. Görsel sanatların değişik alanlarında çalışan kişileri bir araya getirme çabası olumlu sonuçlar vermiş, bu etkinliğin benzeri aynı yılın Aralık ayında Ankara'da tekrarlanmıştır (Sönmez, 2009: 875-876; Eren, 1963: 25-26).

Sergiye katılım sağlayan sanatçılardan Abidin Dino, 1965 yılında seçim hazırlıkları yapan parti için özel propaganda desenleri hazırlamış, 1969 yılında çark ve başak imgeleri taşıyan TİP amblemini değiştirmek isteyen Mehmet Ali Aybar'ın çağrısıyla bir erkek figürü kullanarak bu amblemi yeniden tasarlamıştır (Resim 1). Aybar, diğer partilerin amblemlerindeki hayvan figürlerine tezatlık oluşturarak “Oyunu hayvana değil, adama ver” sloganıyla siyasete bakışlarındaki farklılığı vurgulamak istemiştir. Ancak Dino'nun tasarladığı yeni amblem Aybar'ın istifasıyla kullanımdan kaldırılmıştır (Aysan, 2013: 25).



**Resim 1:** TİP'in eski amblemi ve Abidin Dino'nun tasarladığı amblem (Aysan, 2013)

TİP İstanbul İl Yönetiminin tanıtım ve destek amacıyla dağıttığı 1967 takviminde ise, Fikret Otyam'ın objektifine yansıyan Anadolu fotoğrafları Anayasa maddelerine zıtlık oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Bu fotoğraflar sanatçının 1966 yılında Ankara Doğu Galerisi'nde açtığı, Anadolu'daki köylülerin, işçilerin Anayasa ilkeleri içindeki durumunu yansıtan, tam uygulanması yolundaki gecikmelerden doğan sıkıntıları gösterdiğini belirttiği, *Anayasa Diyor ki* sergisinden alınmıştır (Aysan, 2013: 280; Oral, 2011: 110-111). Türkiye İşçi Partisi'nin 1964'te okuyucuyla buluşan *Sosyal Adalet* dergisi ise, sol-sosyalist içerikli ilk desenlerin yayımlandığı süreli yayımlardan birisi olmuştur. Dergi 1965 yılında, Abidin Dino'nun illüstratif nitelikli çizimlerine kapak tasarımlarında ve iç sayfalarda yer vermeye başlamıştır (Resim 2). Sanatçı desenlerinde işçi ve köylü tiplerini kendine has kaligrafiyle temas eden üslubuyla ele almış, demokrasi isteyen halkın farklı kesimlerinin eşitlik ve özgürlük isteklerini dile getiren, halkı kolektif olarak hareket etmeye çağıran çizimler ortaya koymuştur. Yılmaz Aysan'a göre halkın %80'inin köylerde yaşadığı o yıllarda, amele, yoksul köylü, kırsal el sanatları imgeleriyle oluşturulan popülist görsel evren, Dino'nun desenleriyle ilk kez şehir fonunda haklarını arayan, protestolara katılan işçi temsilleriyle

karşılaşmıştır. Tarım işçilerinin yaşantısı ise Fikret Otyam'ın objektifinden bir fotoğraf ile derginin kapağında yer almıştır. Eylül 1964'te yayınlanan derginin kapağında görülen bu grafik uygulama, sonraki yıllarda yaygınlaşacak olan siyah-beyaz silüet fotoğraf kullanımının ilk örneklerindedir (Aysan, 2013: 11-24, 279).



**Resim 2:** Sosyal Adalet dergisinin Abidin Dino imzalı kapaklarından örnekler (Aysan, 2013)

Bu yıllarda işçi temasını görselleştiren Nedim Günsür ise, madencileri konu edindiği resimleriyle dikkat çekmektedir. 1948 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden birincilikle mezun olan Günsür, Fransız hükümetinden aldığı bursla Paris'e gitmiştir. 1952 yılında Türkiye'ye dönüş yapan sanatçı, Zonguldak'a öğretmen olarak atanmadan evvel buraya yerleşerek maden işçilerinin yaşamına odaklanmış, 1954 yılında Kilimli ve Çatalağzı ocaklarında işçilerle görüşmeler yaparak notlar almıştır (İşanç, 2008: 55).

Sanatçının "Madenciler" serisindeki resimleri, açık – koyu, sıcak - soğuk renklerin karşıtlıklarını temel alır. Figürlerin ağır çalışma koşullarını duyumsatan deformasyon, düz ve dokulu yüzeyler üslubunun etkisini arttırarak ele alınan konunun dramatik ve psikolojik yönlerini görünür kılmaktadır. Çalışan madenciler, kömür isinden kararan yüzleriyle rengin aza indirildiği soyutlanmış figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. 1962 tarihli "Madenci" başlıklı resminde Günsür'ün hem soyutlamacı, hem de fonda şehir görünümünü işlediği bir tür geçiş döneminde bulunduğu görülebilmektedir (Resim 3). Sanatçı 1954 yılında başladığı "Madenciler" serisini 1960'larda da sürdürmüş, eskizler, farklı yüzeyler üzerine kömür kalem, kurşun kalem, boya



gibi malzemelerle portre ve boydan madenci çalışmaları ve kompozisyon denemeleri yapmıştır. “Madenci” resimlerinde Günsür’ün Türkiye’ye dönüşünün ardından gittiği Zonguldak’ta gözlemediği madencilerin yaşamının içeriğini yansıtacak ve geniş kitlelere hitap edebilecek bir üslup arayışına girdiği söylenebilir (Arapoğlu, 2014: 22).



**Resim 3:** Madenci, 1962, tuval üzerine yağlıboya, 67.5x47 cm, Cengiz Akıncı Koleksiyonu (İşanç, 2008).

TİP’in kurulmasıyla farklı bir görünüm kazanan işçi sınıfı ve sorunları bu yıllarda tematik açıdan veya ana hikâyenin içinde sinemacılar tarafından da ele alınmaya başlanmıştır. *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) ve *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963) gibi filmlerde işçiler, suç veya aşk öyküleri içerisinde işlenmiştir, ancak senaryoları “işçi” sorunları ekseninde yazılmamıştır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960) ve *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1963) ise, daha kapalı bir şekilde işçilerin ekonomik çıkmazlarını, sosyal konumlarını sendika ve grev gibi kavramlarla kurduğu ilişkiler içinde irdelemiştir.

Halit Refiğ’in *Şehirdeki Yabancı* (1962) filmi Zonguldak maden işçilerini büyük ölçüde arka plan olarak ele almıştır. Film, yüksek öğrenimini tamamlayıp doğduğu kente dönen bir mühendisin gerici taşra çevresinde hem sömürülen işçilerin adına dalavereci müteahhit, din istismarıyla oy toplayan

politikacı ve çıkarıcı gazeteci gibi figürlere karşı durmaya çalışmasını hem de geride kalan çocukluk aşkını yeniden bulmasını anlatmaktadır. Böylece, doğal olarak, işçilere de kendilerini çevreleyen genel toplumsal bozukluğa direnişi önermekte, işçilerin gittikçe bilinçlendiği sezdirilmekte ama onlardan bir eylem gösterilmemektedir (Coş, 1974: 7).

Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ise, işçinin maddi sorunlarını, işçi sınıfı mücadelesini toplumsal ve tarihsel bağlamda ele alarak bir tahlili görünür kılmıştır (Resim 4). *Karanlıkta Uyananlar*, işçilerin sınıfsal bilince erişmesini, kendinin olduğu kadar karşıt sınıfın varlığının da ayırıcına varmasını, toplum içinde kendi statüleriyle benzer durumda olanları fark ederek kendi konumunu netleştirmesini öykülemektedir (Kablamacı, 2011: 64). Bir boya fabrikasında toplu iş sözleşmesi sırasında gerçekleşen olayları aktaran *Karanlıkta Uyananlar*, grev öncesini ve grev sürecini kapsar, işçilerin bilinçlenmesini, grev kararı almalarına giden yolda karşılaştıkları sıkıntıları ele alır. Öte yandan dönemin ithal ikameci tartışmalarına koşut biçimde fabrikada boya üretimi sırasında cereyan eden olayların da aktarıldığı filmde iki farklı aşk hikâyesi olmasına rağmen filmin ana ekseninde bu ilişkiler işlenmemiştir. Yavaş yavaş bilinçlenen işçiler aracılığıyla film, işçi-işveren ilişkileri düzleminde sendikacılık, toplu sözleşme, grev gibi pek çok olguya değinmektedir (Kablamacı 2011: 64, 71). Film, Nezih Coş'un da işaret ettiği gibi "Bir işçi kahramanın değil, topluca işçilerin hikayesidir." (Coş, 1974: 14).



**Resim 4:** *Karanlıkta Uyananlar*, Ertem Göreç, 1964  
("Karanlıkta Uyananlar" 50 yaşında, 2014)

İşçi ve iş gücü kavramları, *Toprağın Kanı* (Atıf Yılmaz, 1966) filminde *Karanlıkta Uyananlar*'inkinden farklı olarak, "Türklük" vurgusu yapılarak senaryoya dâhil edilmiştir. Batman'da, yabancı uzmanların petrolün olmadığını söylediği bir kuyuda, geceleri gizlice sondaj yapan Türk işçilerinin petrol buluşunun öyküsünün aktarıldığı filmde petrol, milliyetçilikle dirsek temasındaki anlatımıyla, kan ve toprak ile tanımlanmış, işçi sınıfı da yalnızca anti-emperyalist duruşuyla vurgulanmıştır. İşçi sınıfının ve sol düşüncenin temel söylemlerine yer verilmemiş, grev "ulusal kalkınma"nın önünde bir engel olarak gösterilmiştir. Hilmi Maktav'a göre, filmdeki işçiler "vatan için" mücadele vermektedir, bir toplumsal tip olarak "işçi", bu filmde "Türk işçisi" hâline gelmiştir (Maktav, 2013: 284-285).

## 2. 1970'lerde İşçi Sınıfı ve Görsel Kültür

1970'li yıllara geldiğimizde ise, işçi sınıfı ve sorunlarının görsel kültürdeki yansımalarının sayıca artmaya başladığı gözlenmektedir. Bu yılların sanat ortamında önceki on yıla kıyasla haklar daha net bir biçimde aranmaya özellikle de dernekler aracılığıyla kolektif bir biçimde hareket edilmeye başlanır. Sanatta angajeolma durumu gitgide güçlenir, sanatçı örgütleri/dernekleri/sendikaları sanatçı hakları ve sansür konusundaki görüş ve beklentilerini dönemin süreli yayınlarında net bir biçimde dile getirirler. Söz konusu sanatçı örgütlerinden *Görsel Sanatçılar Derneği*, 1975'te akademisyen ve bağımsız çalışan on yedi sanatçı tarafından 1975'te kurulur. Dernek, sanatçının haklarını korumak ve savunmak, görsel sanatların gelişimine katkı sağlamak ve çeşitli etkinlikler düzenlemek üzere yola çıktığını deklare eder. Güler Bek, dönemin sanat ortamı üzerine hazırladığı *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* başlıklı çalışmasında derneğin muhalif tavrıyla ve politik duruşuyla öne çıktığına işaret eder. Dernek, 1979'da artan olayları ve iktidarın tutumunu içeren açıklamasında 141. ve 142. maddeler ve benzer yasaların kaldırılmasını talep eder, kitlesel örgütlerin kapatılması kararını eleştirir. Aynı yıl yaptıkları bir açıklamada tüm sanatçıların Sosyal Sigorta Haklarından yararlanabileceğini duyururlar (Bek, 2014: 117).

Ahu Antmen, Türkiye'de kitlesel nitelik taşıyan toplumsal mücadelenin 1970'lerde giderek yaygınlık kazandığına, sanat ortamında da çeşitli taleplerin toplu protesto eylemleriyle dile getirilmeye başlandığına dikkat çeker. Örneğin, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde işten çıkarılan 15 model, sosyal güvenlik talebiyle 6 Ocak 1971'de bir çıplak gösteri düzenler. Antmen'e göre, *Kahrolsun Halk Düşmanı İktidar ve İşçiyiz Haklıyız, İşçiyiz*

*Güçlüyüz* yazılı pankartlarla çıplaklıklarını örten modellerin bu eylemi, dönemin protest ruhunun da bir göstergesidir (Antmen, 2005: 105).

Bu yıllarda işçi sınıfı ve sorunlarının zaman zaman dergilerin kapak tasarımlarına da yansdığı görülmektedir. 1975'te TİP'in yeniden kuruluşu ile aynı zamanda okuyucuyla buluşan *Bağımsızlık, Demokrasi, Sosyalizm İçin Yürüyüş* dergisi, partinin görüşleriyle örtüşen bir çizgiye sahiptir ve kapak tasarımlarında İbrahim Niyazioğlu'nun imzası görülür (Resim 5). ODTÜ Mimarlık mezunu Niyazioğlu'nun tasarımlarında direkt ve net grafik öğeler, verilmek istenen mesajı en dolaysız biçimde aktarmak üzere genellikle üç renkten oluşan bu kapaklarda bir araya getirilir. Örneğin, Söke'deki tarım işçilerinin direnişte olduğunu duyuran kapağa yumruk şeklinde bir pamuk kozası eşlik eder, bir başka kapakta büyük harflerle yazılmış "demokrasi" sözcüğünün üzerinde fitili ateşlenmiş bir dinamit görülür (Aysan, 2013: 65).

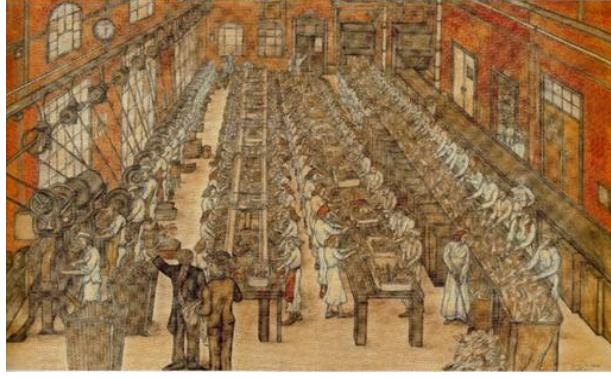


**Resim 5:** Yürüyüş dergisi kapaklarından örnekler (Aysan, 2013)

Aynı süreçte Yüksel Arslan'ın zihnini ise uzunca bir süredir Marx meşgul etmektedir. Arslan, 1969-1975 yılları arasında *Das Kapital* üzerine yaptığı çalışmalardan oluşan 30 resimlik seriyi tamamlar, bu dizi Fransa'da kitap olarak basılır. Sanatçı bu resimlerinde *Kapital*'in mallar, özel mülkiyet, artık değer, kredi, kapitalin dolaşımı ve birikimi gibi pek çok başlığını görselleştirir (Anonim, 1975a: 12). Sanatçı 1979 yılında *Sanat Emegi* dergisine verdiği röportajında, bu diziyi tamamlamasında 1960'ların sonunda Ankara'da açtığı serginin davalık oluşunun etkisini vurgulamıştır:

“Sanatçının yaşamında uyarıcı bir şok, bir sarsıntı gerekiyor belki de durumunu kavrayabilmesi için... 1967'de Ankara'ya giderek açtığım sergi “müstehcen ve örf

ve adetlere aykırı” olduğu gerekçesiyle mahkemeye verilmeme neden oldu. Düzenle, yasalarla somut olarak karşı karşıya geldiğim bu olay benim, topluma tek başına karşı gelmenin anlamsızlığını kavramamda önemli bir rol oynadı... Üzerimde derin etkiler bırakan bir sözünü anmak istiyorum Marx’ın: “Doğada olduğu gibi tarihte de çürümüşlük yaşamın laboratuvarıdır”. Benim çıkış noktam bir bakıma Marx’ın Kapital’i yazmasına benziyor. Kapitalizmi tüm çürüten yanlarıyla gösteriyor Kapital’de... ve giderek de yok olmaya mahkum olduğunu belirliyor... Ben de bu seride kapitalizmin çürümüşlüğünü göstermek zorundaydım. Ama “Grev, “Sendika” ve başka birkaç resimde toplumun diğer yönünü, yani olumlu olanı da gösteriyorum” (Anonim, 1979: 51-55).



**Resim 6:** Yüksel Arslan, Kapitalist Üretim Süreci I, 1972. (Çalikoğlu, 2013)

Sanatçı, *Kapitalist Üretim Süreci I* başlıklı eserinde, kapitalist üretim süreçlerinin toplum ve birey üzerindeki etkilerini sembolik, hicivli bir üslupla aktarır (Resim 6). Arslan tek rengin tonlarını kullandığı resminde, seri üretim yapan bir fabrikanın işçilerini ve fabrikatörleri ele almıştır. Kendine has anlatımıyla, işçileri aynı ürettikleri ürünler gibi tek tipleştirerek, fabrikatörleri de başları madeni paralara dönüşmüş şekilde resmetmiştir (Çalikoğlu, 2013: 150).

Plastik sanatlar alanındaki muhalif ve eleştirel duruş, dönemin öncü sanatçı örgütlerinden *Görsel Sanatçılar Derneği* mensubu sanatçıların 1976 yılında *13. Antalya Altın Portakal Film Festivali*'ne davet edilmesiyle farklı bir açılım kazanmıştır. Festival kapsamında düzenlenen Duvar Resmi ve Heykel Sempozyumu'na katılan sanatçılar şehrin çeşitli yerlerine, özellikle trafolara resimler yaparlar. Fakat, sanatçıların izleyiciyle etkileşim içinde gerçekleştirdikleri, Avni Memedoğlu, Yusuf Taktak ve Seniye Fenmen'in duvar resimleri tahrip edilmiş, üzerleri boyayla kapatılmıştır. Mehmet Aksoy'un belediye binası yanında bulunan *İşçi ve Çocuğu* eseri saldırıya

uğramış, Cihat Aral'ın *Emekçi Anne ve Çocuğu* resminin üstü, anne figürünün elinde beyaz güvercin tuttuğu gerekçesiyle Antalya Valisi Nihat Oğuz Bor tarafından brandayla kapatılmıştır (Demirkol, 1976: 10). Ressam Cemil Eren, bu olay üzerine kaleme aldığı yazısında şaşkınlığını ve üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmiştir:

“İşçi ve köylü kılıklı Anadolu insanının suretleri üzerine boyalar atıldı, çekiçler indirildi. Milliyetçiliği kimselere bırakmayan kişilerin, kendi yurttaşının, köylüsünün çehrelerini görmekten hoşnut olmaları gerekmez miydi? Niye onlara saldırmışlardı? Milliyetçiseler ressamlarımızın kendi köylülerinin resmini yapmalarına neden kızıyorlardı? Ağaların ve para babalarının resimlerini mi görmeyi yeğ tutarlardı?” (Eren, 1976: 53).

*Cumhuriyet'in 50. Yılı* etkinlikleri kapsamında Tophane Parkı'na dikilen Muzaffer Ertoran'ın *İşçi* heykelinin de başına gelenler yukarıda anılanlardan pek farklı olmamıştır (Resim 7). Heykelin konulduğu yer, İş ve İşçi Bulma Kurumu'nun yanındaki, Almanya'ya gönderilen ilk işçi gruplarının toplandığı parktır. Heykel tahribata uğrar, boyanır hatta kırılmak istenir çünkü halk heykelin elindeki balyozu çekiç, ayaklarının dibinde duran dişli çarkı ise orak olarak algılar (Gezer, 1974: 22).



**Resim 7:** Muzaffer Ertoran, *İşçi* Heykeli, 1973  
(*İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması*, 2016)

1970'ler toplumun pek çok farklı kesimi için olduğu gibi, işçi sınıfı açısından da oldukça zorlu yıllardır. 15-16 Haziran 1970'te 70 bin işçinin DİSK'in çağrısı üzerine Sendikalar Kanunu'nda yapılan değişikliği protesto etmek için gerçekleştirdiği yürüyüşlerde olayların çıktığı, üç işçi, bir esnaf ve

bir toplum polisinin öldüğü, yaklaşık 200 kişinin yaralandığı, 1 Mayıs 1977’de onlarca kişinin hayatını kaybettiği karanlık zamanlar yaşanmaktadır.

Bu süreçte pek çok sanatçı gerek bireysel olarak gerekse örgüt ve dernekler aracılığıyla işçi sınıfının yanındadır, işçi sorunları, sendikal haklar, grev ve 1 Mayıs gibi konuları sanatsal üretimlerine de taşırlar. Kasım 1976’da, Devlet Güvenlik Mahkemelerine karşı direniş göstermeleri sebebiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla *Görsel Sanatçılar Derneği* üyesi olan sanatçılar bir araya gelirler. Aralarında İbrahim Balaban, Abidin Dino, Aydın Ayan, Yusuf Taktak, Nuri İyem, Nedim Günsür, Mehmet Güteryüz, Neş’e Erdok, Gürol Sözen, Neşet Günal, Balkan Naci İslimyeli ve Özer Kabaş’ın da olduğu 40 sanatçı, *Görsel Sanatlar Merkezi*’nde bir sergi düzenlerler, satılan yapıtlardan elde edilen gelirleri *DİSK Dayanışma Fonuna* aktarırlar. Aynı derneğin üyesi sanatçılar 1 Mayıs 1977’de Atatürk Kültür Merkezi’nin önüne asılan büyük boyutlarda bir işçi pankartı hazırlar (Aysan, 2013: 334–336).

*Sanat Emeği* dergisi ise Nisan 1978 tarihli sayısında 1 Mayıs etkinliklerine katılacak olan (özellikle İstanbul dışından) genç aktivist sanatçılar için özel bir dosya hazırlar. Bu dosya kapsamında, kitlesel eylemlerde grafik, fotoğraf, film ve tiyatro gibi farklı alanlarda deneyimli sanatçıların (isimleri belirtilmeden) uygulama önerileri ve deneyimleri detaylı olarak paylaşılır. Grafik başlığı altında bez üzerine herhangi bir imajın büyütülerek aktarımı, serigrafî yöntemiyle afiş ve bildiri üretimi, duvar çizimleri ve pankart yazılarının hazırlığı açıklanır. Kitle gösterilerinde fotoğraf ve film çekimi için hangi teknik detaylara dikkat edilmesi gerektiği (kullanılacak objektif, diyafram ve film formatları, kameranın konumlandırılması, ses kaydı vb.) adım adım anlatılır. Tiyatro başlığında ise toplanma ve birikme yerlerinde, yürüyüş sırasında ne gibi gösterilerin düzenlenebileceği, bu gösterilerde kukla ve müzik enstrümanları gibi yardımcı elemanların nasıl kullanılabilirliği tartışılır (Anonim, 1978: 81-91).

Yine bu yıllarda Selçuk Demirel Yeraltı Maden-İş Sendikası, Tüm İktisatçılar Birliği ve DİSK gibi oluşumlar için afiş, gazete, broşür, takvim ve kutlama kartları hazırlamıştır. Gülsün Karamustafa’nın Türkiye işçi sınıfı mücadelesinin tarihini anlatan *Mustafa Suphi ve Arkadaşları* resmi 1977 ve 1978 1 Mayıs’ında işçiler tarafından taşınır (Aysan 2013: 184-206, 354).

1974 yılında Berlin Devlet Plastik Sanatlar Yüksek Okulu’ndan mezun olan Seyyit Bozdoğan, Almanya’da gözlemlediği protestoların etkisiyle politik yönü güçlü bir üslup oluşturur. Türkiye’ye döndükten sonra imza attığı *Büyük Burjuva Banyoda* (1977) başlıklı çalışmasında, burjuva sınıfını temsil

eden ve banyoda keyif yapan bir figür 1 Mayıs tarihli gazete haberlerini okumakta, fonda ise yığınlar halinde kaçışan halkın paniği, vurulanlar, birbirini iterek kaçmaya çalışanlar görülmektedir (Berksoy, 1998: 130).

Nil Yalter, Canan Çoker, Orhan Taylan ve Yusuf Taktak'ın ortaklaşa gerçekleştirdikleri, 16 Eylül 1976'daki Türkiye'deki genel grev üzerine çalışmaları Kasım-Aralık 1977'de Paris'te her yıl düzenlenen *La fête de l'Humanité* etkinlikleri kapsamında Galerie Jean Larcade'da "Genel Grev – 4 Ressam – Türkiye" başlığıyla sergilenir. Bu sergide sanatçıların belgeledikleri fotoğraf ve telgraflarla, boya ve kalemlerle estetik kaygı gütmeden oluşturdukları ve ozalit tekniğiyle çoğaltıp duvar gazetesi gibi düzenledikleri, daha önce grev yerlerinde ve demokratik kuruluşlarda sergiledikleri yapıtlar yer alır (Bek, 2014: 62).

Görüleceği üzere işçi sorunları bu yıllarda yurt dışında yaşayan Türkiyeli sanatçılar tarafından da ele alınan konulardandır. 1975 yılında ise Berlin Festivali Komitesi ve Kreuzberg (o yıllarda 28 bin Türk işçisinin oturduğu bir semttir) Sanat Müdürlüğü'nün ortaklığıyla, ressam Hanefi Yeter, seramik sanatçısı Mehmet Çağlayan ve heykeltıraş Mehmet Aksoy'un da yer aldığı *Mehmet Berlin'de* başlıklı bir sergi açılır. Sanatçıların eserlerine koyduğu başlıklar etkinliğin tematik çerçevesi hakkında yeteri kadar fikir verici olmuştur; Yeter'in *Gelecek Bizim*, *Lokavt*, *Çoğalacağız*, Çağlayan'ın *İşçi Ailesi*, Aksoy'un *Akarbantta Bir Kız İşçimiz* ve *Safları Sıklaştırın Çocuklar* gibi eserleri izleyiciyle buluşur. Alman seyircisi için "Mehmet kam aus Anatolien – Mehmet Anadolu'dan Geldi" sloganıyla sunulan sergi büyük ilgiyle karşılanır. Etkinlik için hazırlanan katalogda, "Batı Berlin Türkiye Akademisyenler ve Sanatçılar Derneği imzalı "Sanatçıların Önsözü" başlıklı metinde şu cümleler yer alır:

"Problemlere iyimser ya da idealist bir açıdan değil de gerçekçi bir açıdan yaşadığımız zaman, toplumsal yaşamın her bölümünde Türkiyeli işçilerin eşit haklarının olmadığını ve sosyal haklarının çiğnendiğini zorunlu olarak görüyoruz... Yabancı işçiler her gün işe giden, üreten, kurulu makineler olarak değil de içinde buldukları toplumsal üretim ilişkisi ve çelişkileri içinde yaşayan insanlar olarak önümüzde durmaktalar ve sanatçının sorumluluğu ve görevi de bu çelişkileri görmek, eseri ile görünür hâle getirmekle başlıyor" (Anonim, 1975b: 18).

Hanefi Yeter'in Almanya'daki bürokratik engelleri, resmî dairelerde karşılaşılan zorlukları, "konuk işçi" olarak damgalanmayı ele aldığı resimleri göç ve işçi sorunlarının görsel belgeleri niteliğindedir.



Sanatçı, *Eve Dönüş* serisinde Almanya'dan ayrılmak zorunda olanların damgalanmış pasaport fotoğraflarını yorumlar, *Çalışma İzni* (1977) başlıklı resminde göçmen işçilerin gerçekliğini çalışma mukavelesi fonunda bir işçi portresiyle gösterir (Resim 8). Portrenin alt kısmında ise Almanya ve Türkiye'nin yer aldığı bir sahne vardır; sol kısımda yüksek binaları ve dumanı tüten fabrika bacaları ile endüstrileşen Almanya, sağ kısımda ise çıplak, kıraç toprakları ve dağları ile Anadolu tasvir edilmiştir. Burada sanatçının Anadolu'daki yokluk ve işsizlik ile Almanya'daki gelişmişlik ve endüstri devrimi arasındaki zıtlığı yan yana koyduğu ve Türk işçisinin bu iki aradaki durumunu göz önüne serdiğini söylemek mümkündür (Erkayhan, 2008: 95).



**Resim 8:** Hanefi Yeter, *Çalışma İzni*, 1977 (Erkayhan, 2008)

Kendisi de bir göçmen olan ve 1965'ten beri Fransa'da yaşayan Nil Yalter de sanat yaşamının başlangıcından itibaren göç, göçebelik ve göçmen işçiler temalarına yoğun bir şekilde odaklanmıştır. Sanatçı, göçmen işçilerin sıkıntılarını, hayat mücadelelerini etnografik yöntemlerle biriktirdiği nesnelere, görsellere ve video röportajlar ile belgelemiştir. *Geçici Meskenler* (1974-1977) başlıklı serisinde, göçmenlerin yaşam alanlarını, evlerin polaroid fotoğrafları, atık nesnelere, illüstrasyonlar ve kırık cam parçaları, çamaşır ipi ve sıvasız beton duvar gibi göçmenlerin yaşamına dair göstergeleri betimleyen metinlerle ortaya koymuştur. Yalter'in 1976'da başladığı *Göçmenler* başlıklı

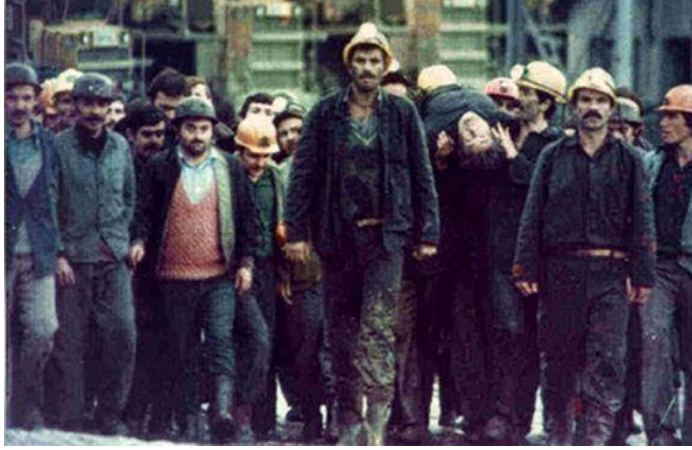
video dizisinde ise, sınırı geçme, kalacak yer bulma ve tehlikeli koşullarda çalışmanın zorluğu gibi, bir göçmenin yaşamındaki önemli problemlere değinir. Sanatçının 2016 yılında Arter’de (İstanbul) düzenlenen *Kayıt Dışı* başlıklı sergisinin küratörü Eda Berkmen’e göre yaşanan güçlülere dair bireysel hikâyeler dairesel biçimde yerleştirilen videolardan yankılanır ve sömürü hakkında bir koroya dönüşür. Ev sahiplerinin düşmanca tutumları *Gent’deki İşçiler* (1978) videosunda göçmen işçilerin “Ev boş olsa bile, ev sahipleri Türk olduğumuzu öğrendiklerinde evi bize kiralamaz.” sözleriyle aktarılır (Berkmen, 2016: 21).

Sinema alanında ise işçi temalı filmlerin sayısının 1960’lara kıyasla arttığı gözlenmektedir. Lütfi Ö. Akad’ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, Türkiye sinemasında işçinin proleterleşmesinin en yalın biçimiyle görülebileceği filmlerdir. Hilmi Maktav’a göre, ilk iki film kitlesel işçinin Türkiye’de ortaya çıkış sürecinin göç ve kentleşme üzerinden izlenmesine imkân verir, *Diyet* ise kitlesel işçinin bedel ödeyerek sınıf bilinci kazanmasını anlatmaktadır. Filmde patron, sendikalı ve sendikasız işçilerin ayrılmasını istediğinde sendikayı seçen Hacer karakteri, Türkiye sinemasında proleterleşerek mücadele içine giren ilk kadın kahramandır (Maktav, 2013: 286).

Tunç Okan’ın *Otobüs* (1974) filminde ise, Anadolu’nun bir köyünden Avrupa’da işçi olma hevesiyle yollara düşen bir otobüs dolusu insanın hikâyesi zaman zaman gerçeküstücü bir atmosfer içinde anlatılmaktadır. Tamamı İsveç’te çekilen bağımsız bir Türk filmi olarak *Otobüs*, Türk filmlerinin komediden drama en çok işlenen konularından olan göç temasındaki köylü-kent karşılaşmasını işçi kavramı üzerinden Türk köylüsü – Avrupa kenti ölçeğine taşımaktadır (Pekerman, 2010: 108).

Yavuz Özkan’ın *Maden* (1978) filminde işçilerin direnişi üzerinden hem bir döngü hem de bir döngünün kırılışı anlatılmaktadır (Resim 9). Grizu patlaması sonucu madenden çıkan bir işçinin cenazesıyla başlayan film, madenden yeni bir cenazenin çıkışının fitilledığı isyanın ilk adımlarıyla bitmektedir. Filmin işçi mücadelesini ve işçilerin birlikte mücadele etmeyi öğrenmesini açık ve net bir sosyalist söylemle anlatması kadar, bunu dönemin en popüler oyuncularını (Tarık Akan, Cüneyt Arkın, Hale Soygazi) oynatarak yapabilmesi de dikkat çekicidir. Enis Köstepen’e göre *Maden*, bir işçi mücadelesi hikâyesine, sadece Yeşilçam’ın popüler yıldız oyuncularını değil, aynı zamanda Yeşilçam’ın görsel ve dramatik anlatım tarzını da

eklemlenmesiyle sinemamızda sol popülizmin bir örneğidir (Köstepen, 2010: 196).



**Resim 9:** Maden, Yavuz Özkan, 1978  
(Maden Filmi 36 Yıldır Vizyonda, 2014)

### Sonuç

1960–1980 arasındaki dönemin sosyalist ideallerini siyasi zemine taşıyan en önemli oluşumu Türkiye İşçi Partisi (TİP) olmuştur. TİP'in kuruluşuyla birlikte Türkiye'de işçi sınıfı en hareketli dönemini yaşamaya başlamış, işçi hakları konusunda taleplerin ve protestoların arttığı gözlenmiştir. Öte yandan parti, söylemlerini görsel sanatçıların desteğiyle pekiştirmiş, sergiler organize etmiştir. Abidin Dino, 1965 yılında seçim hazırlıkları yapan parti için özel propaganda desenleri hazırlamış, parti için yeni bir amblem tasarlamış ve TİP'in yayın organı *Sosyal Adalet* dergisi için işçi ve köylü tiplerini resmetmiştir. Fikret Otyam ise, söz konusu dergiye ve partinin 1967 takvimine fotoğraflarıyla katkıda bulunmuştur. Bu yıllarda işçi temasını üretimlerine taşıyan Nedim Günsür ise, madencileri konu edindiği resimleriyle dikkat çekmektedir. Sanatçının madencileri, kömür isinden kararan yüzleriyle rengin aza indirgendiği figürler olarak karşımıza çıkmaktadır.

TİP'in kurulmasıyla farklı bir görünüm kazanan işçi sınıfı ve sorunları bu yıllarda tematik açıdan sinemacılar tarafından da ele alınmaya başlanmıştır. *Gecelerin Ötesi* (Metin Erksan, 1960), *Otobüs Yolcuları* (Ertem Göreç, 1961), *Şehirdeki Yabancı* (Halit Refiğ, 1962) *Acı Hayat* (Metin Erksan, 1963) ve *Sevmek Zamanı* (Metin Erksan, 1966) gibi filmlerde suç veya aşk öyküleri

içerisinde kapalı bir şekilde de olsa işçilerin sosyal konumlarının işlendiği görülmektedir. Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar* (1964) filmi ise, işçinin maddi sorunlarını, işçi sınıfı mücadelesini toplumsal ve tarihsel bağlamda ele alarak dönemin sinemasında bir ilke imza atmıştır.

1970'li yıllara geldiğimizde ise, işçi sınıfı ve sorunlarının görsel kültürdeki yansımalarının sayıca artmaya başladığı gözlenmektedir. Siyasi anlamda aktif olan sanatçıların, örgütler/dernekler/sendikalar aracılığıyla sanatçı hakları ve sansür konusundaki görüş ve beklentilerini yoğun biçimde dile getirmeye başladıkları görülmektedir. Söz konusu sanatçı örgütlerinden Görsel Sanatçılar Derneği, 1976'da, Devlet Güvenlik Mahkemelerine karşı direniş göstermeleri sebebiyle işten çıkarılan işçilere destek olmak amacıyla bir sergi düzenlemiş, satılan yapıtlardan elde edilen gelirleri DİSK Dayanışma Fonuna aktarmıştır. Aynı derneğin üyesi sanatçılar 1 Mayıs 1977'de Atatürk Kültür Merkezi'nin önüne asılan büyük boyutlarda bir işçi pankartı hazırlamıştır.

Aynı süreçte yurtdışında yaşayan ve üreten Türkiyeli sanatçıların da işçi ve emek kavramlarını üretimlerine taşıdığı görülmektedir. Bu yıllarda Yüksel Arslan *Das Kapital* üzerine yaptığı çalışmalardan oluşan 30 resimlik sergiyi tamamlamış, *Kapital*'in mallar, özel mülkiyet, artık değer, kredi, kapitalin dolaşımı ve birikimi gibi pek çok başlığını görselleştirmiş, Seyyit Bozdoğan, 1 Mayıs'ı konu edinen *Büyük Burjuva Banyoda* (1977) başlıklı bir resme imza atmıştır. 1975 yılında Berlin Festivali Komitesi ve Kreuzberg Sanat Müdürlüğü'nün ortaklığıyla, ressam Hanefi Yeter, seramik sanatçısı Mehmet Çağlayan ve heykeltıraş Mehmet Aksoy'un da işçi ve grev temalı eserlerini buluşturan *Mehmet Berlin'de* başlıklı bir sergi açılmıştır. Hanefi Yeter'in Almanya'daki bürokratik engelleri, resmî dairelerde karşılaşılan zorlukları, "konuk işçi" olarak damgalanmayı ele aldığı resimleri göç ve işçi sorunlarının görsel belgeleri niteliğindedir. Nil Yalter, Canan Çoker, Orhan Taylan ve Yusuf Taktak'ın 1976'daki Türkiye'deki genel grev üzerine çalışmaları Paris'te "Genel Grev-4 Ressam-Türkiye" başlığıyla sergilenmiştir. Kendisi de bir göçmen olan ve Fransa'da yaşayan Nil Yalter göçmen işçilerin sıkıntılarını, hayat mücadelelerini etnografik yöntemlerle bir araya getirdiği nesnelere, imgelere ve video röportajlar ile belgelemiştir.

Sinema alanında ise, işçi temalı filmlerin sayısının 1960'lara kıyasla arttığı gözlenmektedir. Lütfi Ö. Akad'ın *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) üçlemesi, Türkiye sinemasında işçinin proleterleşmesinin en yalın biçimiyle görülebileceği filmlerdir. Tunç Okan'ın *Otobüs* (1974) filminde Anadolu'nun bir köyünden Avrupa'da işçi olma hevesiyle yollara düşen bir otobüs dolusu

insanın hikâyesi, Yavuz Özkan'ın *Maden* (1978) filminde ise işçilerin direnişi üzerinden hem bir döngü hem de bir döngünün kırılışı anlatılmaktadır.

Sonuç olarak 1960-1980 yılları arasında siyasi düzlemde olduğu kadar görsel kültürde de önemli bir motif olarak karşımıza çıkan işçi sınıfı resim, illüstrasyon, grafik tasarım, heykel ve sinema gibi farklı alanlarda sıklıkla ele alınmıştır. 1960'larda ağırlıklı olarak TİP'e destek amacıyla işçi ve emek kavramlarının imgeler dünyasına taşındığı, resim alanında örneklerin sınırlı olduğu, dönemin sinemasında ise *Karanlıkta Uyananlar* (Ertem Göreç, 1964) filmi haricinde çekilen filmlerin işçi sınıfıyla kurduğu temasın dolaylı olduğu söylenebilir. Siyasi gerilimlerin tırmanmaya başladığı 1970'li yıllarla birlikte ise işçi, emek, grev gibi kavramların gerek plastik sanatlar, gerek sinemada daha sakınımsız, dolaysız ve cesur bir biçimde işlenmeye başladığı gözlenmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Anonim (1975a), Yüksel Arslan "Kapital" Dizisini Tamamladı, *Milliyet Sanat*, 139, 12.
- Anonim (1975b) Üç Türk Sanatçısının Açtığı "Mehmet Berlin'de" Sergisi Berlin Festivali'nde Başarı Kazandı, *Milliyet Sanat*, 159, 18-20.
- Anonim (1978) 1 Mayıs'a Hazırlanırken, *Sanat Emeği*, 2, 81 – 91.
- Anonim (1979) Yüksel Arslan'la 'Kapital' Resimlemeleri Üzerine Söyleşi, *Sanat Emeği*, 14, 48 – 56.
- ANTMEN, Ahu (2005), *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960 – 1980)*, Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, İstanbul.
- AKIN, Yiğit (2008), "Uluslararası Etkileşim Yapısı İçinde Türkiye Sol Hareketinin Önemli Polemikleri", *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 86 – 113.
- ARAPOĞLU, Fırat (2014), "1950'lerden Soma'ya Bitmeyen Acı: Nedim Günsür'ün Madenciler Serisi Üzerine", *İstanbul Art News*, 11, 22.
- AYDOĞANOĞLU, Erkan (2010), *İşçi Sınıfı Tarihi*, Tarem Yayınları, İstanbul.
- AYSAN, Yılmaz (2013), *Afişe Çıkmak, 1963-1980: Solun Görsel Serüveni*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BEK, Güler (2014), *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam*, SALT e-yayıncılık.

- BELGE, Murat (2008), “Türkiye’de Sosyalizm Tarihinin Ana Çizgileri”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 19 – 48.
- BERKMEN, Eda (2016), *Kayıt Dışı Nil Yalter*, Ed. Süreyya Evren, Arter, İstanbul, 17 -29.
- BERKSOY, Funda (1998), *20. Yüzyıl Batı ve Türk Resminde Toplumsal Gerçekçilik*, Bakışlar Matbaacılık, İstanbul.
- COŞ, Nezh (1974a), “Türk Sinemasında İşçi”, *Yedinci Sanat*, 13, 3 – 14.
- ÇALIKOĞLU, Levent (Haz.) (2013), *Geçmiş ve Gelecek*, Koleksiyon Sergisi Kataloğu, İstanbul Modern.
- DEMİREL, Tanel (2009), “1946 – 1980 Döneminde Sol ve Sağ”. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, 9, İletişim Yayınları, İstanbul, 413 – 450.
- DEMİRKOL, Altan (1976), “Antalya Sanat Festivali İçin Hazırlanan Resim ve Heykellere Saldırı Bir Kara Leke Olarak Anılacak”, *Milliyet Sanat*, 190, 10-11.
- EREN, Cemil (1963), Türkiye İşçi Partisi Resim Sergisi, *Dost*, 23, Şubat 25-26.
- ERKAYHAN, Şafak (2008), *1960 Sonrası Almanya’da Türk Sanatçılar: Göç ve Kültürel Kimlik*, Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- GEZER, Hüseyin (1974), “1974, Heykel Sanatımız Yönünden Olaylı Geçti; Yoğun Bir Çalışmanın Ürünleri, Olaylara, Gürültülere Yol Açtı”, *Milliyet Sanat*, 112, 22–23.
- İŞANÇ, Yeliz (2008), *Yeni Türk Gerçekçiliği ve Nedim Günsür*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi.
- KABLAMACI, A. Deniz Morva (2011), “Bu Fabrika Bizim: Karanlıkta(n) Uyananlar Filminde İşçi Sınıfının Temsili”, *Sinecine*, 2.2, 57–80.
- KÖSTEPEN, Enis (2010), “Maden: Türk Sinemasında Bir Sol Popülizm Denemesi”, Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, *70’lerin Türk Sineması*, Kültür Sanat Vakfı Yayını, Antalya, 196 – 200.
- MAKTAV, Hilmi (2013), *Türkiye Sinemasında Tarih ve Siyaset*, Agora Kitaplığı.
- ORAL, Merter (2011), *Toplumsal Belgeci Fotoğraf ve Fikret Otyam Örneği*, Espas Yayınları, İstanbul.
- PEKERMAN, Serazer (2010), “Otobüs: Sergels’teki Otobüs”, Haz. Zeynep Dadak ve Berke Göl, *70’lerin Türk Sineması*, Kültür Sanat Vakfı Yayını, Antalya, 108-112.

- SİLİER, Orhan (2008), “TİP’in İkinci Dönemi”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Sol*, 8, İletişim Yayınları, İstanbul, 433.
- SÖNMEZ, Necmi (2009), “Edilgen Kanon (1923 – 1960), Türkiye’de Siyasi Düşüncenin Görsel Sanatlara Bakışı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce, Dönemler ve Zihniyetler*, 9, İletişim Yayınları, İstanbul, 870–878.
- SÜLKER, Kemal (1998), “Dünyada ve Türkiye’de İşçi Sınıfının Doğuşu”, *Yeniğin Haber Ajansı*.
- YAZICI, Erdinç (1996), *Osmanlıdan Günümüze Türk İşçi Hareketi*, Aktif Yayınları, Ankara.

#### **Çevrimiçi Kaynaklar**

- İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykelinin Kaldırılması, Behiç Ak, (2016, 17 Nisan), Erişim Adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelinin-kaldirilmesi/2916>
- Maden Filmi 36 Yıldır Vizyonda, Elif Akgül, (2014, 15 Mayıs), Erişim Adresi: <https://m.bianet.org/bianet/insan-haklari/155680-maden-filmi-36-yildir-vizyonda>
- “Karanlıkta Uyananlar” 50 yaşında, Hakan Sonok (2014), Erişim Adresi: <https://www.antraktsinema.com/makale.php?id=422>

## MODERN TÜRK ROMANINDA İNSANLIĞIN VE YARATILIŞIN İLK GÜNLERİNE METİNLERARASI BİR YOLCULUK: ÂDEM İLE HAVVA KISSASININ YENİDEN YORUMLARI\*

*An Intertextual Journey to the Early Times of Mankind and Creation in  
Modern Turkish Novels: The Re-interpretations of the Adam and Eve Parable*

Ayşe Nur ÖZDEMİR\*\*

**ÖZ:** Rabb'in sözünün insanlara aktarımının somutlaşmış biçimi olan kutsal metinler, edebiyatın birçok şubesinin ve diğer sanatların, yüzyıllardan beri önemli kaynakları arasındadır. Özellikle Batı edebiyatının ve kültürünün oluşmasında *İncil*'in tesiri çok büyüktür. Benzer şekilde *Kur'an-ı Kerim* hem klasik Türk edebiyatı hem de halk edebiyatı ürünlerinin büyük çoğunluğuna nüfuz etmiş; onları içerik ve kurgu noktasında beslemiştir. *Kur'an*'dan kişiler, olaylar, ibret verici kıssalar, yol gösterici ve doğruluğu telkin eden ayetler çıkış noktası yapılarak oluşturulan hikâyeler, Türk edebiyatındaki birçok klasik ve modern eserin içeriğini zenginleştirmiştir. Modernleşme ve sonrasında gelişen süreçte ise kutsal metinler zengin bir kaynak olarak romana ve diğer anlatı türlerine sirayet etmeyi, onları beslemeyi sürdürmüştür.

Özellikle postmodernizmden sonra, kutsal metinlere yönelim, anlatı türlerine farklı şekillerde yansır. Postmodernizmle ilişkilendirilen ve aşağı yukarı onunla aynı zamanda (1960'lar sonrası) çıktığı üzerinde fikir birliği olan metinlerarasılık kuramı, roman yazma pratiğini benzer şekilde zenginleştiren bir teknik açılım sunar. Postmodernizmin çoğulculuk anlayışı ve her türlü farklılığı yok sayan eşitleyici tutumu özellikle geleneksel anlatılara, kutsal metinlere kucak açar. Parodi, pastiş, yeniden-yazma gibi metinlerarası tekniklerle geleneksel ve dinî metinler romanın çok katmanlı kurgusuna dâhil edilir ve çoğulculuk anlayışının sergilenmesinin bir yöntemi olur. Bundan dolayı bu makalede kuramın bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlandığı 1970 sonrasındaki Türk romanlarının kutsal metinleri dokularına, kurgu ve içeriklerine nasıl sindirdiği Âdem ile Havva kıssası üzerinden irdelenecektir.

\* Bu makale, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu danışmanlığında hazırlanan "*Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık*" başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur. Ayrıntılı bilgi için bk. Ayşe Nur Özdemir, *Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2020.

\*\* Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, ayseurozdemir@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1555-7824

Geliş Tarihi / Received: 21.11.2020

Kabul Tarihi / Accepted: 18.01.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021



**Anahtar Kelimeler:** Türk Edebiyatı, Roman, Metinlerarasılık, *Kitab-ı Mukaddes*, *Tevrat*, *Kur'an-ı Kerim*, Âdem ile Havva

**ABSTRACT:** The sacred texts, which are the embodiment of the transmission of the word of the Lord to people, have been among the important sources of many branches of literature and other arts for centuries. Especially the influence of the *Bible* on the formation of Western literature and culture is immense. Similarly, the *Quran* has influenced the majority of both classical Turkish literature and folk literature; it has supported them at the point of content and structure. Stories based on people from the *Quran*, events, exemplary tales and the verses that are guiding and suggesting truth enriched the content of many classical and modern works in Turkish literature. In the period of modernisation and its aftermath, sacred texts continued to intermingle and feed the novel and other narrative genres as a rich resource.

Especially after postmodernism, the interest in sacred texts is displayed in different ways in narrative forms. The intertextuality theory, as usually accepted, which is associated and concurrent with postmodernism (around the 1960s), offered technical possibilities that enriched the novelism too. Postmodernism's understanding of pluralism and its equalizing attitude that ignoring all kinds of differences especially embraces traditional narratives and scriptures. Traditional and religious texts are included in multi-layered structure of novel and become a method of displaying the pluralism through the intertextual techniques such as parody, pastiche and rewriting. So in this study, how the Turkish novel absorbed the sacred texts into its textures, structures and contents will be examined in the context of the Adam and Eve parable, especially after 1970s when the intertextuality started to be used as an intentional way.

**Keywords:** Turkish Literature, Novel, Intertextuality, *Holy Book*, *Torah*, *the Quran*, Adam and Eve

## Giriş

Dinî metinler ve kıssalar, insanın aşkın olanı ve bilinmeyeni açıklamada ve hayatını tayin edecek ilkeler belirlemede sık sık başvurduğu rehber metinlerdir. Evrenin ve insanın yaratılışı, insanlığın hâlleri, aşkın bir dünya tasavvuru ve ölümle ilgili sorgulamaların, insanın yaşadıklarını ve içinde yer aldığı dünyayı anlamlandırma çabalarının tamamına bu rehber metinlerde kimi açıklamalar yapılmıştır. Bu çabaya ortak olan yazar ve şairler de kutsal metinleri ve onlara ilişkin tema ya da motifleri farklı bağlamlarda eserlerinin bileşenleri durumuna getirmişlerdir. Modern bir tür olan roman da sık sık kutsal metinlerden türlü şekillerde yararlanır; kurgu boyutunun her aşamasında kutsal metinlerin izlerini bu türde görmek mümkündür. Romanlarda bir altmetne dönüşen kıssa ve motiflere, mekâna, kişi/figürlere ve temalara ya da üsluba kadar yansıyan birçok farklı tasarrufa rastlanmaktadır. Bu tür kullanımların yaygın yöntemi ise postmodern romanlarda bir uygulamaya dönüşen metinlerarasılıktır. Birçok farklı kutsal metin kesiti ve unsuru, metinlerarasılık yoluyla yeni bir bağlama taşınır ve dönüştürülür. Bu çalışmada, metinlerarasılığın Âdem ile Havva kıssasını nasıl dönüştürüp yeni bir bağlamda “yinelediği” ve bunu yaparken modern

bir anlatı olan romanda hangi tekniklere başvurduğu tespit edilen örneklerin çözümlenmesiyle ortaya konulmaya çalışılacaktır.

### **Metinlerarasılık**

İlk defa 1960'lı yıllarda kullanılmış olan metinlerarasılık kavramının kuramsal arka planında ve gelişim sürecinde önemli uğrak noktaları ve farklı görüşler bulunmaktadır. Metnin özerk olduğu düşüncesine bağlı olarak ortaya çıkan bu kavram, metinde “söylemlerin iç içe geçtikleri, yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları, her yazınsal metnin aslında ‘çoksesli’ olduğu, metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği”ni benimser ve bu minvalde tanımlanmaya çalışılır. Metnin özerk bir yapılanma olduğu düşüncesinin benimsenmesinden sonra metinlerarası kavramının kullanımı yaygınlaşır (Aktulum, 2014: 9).

Modern ve kuramsal anlamda metinlerarasılıkla ilgili düşüncelerin kökeninde Ferdinand de Saussure’ü görenler olduğu gibi, Rus edebiyat kuramcısı Mikhail Bakhtin’i görenler de vardır. Ancak ne Bakhtin ne de Saussure metinlerarasılık terimini kullanmıştır; bugün çoğunluk, terimin türeticisi olarak Kristeva’yı anmaktadır. Kristeva, hem Bakhtin’e hem de Saussure’e ait modellerden etkilenmiş; onların kavrayış ve kuramlarını kaynaştırmaya çalışmıştır (Allen, 2000: 10-11).

Julia Kristeva’nın Saussure ve Bakhtin’e ait dil ve edebiyat kuramlarını kaynaştırma girişimi, 1960’ların sonunda, metinlerarasılık kuramının ilk kez dile getirilmesiyle sonuçlanır (Allen, 2000: 3). Böylece kuramın ad koyucusu ve öncüsü sayılan Julia Kristeva, Bakhtin’in yazılarını Rusçadan Fransızcaya çevirirken onun “çokseslilik”, “diyaloji” ve “farklı ses veya diller/ heteroglossia” kavramlarından hareketle bir yapıta farklı bir boyut kazandıracak yeni ve eski metinler arasındaki ilişkiye dikkatleri çeker ve bu ilişkiyi metinlerarasılık olarak adlandırır (Melikoğlu, 2004: 74).

“Metin, bir üretkenliktir ve bu şu anlama gelir: İlk olarak [metin] içinde yer aldığı dile kurduğu ilişkilere göre tekrar dağıtıcıdır (yıkıcı ve inşa edici). Böylece [ona] dilbilimsel kategoriler yerine mantıksal kategorilerle yaklaşmak daha iyi olabilir. İkinci olarak [o] metinlerin permütasyonudur, bir metinlerarasılıktır: Verili bir metnin alanında başka metinlerden alınmış çeşitli sözceler birbiriyle kesişir ya da birbirlerini nötralize eder” (Kristeva, 1980: 36).

Bakhtin’in söyleşim kavramına dayanarak, metinlerarasılığı ortaya atan Kristeva, eserlerinde kavramı kendi göstergebilimsel edebiyat kuramının odağına yerleştirir ve metni bir alıntılar mozaigine benzetir: “Her metin bir alıntılar mozaigi gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin

eritilmesi ve dönüşümüdür” (Aktulum, 2014: 34-35). Kristeva bu kavramı, “bir metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri ve söylemin sürekli olarak başka söylemlere açık olduğu, her söylemin aynı zamanda başka söylemlere yer vererek bir çokseslilik özelliğiyle belirlediği olgusunu” göstermek için kullanır (Aktulum, 2014: 12).

Kristeva'ya göre metinlerarası, sadece bir metnin önceki bir metni yinelemesi, başka metinlere ait unsurları taklit etmek ya da onları olduğu gibi bir metne sokmak işlemi değil sonsuz bir süreç, metinsel bir devinimdir, “yer (ya da bağlam) değiştirme” (transposition) işlemidir (Aktulum, 2014: 36).

Kristeva tarafından ortaya atılan kavramın farklı birçok kuramcı, eleştirmen tarafından önerilen çözümlene yöntemleri ve yapılan tanımları arasında ayrılıklar söz konusudur; bundan dolayı kavramın eksiksiz ve mutlak bir tanımını yapmak güçtür. Her kuramcı kavramın farklı yönü üzerinde durmuş, farklı tanımlar yapmış, dolayısıyla da ayrımlar kaçınılmaz olmuştur. Kimi eleştirmenler her şeyin daha önce söylendiği görüşünden hareketle metni bütünüyle metinlerarasına indirgeyerek üretilen her yeni metnin daha öncekilerin bir yinelemesi olduğu değerlendirmesini yapar. Kimi eleştirmenlerse metinlerarasından bahsedebilmek için alıntılanan her kesitin içerisine sokulduğu yeni metinle izleksel olarak, ton ve yapı bakımından ya da verdiği ileti bakımından belli bir koşutluk kurması gerektiği görüşündedir. Tüm bu gelişmelerden uzun bir süre sonra bu kavramın Türk eleştiri dünyasına ve akademik ortamına girmesi, çeviriler yoluyla olmuştur. Dolayısıyla Avrupa’da kuramdan kaynaklı kategorik ayrımların ve terimlerin saptanması konusunda gözlemlenen sıkıntılar ve terminoloji sorunları geç de olsa bizde de görülür. Ancak zamanla konu üzerine eğilen yazıların ve incelemelerin çoğalması bu sorunun aşılmasına vesile olur.<sup>1</sup>

Metinlerarasılık yöntemlerinden bir metin içinde başka bir yazara/şaire ait metnin, şiirin, parçanın, okurun fark edebileceği şekilde kullanılmasıyla vücut bulan “alıntı”; alıntı yapılmadan bir başlık ya da yazarın adı anılarak, okuru doğrudan bir metne/esere yönlendiren “gönderme”; ima yoluyla sezdirme şeklinde yapılan klasik Türk edebiyatında “telmih” adıyla anılan “anıştırma”; bir metnin tamamından ya da onu çağrıştıran bir ögesinden hareket ederek kaynağında bulunan metni tümüyle alaya alma ve eleştirme

<sup>1</sup> Türkiye’de metinlerarasılık ve yöntemsel yaklaşım ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Ayşe Nur Özdemir, *Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2020, s. 37-56.

amacı gütmeyen, kimi zaman biçim özelliklerini korurken içerikle ya da çarpıttığı kimi unsurlarıyla kaynak metnini gülünçleştiren, dolayısıyla iki metin arasında biçim ve öz arasındaki uyumsuzluklardan kaynaklı gülünç etki yaratmaya dayanan bir dönüştürüm olarak nitelendirilebilecek “parodi”; “soylu bir metnin eylemini ya da konusunu olduğu gibi sürdürerek, yani metnin temel içeriğini, anlatısal devinimini değiştirmeden, metni sıradan bir biçimde yeniden yazmak” (Aktulum, 2014: 101) şeklinde tanımlanan “alaycı dönüştürüm”; bir üslubun taklidi olan “pastiş” gibi teknikler çalışmamızın uygulama bölümünde altmetnin, 1970 sonrası Türk romanında kazandığı yeni anlam, biçim ve işlevi iki yönlü tasvir etmek amacıyla kullanılacaktır.

### Âdem ile Havva

Âdem ile Havva kıssası hem *Tevrat*'ta hem de *Kur'an-ı Kerim*'de bulunmaktadır. *Tevrat*'ta ilk insanın yaratılışına dair bilgiler iki farklı biçimde mevcuttur. Verilen ilk bilgilere göre Rab, insanı dünyanın yaratılışının altıncı gününde kendi suretinde erkek ve dişi olarak yaratmıştır. İkinci bilgiye göre ise Rab, dünyayı yarattığında yeryüzünde henüz bir ot bile bitmemiştir; çünkü yağmurları göndermemiştir. Toprağı işleyecek insan da yoktur. Bunun üzerine Rab, Hz. Âdem'i “toprak”tan yaratıp burnuna da “yaşam soluğu” üfler. Doğu'da Aden'de bir bahçe yaratan Tanrı, bahçeye bakması ve onu işlemesi için Hz. Âdem'i oraya koyar, bu bahçenin ortasına diğer ağaçlardan farklı iki ağaç diker: “yaşam/hayat ağacı” ve “iyiyi kötüyü bilme/bilgi ağacı”. Tanrı, Hz. Âdem'i bahçede istediği ağacın meyvesinden yiyebileceğini fakat iyiyi kötüyü bilme ağacından yediğinde kesinlikle öleceğini söyleyerek uyarır (“Yaratılış”, 2: 17).

Hz. Âdem'in yalnız kalmasını istemeyen Rab, ona uygun bir yardımcı yaratacağını söyler ve tıpkı Hz. Âdem gibi topraktan yarattığı hayvanların tümünü, ne ad vereceğini görmek için Hz. Âdem'e getirir ve Hz. Âdem her birine ne ad verdiyse o canlı o adla anılır. Hz. Âdem'in yalnızlığı geçmeyince Rab, Hz. Âdem derin uykudayken onun “kaburga kemiklerinden birini” alır ve yerini etle kaplar. Aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Hz. Âdem'e getirir. Hz. Âdem kadına insanların annesi olduğu için “yaşayan” anlamına gelen Havva adını verir (“Yaratılış”, 3: 20).

*Kur'an-ı Kerim*'de de Hz. Âdem'in topraktan yaratıldığı bilgisi vardır. Bununla birlikte insanın yaratıldığı madde birçok ayette farklı şekilde ifade edilmektedir: “(pişmiş) kuru bir çamur, şekillenmiş kara balçık” (Hicr: 26), “yapışkan bir çamur” (Sâffât: 11), “bir damla su” (Nahl: 4), “toprak” (Rûm: 20; Fâtır: 11). *Kur'an* ve diğer İslami referansların verdiği sahih ve güvenilir

bilgilerden çıkan sonuca göre Hz. Âdem topraktan halk edilmiştir. Bu yaratılışın zamanı ve süresine ilişkin kesin bir açıklama bulunmasa da bunun bir süreç içerisinde tamamlandığına işaret eden olayları ayetlerde görebiliriz (Bolay, 1998: 358).

Hız. Âdem'in birçok varlıktan üstünlüğü *Kur'an*'da muhtelif ayetlerde vurgulanmıştır. Allah, Hz. Âdem'e bütün isimleri öğretir ve melekler bilemeyince Hz. Âdem'in onlara isimleri bildirdiği bilgisi vardır (Bakara: 31-33).

Havva adı *Kur'an*'da geçmemekte, ondan farklı ayetlerde Hz. Âdem'in zevcesi olarak bahsedilmektedir. Yine Havva'nın yaratılışından bahsedilmemekte, Allah'ın Âdem ile Havva'ya cennette yaşamalarını emrettiği ve sonrasında ikisinin de ilk günahla birlikte cennetten indirildikleri anlatılmaktadır (Bakara: 35-38; A'râf: 19-25; Tâhâ: 117-123).

Âdem ile Havva cennete yerleştirildikten sonra her iki kitapta da belirtildiği üzere Rab, onlara bir tek ağaç dışında cennetin bütün nimetlerinden faydalanabileceklerini söyler. *Tevrat*'ta ismi zikredilen bu ağaç "iyiyle kötüyü bilme/bilgi ağacı"dır. Fakat yılan, Havva'ya yaklaşarak Tanrı'nın yasakladığı ağacın meyvesini yedikleri takdirde gözlerinin açılarak iyiyle kötüyü bileceklerini, Tanrı gibi olacaklarını söyler. Bunun üzerine Havva, meyveyi yer ve Hz. Âdem'e de vererek onun da yemesini sağlar. Meyveyi yediklerinde ikisinin de gözleri açılır ve çıplak olduklarını görürler. Bunun üzerine incir yapraklarını dikerek kendilerine önlük yaparlar. Rab onlara seslendiğinde ise çıplak oldukları için gizlenirler. Böylece Tanrı, yasak ağacın meyvesini yediklerini anlar. Hz. Âdem, Havva'nın meyveyi kendisine sunduğunu ve yediğini söyler. Havva ise yılan kendisini aldattığı için meyveyi yediğini ifade eder. Bunun üzerine Rab, yılanı lanetlerken kadınla yılanın soyunu birbirine düşman edeceğini belirtir. Kadını çocuk doğururken acı çekmekle, kocasına istek duymakla ve kocası tarafından yönetilmekle cezalandıracağını söyler. Hz. Âdem ise yaşam boyu zahmet vermeden yemek bulamayacak, alın teri ile kazanmak zorunda kalacaktır. Tanrı deriden giysiler yapıp giydirdiği Âdem ile Havva'yı Aden bahçesinden çıkarır, kovar ("Yaratılış", 3: 1-24).

*Kur'an*'da da Âdem ile Havva cennetin bütün nimetlerinden faydalanmakta özgürdür yalnız ağaçlardan bir tanesinin meyvesine yaklaşmaları yasaklanmıştır (Bakara: 35). *Kur'an*'da ağacın ismi veya mahiyeti hakkında bilgi yoktur. Şeytanın onları nasıl yoldan çıkardığı ile ilgili ayetler söz konusudur: Âdem ile Havva'ya yasak ağacın meyvesinden

yedikleri takdirde cennette ebediyen kalacaklarını vadeden şeytan, onları kandırır (A'râf: 20-22; Tâhâ: 120).<sup>2</sup>

*Kur'an*'da cennetten sürüldükten sonra Âdem ile Havva'nın hayatları hakkında bilgi yoktur. *Tevrat*'a göre Hz. Âdem 930 yıl yaşadıktan sonra ölmüştür ("Yaratılış", 5: 5).

Kutsal metinlerde insanın dünyaya sürgün edilmesinin nedeni olarak geçen ve ilk günahın ele alındığı Âdem ile Havva hakkındaki ayetlerin ve ilgili kıssaya yüklenen sembolik anlamların Türk romanlarına birçok şekilde yansdığı görülmektedir. Romanlarda, olay kurgulama, ibret vermek amacıyla bir örnek olarak kullanma, ilk günahın potansiyel açılımlarına göndermede bulunma, bu iki dinî şahsiyeti roman kişisine dönüştürme gibi birçok farklı tutum, söz konusu kıssanın metinlerarası yansımaları olarak tespit edilmiştir. Yazarların bu kıssaya yaklaşım biçimleri de çeşitlenmektedir: Kıssanın bütün olay kurgusu ve motiflerini olduğu gibi ödüncleyen ve altmetne sadık kalanlar olduğu gibi; kimi motiflerin çarpıtıldığı, olayların değiştirildiği ya da gülünçleştirilip ironik bir tonda yeniden üretildiği de görülür.

#### **Kıssanın Modern Türk Romanına Yansımaları**

Bu başlık altında bir romanın kişi, zaman, mekân ve olay örgüsü gibi her kademesine taşınan ve metinlerarasılığın imkânlarıyla dönüştürülen kutsal metinlerin seçilen örneklerde kullanılışı, altmetinle aralarındaki ilişkinin niteliği, yazarın tercihlerine ve altmetne karşı tutumuna etkisi gibi birçok farklı husus incelenecektir. Özellikle metinlerarasılığın bir kutsal metni nasıl dönüştürüp yeni bir bağlamda "yinelediği" ve bunu yaparken modern bir anlatı olan romanda hangi tekniklere başvurduğu Hüseyin Nihal Atsız'ın *Ruh Adam*, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*, *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, *Amat* ve *Suskunlar*, Elif Şafak'ın *Pinhan* ve *Mahrem*, Enis Batur'un *Elma*, Nazan Bekiroğlu'nun *Lâ Sonsuzluk*

<sup>2</sup> Hz. Âdem'in yasağı çiğnemesi ile ilgili ayetler *Tevrat*'ta ve *Kur'an*'da farklılık göstermektedir. *Tevrat*'ta yılan, Havva'yı baştan çıkararak meyveyi Hz. Âdem'in de yemesini sağlamıştır. Bununla birlikte yine *Kutsal Kitap*'ta bütün dünyayı saptıran eski yılan, büyük ejderha, iblis ya da şeytan olarak geçer (Vahiy, 12: 9). Dolayısıyla yılanın şeytanı temsil ettiği sonucunu çıkarabiliriz. *Kur'an*'da ise yilandan hiç söz edilmemekte, *Tevrat*'ın aksine ilk günahın kadının teşvikiyle değil, şeytanın ikisini baştan çıkarmasıyla işlendiği belirtilmektedir. Her iki kitapta da yasağı çiğnemelerinin ardından çıplaklıklarının farkına vararak örtünmeye çalıştıkları görülür. Bununla birlikte *Kur'an*'da Hz. Âdem işledikleri günah sonrası pişman olup Allah'tan birtakım kelimeler alarak tövbe eder, af diler ve tövbesi kabul edilir (Bakara: 37).

*Hecesi*, Murat Gülsoy'un *Baba Oğul ve Kutsal Roman* isimli romanlarında Âdem ile Havva kıssası bağlamında ortaya konulmaya çalışılacaktır.<sup>3</sup>

İlk baskısı 1972 yılında yapılan Hüseyin Nihal Atsız'ın *Ruh Adam* isimli romanı, Türk edebiyatının klasik gerçekçiliğe, toplumsal faydaya hapsediği bir dönemde, bireyi ve onun iç gerçekliğini, açmazlarını ele alışıyla, kişilik bölünmesini sık sık bir teknik gibi kullanışıyla, gerçekçi roman kurgusunu deforme edişiyile, gerçekliği hayal ve rüyayla, yer yer sanrılarla harmanlayan dokusuyla âdeta modernizmin Türk edebiyatında ilk örneklerinden biri olur.

Uğramış olduğu iftirayla ordudan uzaklaştırılan Yüzbaşı Selim Pusat'ın yaşadığı yıkım, onun eşi Ayşe'den ve çocuğundan uzaklaşarak kendi içine sığınmasına yol açar. Sivil hayata bir türlü uyum sağlayamaması, kendinden yirmi beş yaş küçük olan bir kız öğrenciyeye âşık olması psikolojik buhranlar geçirmesine neden olur. Selim, ordudan uzaklaştırılırken arkadaşı Yüzbaşı Şeref'in de ilişkisinin kesilmesine sebep olur. Şeref bu durumu kabul edemez ve intihar eder. Bundan dolayı Selim büyük bir vicdan azabı da çekmektedir. Yaşadığı ruhsal bölünme, bunalımlar, gördüğü sanrılar, kendisiyle ötekini karıştırmasıyla bireysel yönü derinleşirken gerçekten kopmasına neden olur. Gerçeklik anlayışı düşlerle, hayalle iç içe geçer. Romanda kutsal metinlere atıflar, genelde Selim Pusat'ın sanrılarının ürünü olan metafizik sahnelerde görülür.

Selim çok içtiği ve sarhoş olduğu bir akşam, kişiliğinin bölünmesiyle ortaya çıkan benliğinin karanlık yönünü temsil eden Yek tarafından Büyük Mahkeme'de yargılanmak üzere götürülür. Büyük Mahkeme, romanın en önemli sahnelerinden biridir. Selim'in yargılanmasının sebebi eşinin öğrencisine âşık olması, iradesini kullanamamasıdır. Mahşeri bir kalabalığın önünde kendisini savunmaya mecbur bırakılan Selim, melekler, peygamberler ve krallar tarafından suçlu bulunur. Yasak aşk sebebiyle yargılanması ile ilk günah/yasak meyveye gönderme yapılır:

“İsrafil söze başladı:

- Benim vazifem kıyamet günü olacaktır. O güne kadar buyruk beklemeye mecburum. Selim Pusat'ın gönlünün içindeki feryatlar o kadar acı ve gürültülü idi ki insanlar duysa hep ölür, benim surumu öttürmeme lüzum kalmazdı. Bütün bunlar kendisinin günahından doğdu. Günahlarını araştıra araştıra ilk sebebe

<sup>3</sup> Modern Türk romanında Âdem ile Havva kıssası bağlamında daha geniş metinlerarasılık örnekleri için bk. Ayşe Nur Özdemir, *Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2020.

gidince bunu öğrendim. İnsanların türlü fikir çalkantısıyla boğuştuğu bir çağda o kırallık taraftarıydı. Ülkesinin kanunlarını tanımaz olmuştu.

- heybetli ses üçüncü defa sordu:
- Ne diyorsun Selim Pusat?
- Doğrudur!
- Bütün olanların ilk sebebi senin kıralcı oluşun mudur?
- Evet!...
- Bunu ilk günah olarak kabul ediyor musun?
- Asla!
- Neden?
- Bütün o muhteşem kıralları sen yarattın!" (2017: 256-257).

Bununla birlikte Selim'in hayatının dönüm noktası, kırallık taraftarı olmasıdır. Tıpkı yasak meyveyi yiyen Hz. Âdem'in cennetten indirilmesi/çıkarılması gibi Selim de ordudan atılmıştır. Bir kuralın ihlali sonucu çok sevdiği işinden kovulan Selim, kendisini cennetten kovulan Hz. Âdem'e benzetirken kutsal kitaplarda yer alan bu kıssanın belirgin motiflerini işlevselleştirerek kendi talihiyle özdeşleştirir. Bilincinde ve bilinçaltında farklı yansımaları olan bu olay, Selim için daimî bir öz suçlamaya dönüşür. Bir anlamda onun "düşüş"ü diyebileceğimiz talihsizlikler silsilesinin ve gerçeklikten kopuşun yanı sıra sanrılarla inşa edilen bir dünyanın tamamının geri planında romanın sonunda kurulan mahkemede merkeze alınan bu olayın olduğu işaret edilir.

Oğuz Atay'ın ilk baskısı 1973'te yapılan, ikinci romanı *Tehlikeli Oyunlar*, yazıldığı dönemde beklediği ilgiye mazhar olmasa da teknik anlamda döneminin ötesindedir. Yazar-anlatıcının metni/eserini nasıl kurguladığını eserin konusu hâline getiren anlayışla yani üst-kurmaca ile yazılan *Tehlikeli Oyunlar*, Yıldız Ecevit'in belirttiği gibi Türk romanındaki en geniş kapsamlı ilk üst-kurmaca örneklerindedir. Roman, Hikmet Benol'un gerçek benini bulmak ve kendisiyle hesaplaşmak amacıyla kurulu düzenini bırakarak gecekonduya taşınması ve gecekondudaki komşusu emekli Albay Hüsamettin Tambay ile yazdığı oyunlar etrafında kurgulanırken yaşama ve yazma edimlerinin eşzamanlılığı üzerinde yükselir (Ecevit, 2011: 101). Üst-kurmaca tekniğinin hâkim olduğu metinlerde yazma edimi odak alındığı için, roman kişileri de sürekli metin üretir. Dolayısıyla da üst-kurmaca ile yazılan romanlar öykü içinde öykülerle doludur. Yazar kendisi yeni öyküler üretebileceği gibi başka yazarların metinlerinden de



yararlanabilir. Metnin kurmaca olduğu sürekli okura hatırlatılırken, genellikle önceki metinlerden alıntı yapıldığı ya da onların parodi/pastiş düzleminde metne yansıtıldığı görülür (Ecevit, 2011: 110).

Bu romanda birçok edebî metne gönderme vardır ve kutsal metinler de genelde parodisi yapılan metinlerdendir. Âdem ile Havva atfı, tamamen yazarın tasarruflarına bağlı olarak kurgulanan ve *Tevrat*'ın üslup özelliklerini karikatürize eden bir soyağacının çıkış noktasıdır. *Tevrat*'tan hareketle “Âdem’den Nuh”<sup>4</sup> bir soy dökümü yapılan kısmın özellikle üslup noktasında *Tevrat*'ın parodisi olduğu görülür. Buradaki metinlerarasılık uygulaması, sadece kurgunun korunup söylem biçiminin çarpıtılmasıyla gerçekleşmez; kutsal metnin içeriğinin tamamen onun mesajlarıyla çelişecek şekilde çarpıtılarak gülünçleştirilmesi de söz konusudur:

“İlk Tambay, çok tanınmış bir kişiydi, eşi yoktu: Adem Tambay. O zamanlar daha savaş yoktu. Ve Adem Albay, savaşızlıktan ve kadınsızlıktan sıkıldığı için Havva’yı aradı. Rumeli Kavağı’na gitmek için vapur bekliyordu Beşiktaş iskelesinde. Daha o zamanlar Kavaklar yasak bölge değildi. Ve daha o zamanlar utanma icat edilmediği için Havva ikinci mevki bekleme salonunun tahta sıralarında otururken, Adem Albayın bakışlarından sıkılmadı. Ve ikisi de sanki koca dünyada yalnızdılar. Ve sanki bu uçsuz bucaksız topraklar üzerinde onlardan başka kimse yoktu. İşte Adem Tambay ve Havva, ilk gülümsemeyi o anda, ihtiyaç yüzünden icat ettiler.

Adem Tambay, Kuleli’de geçirmiş olduğu cinsi mahrumiyet yıllarının verdiği yorgunlukla, Havva’yı Havva’dan istedi. Ve evlendiler.

(...)

İmdi Adem, Zühtü’yü, doğurttu; Zühtü, Turgut’u doğurttu; Turgut Nizamettin’i doğurttu; Nizamettin Tambay’ın, Kenan iline gitmeden önce yaşadığı ülkedeki cetleri bunlardır” (2016: 78-80).

Postmodern romanın temsilcilerinden olan İhsan Oktay Anar’ın her romanında kurguda önemli bir işlev yüklediği kutsal metinler, ilk romanı olan *Puslu Kıtalar Atlası*’nda (1995) da büyük ölçüde belirleyici olmuştur. Romanın merkezinde, insanı sınırsız şekilde muktedir kılacak olan kara paranın peşindeki Ebrehe ve bu paraya kazara ulaşan Bünyamin ve babası Uzun İhsan Efendi arasındaki çekişme bulunur. Ayrıca insanın, gerçek

<sup>4</sup> “(...) Adem 130 yaşındayken kendi suretinde, kendisine benzer bir oğlu oldu. Ona Şit adını verdi. Şit’in doğumundan sonra Adem 800 yıl daha yaşadı. Başka oğulları, kızları oldu. Adem toplam 930 yıl yaşadıktan sonra öldü. Şit 105 yaşındayken oğlu Enoş doğdu. Enoş’un doğumundan sonra Şit 807 yıl daha yaşadı. Başka oğulları, kızları oldu. Şit toplam 912 yıl yaşadıktan sonra öldü. Enoş 90 yaşındayken oğlu Kenan doğdu. Kenan’ın doğumundan sonra Enoş 815 yıl daha yaşadı. Başka oğulları, kızları oldu. Enoş toplam 905 yıl yaşadıktan sonra öldü. (...)”, “Yaratılış”, 5:1-32.

bilgiye ulaşmak için çıktığı hayat yolculuğunda sürekli şeytan tarafından aldatılmaya, saptırılmaya çalışılmasına rağmen şeytanda cisme bürünen kötülüğü yenmesi de romandaki ana fikri oluşturur. Şeytanın/İblisin cennetten kovulması, insanı ayartmaya çalışması, modern Batı edebiyatının *Faust*'undaki klasik temadır. Bu tema *Tevrat* ve *İncil*'den alınmış bir "yeniden-yazma" olarak yorumlanabilir. Ayrıca temanın Batı edebiyatında sıkça işlenmesi yönüyle de geniş bir metinler evreni oluştuğu görülür. Hem kutsal kitaplara hem de bu temadan hareket eden Batı edebiyatı ürünlerine göndermeler yapan bu yeniden-yazma, benzerlerinin temel tematik özelliklerini ve olay gelişimini, çatışmalarını taşır. Ancak bu roman, benzerlerinden humoru ve ironik tonu bir üslup özelliğine dönüştürmesiyle ayrılan bir parodi görünümü sunar.

Lağımcı olarak Osmanlı ordusuna katılan Bünyamin, düşünde Vardapet'le birlikte dehlizler açarak ilerler, kendisini yerin dibinde, dünyanın merkezinde bir mağarada bulur. İçindeki sesi dinleyerek bir ağacın köklerini izleyip yukarı doğru çıkmaya başlar. Yukarı doğru kazdığı sırada, cinlerin yıkandığı kaynar çamurları, azap içinde inleyen günahkârları, kabir azabı çeken ölüleri, yerin çeşitli katmanlarındaki hazineleri, yaşayıp ölmüş bütün hayvan kalıntılarını, kral mezarlarını, lanetlenmiş iskeletleri görür ve nihayet ağacın gövdesine erişip yeryüzüne çıkar. Yıldızları görüp derin bir nefes alan Bünyamin, dolunaya ulaşmak ister ve ağacın tepesine tırmanmaya başlar. Dolunay sandığı şeyin ağacın meyvesi olduğunu fark eder ve bu meyveyi tatmak için dayanılmaz bir istek duyar. Meyveyi ısırduğunda ise "ağacın köklerinin uzandığı her yerden gelen binbir çeşniyi, binbir lezzeti, binbir hüznü ve kahrı" tatmış olur. Romanın bu bölümü, yasak meyvenin anıştırması olduğu gibi tadılan ağaç da cennetin ortasındaki "bilgi ağacı"dır (2015: 85-86).

Anar'ın üçüncü romanı olan *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*'nde (1998) Cezzar Dede ile mahalle mahalle dolaşan Ölüm, anlattığı her hikâyeye karşı Cezzar Dede'ye biraz daha ömür verecektir. Bu olay romanın çerçeve hikâyesi (dış anlatı)dir. Görevi icabı Uzun İhsan Efendi'nin canını almak üzere yola çıkan Ölüm'e eşlik eden Cezzar Dede'nin, Ölüm ile sırayla "korku", "din", "aşk" ve "cennet" konularında anlattıkları hikâyeler ise alt anlatılardır. Çerçeve hikâyenin içine yerleştirilen sekiz öykü söz konusudur. Romanın en uzun öyküsü olan Cezzar Dede tarafından anlatılan "Dünya Tarihi"nde, Aptülzeyyat adlı zengin bir tüccarın, gördüğü bir rüya üzerine her şeyini fakir fukaraya dağıtarak rüyasına giren ak sakallı, mübarek yüzlü Salim nam dedeyi bulmak üzere çıktığı yolculuk anlatılır.

Aptülzeyyat'ın yolculuk sırasında altına oturduğu armut ağacından ağzına bir armut düşer. Karnını doyurup uyuyakalan Aptülzeyyat, rüyasında armut ağacının gövdesine sarılı yılanın, İshâk adındaki bir âlime bu ağacın bilgelik ağacı olduğunu, meyvesini yediği takdirde Tanrı'nın cezbesinden kurtulup dünyaya atılacağını söylediğini görür. Rüyada geçen bilgelik ağacı *Tevrat*'taki yasak meyve motifinin ve yer aldığı bağlamın parodisidir. Anar, kutsal kitaplarda yer alan bir kıssanın olaylarını, kişilerini ve belirgin yönlerini dönüştürerek mizahi bir rüya sahnesi kurgular (2008a: 98).

Yine aynı hikâyede Aptülzeyyat'ın macerasına bağlı olarak verilen Feyyuz'un hikâyesi ile şeytana gönderme yapılır. Kâinatın sırrını çözmek için kara ilimlere merak saran eğitim almak üzere babasının biriktirdiği parayı çalarak kaçan Feyyuz, ağabeyinin sevdiği kadınla evlenebilmesi için üç yıl sonra memlekete geri döner. Çünkü kızın babası iki kızını iki erkek kardeşle evlendirmek istemektedir. Bu nedenle Ehriban ile evlenen Feyyuz, aynada eşinin yerine onun erkek kardeşi Azazil'i görür. Azazil'i yakalayan Feyyuz, kendisine geçici alemin bütün bilgisini, geçmiş ve geleceğin gizemlerini öğretecek olan bilgelik meyvesini alarak onu bırakır. Ayrıca Azazil'in şeytan olduğu, Hinnom'da (*Tevrat*'ta geçen cehennem: "Yeremya", 7: 30-32, "Yeremya", 19: 2-6; 32: 35, "Yeşu", 15: 8; 18: 16, "2. Krallar", 23: 10, "2. Tarihler", 28: 3; 33: 6, "Nehemya", 11: 30) yaşadığı metinde vurgulanır. Azazil, şeytanı ifade etmek için kullanılan isimlerden biridir. *Tevrat*'ta Âdem ile Havva'yı baştan çıkararak ve yasak meyveden yedikleri takdirde iyi ile kötüyü bilerek, Tanrı gibi olacaklarını vadeden yılanla romanda Ehriban'ın kardeşi olan Azazil arasında benzerlik kurulmuştur. O da Feyyuz'a her şeyin sırrını öğretecektir.

İnsanın şeytan tarafından yoldan çıkarılması, kutsal kitapların sıklıkla değindiği bir konudur. İnsan ve şeytan arasındaki mücadeleyi merkezine alan birçok Batı kaynaklı edebî metin vardır; *Faust* hem tip hem de olay kurgusu olarak bu metinlerden en öne çıkanıdır. Anar'ın çizdiği Feyyuz ve Azazil tipleri, aslında Âdem ile Havva ve yilandan esinlenerek oluşturulan Faust ve Mephisto tiplerinin bir yansıması, yeniden üretimidir. Tanrı ile şeytan (Mephisto) arasında insanı ayartmak üzere tutuşulan iddia teması ve Âdem ile Havva'nın cennetten kovulmasına neden olan olay harmanlanmış gibidir. Azazil, genellikle yılanla sembolize edilen şeytan figürüyle Feyyuz hem Mephisto tipinden hem de ayartılan Âdem ile Havva'dan izler taşıyan parodik bir yansımadır (2008a: 110-111).

"Şarap ve Ekmek" isimli alt hikâyede büyükannesinin hazırladığı şarap ve ekmeği yaşadığı sefil hayattan kurtulması için babasına götürmek üzere

yola çıkan Bestenur'un yolda karşısına babasının kılığında çıkan şeytan tarafından kandırılarak kendisine yasak olan ekmekten yedirilip şaraptan içirilmesi hikâye edilir. Şeytan tarafından yoldan çıkarılan Bestenur kendisine yasak olanları yedikten sonra iyiyi ve kötüyü bilme mertebesine eriştiği için babası sandığı kişinin aslında şeytan olduğunu anlar. Burada da insanın şeytan tarafından ayartılması motifi, olay örgüsünü şekillendiren ve ona yön veren bir dinamik olarak karşımıza çıkar:

“Sen, sütinenin sözüne aldırma. İyisi mi, gel bu ekmekten sen de ye ve üzüksuyundan iç. Eğer bunu yaparsan bir daha şeker ve şerbet istemez, çocukluğunu yaşayamazsın. Ama çocukluk dediğin nedir ki? Bir sürü görev ve yükümlülük! Onu yap, bunu yapma! Şuraya git, buraya gitme! Hem, bak dediğimi yaparsan cennete gidersin!” Bestenur yolda zaten acıkmış ve susamıştı. Bu nedenle kendisine uzatılan ekmeğin parçasını ve şişeyi alıp denileni yaptı. Ekmeğin bitip şişe boşaldıktan sonra diğeri kaybolmuştu. Küçük kız böylece onun kim olduğunu anladı” (2008a: 214).

Romanda yasak olana meyleden küçük kız kutsal kitaplarda belirtildiği üzere ilk günahattan sonra cennetten sürülen Âdem ile Havva'nın aksine cennete gidecektir. Günah işleyen ve ayartılan insanın cennete gitmesi, kutsal kitaplarda bu olayın geçtiği metinlerin mantık düzleminin ve neden sonuç ilişkilerinin tersine çevrilmesidir. Burada ironinin zenginleştiği bir deformasyonla parodinin işlerlik kazanması söz konusudur (2008a: 214).

İhsan Oktay Anar'ın dördüncü romanı olan *Amat* (2005), 1670 yılında İstanbul'dan yola çıkan ve Navarin'e doğru inen *Amat* adlı bir Osmanlı kalyonundaki mürettebatın maceralarını çerçeve yaparak insan ve şeytan arasındaki daimî mücadeleye odaklanır.

Yazarın diğer romanlarında da olduğu gibi *Amat*'ta da insanın her şeyi bilme arzusu, şeytanın bu arzuyu kullanarak insanı yoldan çıkarma çabası, insan ve şeytan arasında Âdem ile Havva'nın yaratıldığı gün başlayan ezeli mücadele ele alınır. Dolayısıyla kutsal kitaplarda geçen birçok motife gönderme söz konusudur. Romanı anlayabilmek için de yazarın romana serpiştirdiği dinî ve mitolojik olayların, kişi, varlık, nesne ve mekânların izini sürmek gerekmektedir.

Roman kişilerinden Diyavol Paşa Diabolos/Azazel ile, Nuh Usta Hz. Nuh ile, Süleyman Reis Hz. Süleyman ile, Borucu İsrail suru üfleyecek olan İsrail adlı melek, Nuh Usta'nın karısı yine Hz. Nuh'un ikinci karısı olan

Veliye (Vâlia) ile, Hekim İbrahim Efendi'nin yamağı Habil Kabil'in kardeşi olup ilk öldürülen insan olan Habil ile birçok bakımdan ilişkilendirilmiştir.<sup>5</sup>

*Amat*'ta geminin dümeninin kıble yönüne dönmesi sorununu Süleyman Reis, marangozu çağırarak çözmeye çalışır. Marangoz, geminin pruvasına ejderha ya da aslan şeklinde bir baş figürü ekleyerek sorunu çözebileceğini söyler. Kaptan, seçimi Süleyman Reis'e bırakır. Bu noktada Hz. Âdem'in kaburgasından yaratılan Havva'ya atf ile "yaratılış"ın parodisi yapılır. Marangoz, geminin sol tarafındaki kaburgasından kesilen parçaya Süleyman Reis'in istediği gibi şekil verir ve bu kadın figürünü tamamlayarak besmele ile *Amat*'ın baş tarafına çakar (2008b: 48).

Kaptan Diyavol Paşa, Süleyman Reis'e istediği şekilde kamarasına girip çıkabileceğini, arzu ettiği kitabı okuyabileceğini söyler, yalnız kara kaplı bir kitabı kesinlikle yasaklar. "Her ne olursa olsun, yerle gök biraraya gelse bile, zinhâr bu kitaba dokunmayasın! Diğer kitapları istediğin gibi aç, karıştır, oku. Ama yerle gök biraraya gelse dâhi bu kitaba katiyyen dokunma! Sakın!" (2008b: 94). Diyavol Paşa'nın kamarasında kütüphanesindeki kitaplara bakan Süleyman Reis, yasak olan kitabı eline alır ancak Diyavol Paşa onu ikaz eder, kitaba asla dokunmaması gerektiğini tekrarlar (2008b: 186). Romanda Süleyman Reis ile girdiği ikinci kaptanlık mücadelesini kaybedip ambara sürülen Ali Reis, ona yasak kitabı hatırlatır, Ali Reis ile Havva'nın aklına yasak meyveyi sokan yılanın parodisi yapılır:

"“Diyavol'un kamarasındaki kitaplar çok ilgini çekti, değil mi?” diyordu Ali Reis. 'Ah! Keşke hepsini okuyabilseydin! Ama dur! Sen bilge olmak için değil, ölümsüz olmak için okuyarlardansın. Bunun için sadece bir kitap okuman yeterliydi aslında.'

Nefes nefese, 'Hangi kitabı?' diye sordu Süleyman. Zaten bu soruyu bekleyen o fesat kumkuması, Süleyman'ın zihnine ve gönlüne bir fit soktu:

'Yasak kitabı!'" (2008b: 220).

<sup>5</sup> Romanda olaylar, simgesel anlamlarla yüklü iki önemli figür etrafında gelişir: Kaptan Diyavol Paşa ve "Kırbaç" lakaplı Süleyman Reis. İki yüz kırk yedi meşe ağacından yapılan *Amat*'ın kaptanı Diyavol Paşa'dır. Gemi, Paşa'nın kendi seçtiği mürettebatıyla ve kendi isteği dışında, görevlendirildiği için gelen, eski bir korsan olan "Kırbaç" lakaplı Süleyman ve Ali Reis ile hazırlıklar tamamlandığında yola koyulur. Süleyman Reis ile Ali Reis arasında geminin ikinci kaptanlığı için mücadele vardır. Süleyman Reis, kendisinden korkan mürettebatın Müslüman bir köydeki camiye bombalamasını sağladığında böylece reislik yarışının da kazananı olur. Türlü maceralar atlatan gemide veba salgının yayılmasıyla birlikte mürettebat yavaş yavaş ölmeye başlar. Roman kişilerinden Eşek İsrail'in elinde tuttuğu boruyu üfleme gemide yaşanan son olaydır.

Ali Reis'in de aklına sokması sonucu yasak kitabı okumak üzere Paşa'nın kamarasına giden Süleyman Reis yakalanır ve ambara, vebalılarının yanına atılır. Kamaradan ambara gönderilmesi, yeryüzüne sürgün edilen Âdem ile Havva'nın parodisidir:

“Bu gemide artık hiçbir değer kalmadı. Bütün rütbe ve yetkilerini elinden alıyorum. Kıç kasaradaki rahatın da bitti. Hayır! Baş kasarada da kalmayacaksın. Şu andan itibaren, 13 yaşındaki sıradan bir aylakçı kadar bile değer yok. Şimdi gideceğin yer de değerine uygun olacak!” (2008b: 222).

Tüm bu sahnelerin çıkış noktası, kutsal kitaplardaki Âdem ile Havva kıssası ve onların başından geçenlerdir. Anar, sık sık ele aldığı bu kıssa ve onun temel motiflerini, farklı kurmaca kişilere atfederek, olay örgüsünü farklı bir bağlam ve kişilerle donatarak dönüştürür. Bu dönüştürümde ironi ve parodinin, kutsal metnin ciddi tonunun çarpıtılmasının, kimi yönlerinin karikatürize edilmesinin bileşenleri olarak kullanıldığını görürüz.

İhsan Oktay Anar'ın 2007'de yayımlanan ve yine *Tevrat*, *İncil* ve *Kur'an*'daki kıssalara yoğun atıfların görüldüğü beşinci romanı *Susunlar*, ölümsüzlüğe ulaşmak isteyen şeytan ve insan arasındaki mücadele üzerine inşa edilir. Roman yine iç içe öykü tekniğiyle yazılmıştır. Önceki romanlarındaki Ebrehe ve Diyaşol Paşa gibi bu yapıtın başkaldıranı, ölümsüzlüğün peşinden koşanı, bu uğurda insanları yoldan çıkarmanı da Tağut'tur. Tağut'un karşısında ise Tanrı'yı simgeleyen Muhteşem Neyzen Bâtin Efendi Hazretleri ile Hz. İsa'yı simgeleyen Zâhir vardır. Tağut, yoldan çıkardığı Cüce Efendi lakaplı Pereveli Hacı İskender'in, Çapraz Bayram çetesi, Kabil ve yeğenlerini kullanarak İstanbul'da yaşayan altı musiki üstadını öldürmesini sağlar ve son üstat olan Muhteşem Neyzen Bâtin Efendi Hazretleri'nin neyinden hayat nefesini dinleyerek de ölümsüzlüğe ulaşmaya çalışır.

Romanda dünyanın yaratılışı makamlarla verilirken, insanın yaratılışının, ilk günahın ve Âdem ile Havva'nın Aden'den kovulmalarının da parodisi yapılır. Bu parodinin Anar'ın genel çizgisinden ayrılan yönü, müzik terimleriyle bezenmiş olmasıdır:

“Ve Yaradan, yerin toprağından adam yaptı ve onun burnuna makamı gizli bir nağme üfledi. Adam bu nağmenin güzel olduğunu gördü. Çünkü adam artık yaşıyordu ve onu yaşatan da bu nefes idi. Ancak adam ve onun sol kaburga kemiği, meyveyi ısırap yasağı çiğneyince, kendilerini diri kılan bu nağmeyi unuttular ve Aden'den kovuldular. Ne var ki âdemoğulları; Hâbil ve Kabil'den Hazreti İdris'e, Hûd Peygamberden Firâvun Kâbus bin Muslap'a, Süleyman Aleyhisselâm'dan İskender Zülkarneyn'e, Melik Tubbâ Rıdvânüllâhi Aleyh'ten Âhırzaman Peygamberi Hazreti Muhammed Sallallâhü Aleyhi ve Sellem

Efendimiz'e kadar bütün devirlerde; tamburdan santurdan yongardan, davula kavala miskala kadar türlü türlü musiki âletiyle; bu nağmeyi keşif yahut peydâ etmek için yırtıp didindiler” (2009: 139).

Başka bir örnekte roman kişilerinden Hızır Paşa'nın aşçı yamağının yasak tadın peşinde olması, âdeta yine yasak meyvenin parodisidir. Yamağın sonu da Hz. Âdem gibi bulunduğu yerden sürülmesiyle sonuçlanır. Yazarın, birçok kez yaptığı gibi burada da bu kıssanın temel motiflerine ve olay gelişimine bağlı kaldığı görülür. Bu kıssa, yazarın birçok farklı bağlamda çizdiği tiplerin içinde yer aldığı olay örgülerine bir arka plan oluşturur:

“Çünkü yamak, kendi tâbiriyle, ‘Yasak Tad’ın peşindeydi. Evet! Bu hergele, Âdem Aleyhisselâm'ın cennetten kovulmasına yol açan o ‘Yasak Meyve’nin tadını elde etmek istiyordu. Bunun için bir elkimya cehennemi bile kurmuştu. Burada ilkin, mürdeseng, dul kadın idrârı, şap ve gözyaşını, felsefi sarımsak ile karıştırıp imbikte damıttı. Ardından, imbiğin biriktirme kabındaki sıvıyı güneşe marûz bırakıp bal kıvamına getirdi. Derken, soğuk ortamda bırakıp katılaşmasını sağladı. Katı hâle gelince de öğüttü. İşte bu toz Hızır Paşa'nın, filozof favası kadar sevdiği lezzetlerden biri olmuştu” (2009: 228).

Elif Şafak'ın tasavvufu en yoğun şekilde ele aldığı, 1997 yılında basılan ilk romanı *Pinhan*, doğuştan çift cinsiyetli olan Pinhan'ın içsel yolculuğunu hikâye eder.<sup>6</sup>

Dürri Baba, tekkeden ayrılan Pinhan'a bir inci vermiştir. Pinhan yolculuğu sırasında bu inciye Kayserili Kavanoz Bekir'e çaldırır. İncinin peşine düşen Pinhan'ın yolu Yorgaki nam bir delikanlı ile kesişir. Türlü maceralar atlatan Pinhan sırrını âşık olduğu Yorgaki'ye anlatmakta bir sakınca görmez. Sabah, ne yapacağını bilmeden kendini yollara vuran Pinhan, Akrep Arif Mahallesi'nin doğu kapısına geldiğinde, mahallenin kapılarını tutan kocakarılar tarafından hamama götürülür. Kocakarılar mahallenin başına gelen doğüstü olayların Pinhan'ın iki başlılığının tek olmasıyla çözüleceğine inanmaktadırlar. Pinhan'la yaptıkları konuşmada, görülen ilk rüyayı hatırlatırlar. Bu rüya, Âdem ile Havva kıssasının ilk insanı ve yaratılışı anlatan kısımlarının romanda özgün bir şekilde yeniden üretimine aracı olur:

“Allahu Taala sual etmiş Âdem'e: ‘bu yarattıklarına baktın; onların içinde bir benzerini gördün mü?’ diye. Âdem aleyhisselam, ‘hayır Rabbim,’ demiş. ‘Beni

<sup>6</sup> Pinhan'ın kendini arayış yolculuğu, Dürri Baba tekkesinden ayrılışıyla başlar, İstanbul'da yaşadığı maceralarla, Karanfil Yorgaki nam delikanlıya âşık olmasıyla sürer ve Nakş-ı Nigâr adında ikinci bir ismi olan Akrep Arif mahallesinin iki başlılığına son vermek üzere kendi iki başlılığını teke indirip çok güzel bir kız olduktan sonra tekkeye geri dönmesi ve ölmesiyle son bulur.

ululadın, emsalsiz kıldın. Lâkin bana benzer bir eş yarat bana.’ Allahu Teala onun bu arzusunu kabul etmiş ve sonra Âdem babamızı uyutmuş. Âdem aleyhisselam uykusunda Havva anamızı görmüş. Açmış gözlerini, karşısında onu bulmuş. İşte bu ilk rüyadır. Ta kalubeladan bu yana her birimiz rüya görürüz. Rüya dediğinin tâbiri zıddıyla bilinir” (2008: 203).

Pinhan, kocakarılarına yardım etmeyi kabul eder ve yapılan büyüler esnasında yılan tarafından ısırılır. Bu sahne de Âdem ile Havva’nın cennetten kovulduğunda yer aldığı düşünülen yılan ve elma gibi sembolleri, motifleri Pinhan’ın deneyimlerine uyarlayan göndermelerle oluşturulmuştur:

“Pinhan yılanın ağzında dişlenmiş, ısırılmış bir elma buldu. Elma sulu, elma kan kırmızıydı. Düşündü ki, elmanın dişlendiği an, parçalanmışlığın anıydı. Bu bir veda anıydı. (...) Anladı ki yılanın gözleri, som yeşil, parlıtlı, bî-perva gözleri, parçalanmışlığı, ayrılığı anlatıyordu. Yılanın gözleri o dosttan ayrı düşmenin hüznünü anlatıyordu” (2008: 211).

Elif Şafak’ın toplumdan kendini soyutlayan roman kahramanlarının takıntıları üzerine inşa edilen *Mahrem* (2000) isimli romanı, fantastik hikâyelerin de anlatıldığı birçok hikâyenin iç içe geçtiği ütöpik bir romandır. Roman, Şişman Kadın’ın minibüste gördüğü bir rüyanın anlatımıyla başlar. Küçükken yaşadığı bir cinsel taciz/travma sonrası kendisini yemeye veren ve yedikçe kilo alan Şişman Kadın’la küçükken kendisine Cüce-Büce dedikleri için, bu ismi andıran, alfabenin iki harfinin okunuşu olan Be-Ce’yi isim yapan cücenin yaşadıkları aşkı merkeze alan roman, kadının aslında cücenin yazdığı sözlüğe önce ilham sonra da malzeme olduğunu keşfetmesiyle son bulur.

Be-Ce’nin yazdığı sözlüğün maddelerinden biri de Âdem ile Havva’dır. Roman içindeki hayalî bir kullanmalık metin taslağına yansıyan bu metin dönüştürümü, kıssanın baskın motiflerini özetleyen bir yapıdadır: “*Âdem ile Havva: Âdem ile Havva, yasak elmanın tadına varınca, farklılıklarını gördüler ilk defa. Utanıp incir yapraklarıyla örtmek istediler çıplaklıklarını. Ama birinde bir, ötekinde üç incir yaprağı vardı. Sayı saymayı da öğrenince, bir daha hiç aynı olamadılar*” (2007: 87).

Enis Batur “Örgü Teknikleri üzerine Bir Roman Denemesi” alt başlığıyla 2001 yılında ilk baskısı yapılan *Elma* isimli romanında Courbet’nin “Dünyanın Başladığı Yer” isimli resmini yaratılışın yorumuyla bağdaştırır. Bu kapsamda romanda Yaratılış’a yoğun göndermeler söz konusudur. Yaratılış’a ve bazı temel motiflere değinerek yapılan atıfların tamamı *Tevrat* ve yaratılış teması etrafında örgülenir. Anlatının isminden de anlaşılacağı üzere yasak meyveye atıf da yoğundur. Romanda anlatıcı, yaratılış hikâyeleri üzerine kadim uygarlıklardan beri anlatılanları kendi bakış açısıyla aktarır.



Böylelikle yasak meyve, bilgi ağacı ve günah gibi kavramlar öne çıkarılır. Yaratılış, insanın Tanrı'ya karşı sorumluluğu, insanı dizginlemekte getirilen yasakların rolü gibi konular, *Tevrat*'ta yer alan Âdem ile Havva kıssasının “ana öğeleri korunarak kimi farklılıklarla diğer kutsal metinlerde de yer bulduğu” tezi etrafında ele alınır. Romandaki anlatıcının, bir akıl yürütme silsilesi şeklinde sunduğu bu sahne, metin dönüştürme, metin karşılaştırma, metin ekleme gibi birçok yöntemin ürünüdür.

Anlatıcı, *Eski Ahit*'in “Yaratılış” bölümünün anlam örgüsünü sökmek için adım adım ilerleyerek, “Neden bir başına tek bir insan yaratılmıştı?”, “Neden cennet vardı -nasıl olsa cehennemin de olacağını bir göstergesi miydi bu?”, “Neden, bir erkekti yaratılan: Ayrıca dişie gereksinme duymayacak, kendiliğinden üreyebilen bir canlı türü daha az sorun yaratmaz mıydı?” gibi sorulara sayısız yanıt verildiğini belirtir. Anlatıcıyı asıl ilgilendiren “elma” ile özdeşleştirilen “yasak meyve”yle bağlantılı bir biçimde ortaya çıkan ilk çıplaklıktır. Burada anlatıcı, bir metnin farklı metinlerle iletişimini ve ilişkilerini metinlerarasılık kuramında da sıkça kullanılan bir kavram olan “ağ” metaforuyla açıklar. Sonrasında kutsal metinlerden türetilmiş ortak bir metafor durumuna gelmiş “elma/yasak meyve”nin farklı kitaplarda nasıl yorumlandığını çözümlemeye girişir. Burada farklı bir tür olan eleştirinin metnin bağlamına yerleştirilmesi deneysel bir girişimdir; bir kurmaca metnin içinde eleştiri anlayışıyla kurgulanan bu bölüm, farklı bir söylem biçimini taklit/pastiş yöntemiyle metne dâhil eder:

“Eski Ahid'in Tekvin bölümünde (Bap 3, 6-7) apaçık bir anlatım çıkıyor karşımıza: ‘Ve kadın gördü ki, ağaç yemek için iyi ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı; ve onun meyvasından aldı ve yedi; ve kendisiyle birlikte kocasına da verdi, o da yedi. İkisinin de gözleri açıldı, ve kendilerinin çıplak olduklarını bildiler; ve incir yaprakları dikip kendilerine önlükler yaptılar.’

Kutsal Kitap çıplak-oluşu böyle açıklıyor. Şeytan devreye girmese ‘yasak meyve’ye uzanmayacak çift: Zevkle de, Bilgi’yle de bedeli yüksek bir ilişki geliştirmesine gerek kalmayacak. Zevkin meyvesini tatma isteğinin duyulmayacağı, Bilgi Ağacı'nın açacağı sonsuz susuzluk musluğunun kullanılmayacağı bir yaşam biçiminden, Yaradan, nasıl bir Dünya, nasıl bir Evren tasarlamıştı? Bunu bilemiyoruz.

Bilebildiğimiz, elmanın ısırıldığı andan başlayarak, yeryüzündeki iki yaratılmışı bekleyen yazgının, Yaradan'ın okuduğu lânet ile düzorantılı olduğudur; kuşaktan kuşağa aynı kargış çizgisi sürüp gidecektir. Kur'an, bu bağlamda daha insaflı bir yaklaşım getirir: Eski Ahid'deki kalıbı tekrarlayan ‘yasak meyve’ ve çıplak-kalıs öyküsünü aktaran Âraf sûresi, geleceğe ışık tutar hiç değilse: ‘Ey insanoğulları! Şeytan, ayıp yerlerini kendilerine göstermek için

elbiselerini soyarak ananızı babanızı cennetten çıkardığı gibi sizi de şaşırtmasın’  
(27)

(...)

‘İlk çıplaklar’ -Âdem ile Havva, gerçekte çıplak oluşlarını ilk görenlerdir: Sonrasında, bu ikiliden başlayarak, herkes giyinmiştir” (2012: 126-127).

Romanın “Bir Elma Kuramı” başlığını taşıyan bölümünde, anlatıcı gördüğü düşlerden, uykulardan yola çıkarak her şeyin uykuda olup bitmesinin muhtemel olduğu düşüncesine kapılır. Bunun yanı sıra, yaratma güdüsünün bir saplantıya dönüşmesini açıklayan bir nedensellik kurmaya çalışır. Bu nedenselliğin çıkış noktası *Tevrat*’tan neredeyse değiştirilmeden alıntılanan Âdem ile Havva’nın yaratılış sahnesidir. Buradaki alıntı, romanda geliştirilen bir düşünce sürecindeki zeminken ona getirilen yorumsa yaratma güdüsünü açıklamaya dönüşür. Romanda, ne şekilde olursa olsun kendisinde bulunan doğurma/yaratma vasfını devreden Hz. Âdem’in, yazgısını ve varlığını kendi kemiğinden yaratılmış olana bağlamasının bu saplantının nedeni olup olmadığı sorgulanır.

Anlatıcı, *Tevrat*’ın “Yaratılış” kısmını hikâye ederek yorumlar. Burada metnin aslına sadık kalınır; ancak kullanılan üslup kutsal metinlerin dilinden ve üslubundan uzaktır. Metin ekleme olarak değerlendirebileceğimiz bu kısım, altmetni çok az değiştirerek ilk günahın nedeni olan yasak meyve/elmanın her şeyin kökeni olduğu sonucunu temellendirmeye hizmet eder. Bu bölüm, “Yaratılış” ayetlerindeki olaylar, bunlar arasındaki silsile ve nedensellik dönüştürülmeden, anlatı kurgusu bozulmadan, ancak üslup değiştirilerek kurgulanmıştır.

Nazan Bekiroğlu, Âdem ile Havva’yı merkeze aldığı *Lâ Sonsuzluk Hecesi* (2008) isimli romanında, yaratılışla ilgili kıssayı âdeta yeniden yazar. Bu bağlamda en yoğun atıf *Kur’an* olmak üzere *Tevrat*, *İncil* gibi kutsal metinlerdir. Metinlerarasılık yöntemlerinden “yeniden-yazma” olarak değerlendirebileceğimiz bu romanda, yazar Âdem ile Havva’nın hikâyesini/kissasını modern bir tarzda yeniden yorumlar. *Kur’an*’dan yaptığı göndermeleri genelde italik olarak vermekte, okuru doğrudan söz konusu sure ya da ayete yönlendirmektedir. Yine önceki romanlarında olduğu gibi bu romanında da Allah’ın isimlerine yoğun gönderme vardır. Ayrıca romana semavi dinlerin söyleyişi hâkimdir.

Yazar, dünyanın yaratılışından sonra masalsi bir üslupla Hz. Âdem’in yaratılışını verir. Burada Hz. Âdem’in topraktan yaratılışını anlatan ayetlere, “Ol” emrine ve Allah’ın yarattığına şah damarından daha yakın olduğunu bildiren *Kur’an* ayetlerine atıf vardır. Allah’ın Hz. Âdem’in yaratılması için

“Ol” demesi yeterlidir fakat o, “iki eliyle” (Sâd:75) toprağa dokunmuş, aşama aşama, merhale merhale (Nûh:14), hamuruna kendisinde olanları katarak Hz. Âdem’i şekillendirmiş. Daha sonra aklı, kalbi ve en nihayetinde ruhundan ruh üfleyerek (Secde: 9) Hz. Âdem’i tamamlamıştır (2009: 22).

Hz. Âdem’in yaratılışının ardından kâinatın Hz. Âdem’e gösterilmesi ve meleklerin ona secde etmesi emrinin verilmesini anlatan bölüm gelir. Meleklerle secde emrinin verilmesinin tasvir edildiği sahne, *Kur’an*’daki Bakara: 34 ve A’râf: 11 ayetlerinin dönüştürülmesiyle kurgulanmıştır. Rabb’in daha önce insanın yaratılışına dair meleklerle arasında geçen konuşmalar hikâye edilir. Metin ekleme ve dönüştürme yöntemiyle alıntı yapılan metin yine *Kur’an*’dır (Bakara: 30).

Yazar, tüm meleklerin Hz. Âdem’e secde etmesinin ardından secdeden kaçan şeytanı yine masala özgü bir üslupla verir. Aslında burada söz konusu ayetlerin tahkiyeden yararlanılarak yeni bir ifade düzeni içinde aktarıldığı görülür. Şeytanın sorumluluğu Allah’a yüklemesi üzerinde durulur, şeytan kendisini azdıranın Allah olduğunu söyler. Bu bölümün göndergesi A’râf suresinin 16. ayetidir. Şeytanın cennetten kovulmasını anlatan bölümde ise *Kur’an*’da geçtiği şekilde, insanların tekrar diriltilecekleri güne kadar onları yoldan çıkarmak için istediği izne (A’râf: 13-17) atıf yapılır. Yazar, şeytanın cennetten kovulmasını anlatan bölümün ardından anlatı içinde anlatı tekniğiyle *Mesnevî*’den bir hikâye aktarır ve şeytanın Allah ile olan akdi bu hikâye ile pekiştirilir. İnsanı yoldan çıkarmak için Allah’tan çeldiriciler isteyen şeytan, sunulanların hiçbirisiyle yetinmez ve direnilmesi en zor olanı ister. Allah da ona kadının suretini gösterir (2009: 53-56).

Havva’nın yaratılışının anlatıldığı bölümde, bütün gece uyuyan Hz. Âdem, uyandığında boşluğunu dolduracak olanı görür. Havva, Hz. Âdem’in kaburgasından yaratılır. Dolayısıyla yazarın Havva’nın yaratılışı noktasında kaynak olarak *Tevrat*’ı aldığını söyleyebiliriz.

“Cennet Günleri” başlıklı ilk bölüm Âdem ile Havva’nın yasak meyve noktasında uyarılmaları ile son bulur, yazar yine dönüştürdüğü *Kur’an* ayetlerinden (A’râf: 19) yararlanır (2009: 78).

İkinci bölüm “Yasak Meyve” başlığını taşır, Âdem ile Havva’nın yasak meyve ile olan sınavları anlatılır. Şeytan, Âdem ile Havva’nın yoluna iki kez çıkar, cennetin dışında onların bilmediği dünyalar olduğunu söyleyerek yüreklerine merak salar. Kıssanın bu noktasında yazar, *Kur’an*’dan hareket eder. Şeytan yasak ağacın meyvelerinden yedikleri takdirde gözlerinin önündeki perdenin kalkacağını, o zaman gerçeği göreceklerini, her şeyi

bileceklerini, bilgiye erişince de ölümsüz olacaklarını vadeder (2009: 100). Ebedilik vaadi ve melek olma özlemi ağır basar. Hz. Âdem, ağaçtan meyveyi kopardığı anda Havva'nın da elini tutar ve birbirlerine meyveyi sunarlar. Yazar, *Tevrat*'takinin aksine kıssanın bu noktasında suçun birlikte işlendiğini belirtir. *Tevrat*'ta yasak meyveyi koparıp yiyen ve Hz. Âdem'e de sunan Havva'dır. Bu nedenle de kadın her zaman günahkâr olarak görülmüştür. *Kur'an*'da ise kimin meyveyi ilk yediği belirtilmemekle birlikte Bakara suresinin 10. ayeti ile yasağa birlikte uymadıkları ve bu nedenle yeryüzüne de birlikte indirildikleri belirtilir. Yazar bu noktada serbest davranmıştır; Hz. Âdem'e meyveyi koparttırmakla birlikte suçu birlikte işlediklerini romanın adında da olduğu gibi vurgular. Roman boyunca, ikisinin birbirinden ayrı düşünülemediği, birbirlerine bağlandıkları, bir bütün oldukları tekrarlanır (2009: 116).

Yasak meyvenin yenmesinden sonra olanlar yine kutsal metinlere yapılan göndermeler ve alıntılarla (A'râf: 22) hikâye edilir. Âdem ile Havva, gözlerinin önündeki perde kalktığında ilk olarak çıplaklıklarını fark ederler ve cennetteki bir ağacın yapraklarıyla bedenlerini örtmeye çalışırlar. Durumu idrak eden Hz. Âdem pişmanlıklarını dile getirerek, Rabb'e onu affetmesi için yakarır. Yazar, tüm bu sahnelerde kullandığı altmetne bağlı kalır.

Romanın üçüncü bölümü "Serendip Yolu" başlığını taşır. "Beklenmedik şeylerin ülkesi" demek olan Serendip, Hz. Âdem'in cennetten düşüp yeryüzünde ilk indiği yer olarak kabul edilmektedir (2009: 158). Bölümün ilk kısmında Hristiyanlık'ta yasak meyveyi yiyerek büyük bir günah işlediği kabul edilen Hz. Âdem ve Hz. Âdem'i baştan çıkararak, lanetlenen, günahkâr ilan edilen Havva'nın/kadının savunması yapılır.

*Kur'an*'da Âdem ile Havva'nın cennetten çıkarılmasından sonraki dönemle ilgili bilgi yoktur. *Tevrat*'ta ise Kayın/Kabil ile Habil'in doğumu ve Hz. Âdem'in soyu hakkında bilgi verilir. Âdem ile Havva'nın cennetten çıkarıldıktan sonra ne kadar süre ve nerede yaşadıklarına dair bilgiler, *Kutsal Kitap* dışı, apokrif sayılan kaynaklara dayanır. Nazan Bekiroğlu'nun Müslüman tarihçilerin naklettiklerinden hareketle hikâyenin bundan sonraki kısmını inşa ettiği görülür.

Romanlarını postmodernist bir anlayışla yazan Murat Gülsoy'un ilk baskısı 2012 yılında yapılan *Baba Oğul ve Kutsal Roman* isimli romanı, isminden başlamak üzere kutsal metinlere atıfta bulunur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın ve eserlerinin izinin görüldüğü romanda, rüya, zaman ve mekân önemli bir yer tutar. Kıtmir isimli köpeği ile birlikte yaşayan romanın

başkişisi, ismi olmayan bir yazardır. Rüya ile gerçeğin iç içe geçtiği bu romanda olaylar kahramanın bilinçaltında şekillenir.

Yazarın üniversite yıllarında âşık olduğu Asena ile tanıştığı sahnenin verildiği bölümde yasak meyveye atıf vardır. Mizahi bir tonda tasvir edilen bir tartışma, bir logoda yer alan elmanın sembolik açılımlarına ve neyi temsil ettiğine yönelir. Asena, Macintosh'un logosundaki ısırılmış elmanın, savaş sırasında Nazilerin şifrelerini çözen ünlü matematikçi Turing'e saygıdan dolayı seçildiğini belirtir. Eşcinsel olan Turing, İngiltere'de uygulanan yasalar gereği ya hadım edilecek ya da hapse girecektir, fakat o içine siyanür zerk ettiği elmayı ısrarak intihar eder. Ancak grupta bulunan iki kişi Asena'ya itiraz ederek logodaki elmanın yerçekimini keşfeden Newton'un başına düşen elma olduğunda ısrar ederler. Herkesin bir nedensellik kurup fikir yürüttüğü bu atmosferde romanın başkişisi, kutsal metinlerde geçen yasak meyveyle ilgili kıssanın temel motifini kullanarak elmanın sembolik anlamını açıklar: “*Ben de o sırada tartışmaya katılmış ve bu elmanın pekâlâ Âdem'in ısırıldığı elma olabileceğini söylemişim. Bilgi ağacının elması. Asena sanırım o anda alıcı gözle bakmıştı bana*” (2018: 141).

### Sonuç

Âdem ile Havva'nın yaratılışı ve ilk günah ile yeryüzüne sürgün edilmeleri hem *Tevrat* hem de *Kur'an*'da verilen bilgilerden yola çıkan yazarlar tarafından romanlarda bir malzeme olarak kullanılmıştır. Birçok romanda *Kur'an*'dan ayetlerin italik olarak verilmesi ile yapılan alıntılarla, örtük göndermelerle ya da özetleme tekniği ile romana dâhil olan bu kıssa, roman kişilerinin iç dünyalarını ve duygusal görünümünü kurgulamak, iddialarını temellendirmek, bir durumu açıklamak veya örneklendirmek amacıyla kullanılır. Kıssa, insanın diğer dinlerde olduğu gibi İslamiyet'te ilk günah nedeniyle günahkâr sayılmadığını ispatlama kaygısıyla da romana yansır. Farklı yazarların romanlarında Yahudi ve Hristiyan inancına göre insanın ilk günahtan ötürü sürekli diyet ödemek zorunda olduğu görüşü kıssanın yeniden dönüştürülmesiyle yorumlanır. Bununla birlikte özellikle İhsan Oktay Anar'ın romanlarında hayat ağacından hareketle kutsal kişilerin ve kıssanın belirgin yönlerinin mizahi bir şekilde dönüştürüldüğü görülür; kutsal metnin ciddi tonu çarpıtılır, sıradanlaştırılır, gülünçleştirilir. Bu kıssayı romanlarının merkezine koyan isimler ise Enis Batur ve Nazan Bekiroğlu'dur. Enis Batur *Elma* isimli eserinde kıssanın hem *Tevrat*'ta hem de *Kur'an*'da geçen versiyonlarının da karşılaştırmasını yapmak suretiyle “elma/yasak meyve”nin farklı kitaplarda nasıl yorumlandığını çözümlemeye çalışır. Böylece eleştiri, metnin bağlamına yerleştirilir. Nazan Bekiroğlu'nun

ise *Lâ Sonsuzluk Hecesi*'nde kutsal metinlerin hepsinden beslenmekle birlikte ağırlıklı olarak *Kur'an*'ı kendisine altmetin olarak seçtiğini görmekteyiz. Kıssayı âdeta yeniden-yazar, modern bir tarzda yorumlar.

Kutsal metinlerin kullanımında, romancıların bağlandıkları roman akımı, ideolojik tutumları ve metinlerarasılığı kullanma biçimleri gibi bileşenlerin yanı sıra onların tema/içerik bakımından geniş bir kaynak olma potansiyeli de etkili olmuştur. Klasik gerçekçi romanların çoğunluğu, metin ekleme yönteminin doğrudan biçimleri olan alıntıyı, basit değişikliklerle aktarılan bir metin parçacığını altmetne uygun ciddi tonda kullanır. Modernizm ve postmodernizmin öne çıktığı romanlarda ise oyun, aykırı kullanımlar, kutsalın tersyüz edilişi, kutsallıkla zıddı olan kavramların eşitlenişi, abartıya varan ironi, mizah, üst-kurmacayla yaratılan ciddiyetin parçalanması ve yer yer saldırganlaşan ancak çoğunlukla altmetinle koşutluk kuran, yıkıcı olmayan bir tavrı benimseyen parodi öne çıkar. Bununla birlikte kimi postmodern yazarların romanlarında kutsal kişiler, olaylar, mekânlar distopik bir tasavvurun bünyesinde dönüştürülerek yeniden-üretilmiş, peygamberlik imgesi ve çağrışımları deforme edilmiştir. Kutsal kişilerden hareket edilerek tamamen onun zıddı roman kişileri yaratılmış, böylece kutsal olan maneviyatından arındırılmış ve parodi yıkıcı şekilde kullanılmıştır.

#### KAYNAKÇA

- AKTULUM, Kubilay (2014), *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara.
- ALLEN, Graham (2000), *Intertextuality*, Routledge, London.
- ANAR, İhsan Oktay (2008a), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANAR, İhsan Oktay (2008b), *Amat*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANAR, İhsan Oktay (2009), *Suskunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ANAR, İhsan Oktay (2015), *Puslu Kıtalar Atlası* (20. Yıla Özel Baskı), İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATAY, Oğuz (2016), *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- ATSIZ, Hüseyin Nihal (2017), *Ruh Adam*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- BATUR, Enis (2012), *Elma*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- BEKİROĞLU, Nazan (2009), *Lâ Sonsuzluk Hecesi*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- BOLAY, Süleyman Hayri (1998), "Âdem", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 1, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 358-363.

- ECEVİT, Yıldız (2011), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- GÜLSOY, Murat (2018), *Baba Oğul ve Kutsal Roman*, Can Yayınları, İstanbul.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Colombia University Press, New York.
- Kur'ân-ı Kerîm ve Açıklamalı Meâli* (2014), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.
- Kutsal Kitap* (2016), Kitab-ı Mukaddes Şirketi & Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul.
- MELİKOĞLU, Esra (2004), "Metinlerarasılık ve Çokseslilik", Haz. Nedret Öztokat, *Disiplinlerarası Ortam ve Yöntem Sorunları*, Multilingual Yayınları, İstanbul.
- ÖZDEMİR, Ayşe Nur (2020), *Türk Romanında Kutsal Metinler Bağlamında Metinlerarasılık*, Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- ŞAFAK, Elif (2007), *Mahrem*, Metis Yayıncılık, İstanbul.
- ŞAFAK, Elif (2008), *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul.

Araştırma Makalesi / Research Article DOI: 10.33207/trkede.875529

## MOLİÈRE'İN SCAPİN'İN DOLAPLARI'NA YAPILAN İKİ UYARLAMANIN YERLİLİK BAKIMINDAN KARŞILAŞTIRILMASI: DEKBAZLIK-AYYAR HAMZA

*The Comparison of the Two Adaptations to Molière Scapin's Cabinets:  
Dekbazlık-Ayyar Hamza*

Emir Ali ŞAHİN\*

**ÖZ:** Komedi türünde sadece Fransız edebiyatının değil, dünya edebiyatında da en önde gelen sanatçılarından biri, şüphesiz Molière'dir. Komedilerinde insanların ve toplumun zaaflarını, yanlışlarını gösterip sadece güldürmeyi değil, eğitmeyi de amaçlayan Molière, hem Türk tiyatro yazarları nazarında hem de bütün dünyada büyük bir teveccühe mazhar olmuştur. Onun bazı eserleri çeşitli sanatçı ve mütercimler tarafından Türkçeye çevrilmiş ve uyarlaması yapılmıştır. Bunlardan biri de *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı oyundur.

*Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*), usulsüz evlilik yapan Octave ve Léandre isimli gençleri, içinde buldukları bu zor durumdan kurtarmak için çeşitli hile ve kurnazlıklar yapan uşak Scapin'in serüvenleri üzerine kurgulanmıştır. Eser önce *Dekbazlık* adıyla Ahmet Vefik Paşa, sonra da *Ayyar Hamza* adıyla Âli Bey tarafından uyarlanmıştır. Yapılan bu iki uyarlamayla ilgili birçok araştırmacı fikrini söylemiş, ancak eserler ayrıntılı bir inceleme ve mukayeseye tâbi tutulmamıştır.

*Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*), merkeze alınıp düz çevirisinden yapılan alıntılarla, uyarlamalardaki karşılığı olan diyaloglardan alıntılar yapılmış, aralarındaki ortak ve farklı yönler gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın sınırlılıkları da dikkate alındığında inceleme ve değerlendirmelerin sözcük sözcük, cümle cümle yapılmasının, amacı aşan bir istikamete gideceği düşünülerek, seçilmiş diyaloglardan hareketle parçadan bütüne gidilmesi yeğ tutulmuştur. Uyarlamalar, belirlenen başlıklar altında "yerlilik" kavramına göre ele alınırken strateji olarak "dil ve anlatım" üzerinde yoğunlaşmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Molière, Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Uyarlama, Scapin'in Dolapları, Dekbazlık, Ayyar Hamza

**ABSTRACT:** Molière is undoubtedly one of the leading artists in the genre of comedy, not only French literature. Molière, who aims to show the weaknesses and mistakes of people and society in their comedy and not only to laugh but also to train, has been a great favor for Turkish theater writers and all over the world. Some of his works have been translated into Turkish and

\* Dr., Ürdün Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, Asya Dilleri, Türkçe-İngilizce Şubesi, Amman/Ürdün, emiralisahin4673@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4886-1024

Geliş Tarihi / Received: 06.02.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 01.03.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021



adapted by various artists and translators. One of them is the game called *Scapin's Cabinets (Les Fourberies de Scapin)*.

Scapin's Cupboards (*Les Fourberies de Scapin*) are built on the adventures of the butler Scapin, who has done various tricks and cunning to save the young people named Octave and Léandre from having this difficult situation. The work was adapted by Ahmet Vefik Pasha under the name of *Dekbazlık* and then by Ali Bey under the name of *Ayyar Hamza*. Many researchers have said their opinions about these two adaptations; however, the works were not subjected to a detailed examination and comparison.

*Scapin's Cabinets (Les Fourberies de Scapin)* are quoted from the translation of the dialogues in the adaptations and the common and different aspects are tried to be shown. Considering the limitations of the study, it is preferred to go from the piece to the whole based on the selected dialogues, considering that the investigation and evaluations will be made in a way that goes beyond the purpose. While the adaptations are handled according to the concept of "locality" under the titles, the focus is on "language and expression".

**Keywords:** Molière, Ahmet Vefik Paşa, Âli Bey, Adaptation, Scapin's Cabinets, Dekbazlık, Ayyar Hamza

## Giriş

Rönesans ile birlikte, 16.yüzyıldan itibaren Avrupa'da bilim, kültür ve sanat faaliyetleri büyük bir ivme kazanır. Ortaçağ Avrupa'sında kilisenin ve feodal yapının baskısından kısmen kurtulan bilim ve sanat camiası, nicelik ve nitelik olarak en verimli dönemlerini yaşar. Tiyatro toplulukları olarak, bir tarafta çeşitli gruplar halinde halka dönük tiyatro senaryolarını yazıp oynayan çoğu isimsiz yazar/oyuncular, diğer tarafta da klasik tiyatronun önemli temsilcileri olan Corneille ve Racine gibi sanatçılar vardır. Kumpanyalarında oynadıkları oyunların konularını çoğu defa, dinî öğretilerin doğrudan veya dolaylı aktarımı teşkil eder. Bunların halka ulaşmasında, kilise geri plânda gibi görülse de Cizvit okullarında yetişen misyoner/sanatçıların (Çalışlar, 1995: 224-225), büyük bir iştiaqla ve çok kapsamlı programlarla, tiyatro faaliyetlerinin hemen her aşamasında olduklarına şahit olunur.

Molière'in, oyuncu, rejisör ve oyun yazarı olarak Fransız tiyatrosunda kendine sağlam bir yer edinmeye çalıştığı yıllarda kökeni İtalyan halk tiyatrosuna dayanan commedia dell'arte toplulukları ülkede bir hayli etkindir. Bu grupların tiyatro faaliyetleriyle beraber seyir sanatına getirdikleri yenilikler, gösteri sanatlarının hangi aşamasında olursa olsun, ilgili otoritelerin dikkatinden kaçmaz. Molière, çoğu usta sanatçılardan oluşan commedia dell'arte truplarının yarı tulûat şeklindeki temsillerine katılır (Oflazoğlu, 1978: 11), hattâ aktör Tiberio Fiorell'den uzun süre dersler alır (Suner, 2007: 152). Saray'ın himayesinde tiyatro faaliyetlerini yürüten Molière, kısa bir süre İspanyol tiyatro oyuncularının etkisiyle tür olarak

komedilerinden farklı bazı oyunları sahnelese de seyircinin onu güldürü yönüyle görmek istemesinden dolayı, onun bu komedi dışı tarzı tutmaz.

Molière'in *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı eserini yazdığı dönem (1671), Fransız klasik tiyatrosu mahdut yapısı, herkesin malûmu olan şahıs kadrosu ve çoğunlukla mitolojiden alınan mükerrer konularıyla statik bir haldedir. Trajedi ve komedideki bu statik durum, havastan seyircinin alışılmış katılımıyla devam etse de esas itibarıyla halkın ilgisini çekmemiş ve onların indinde herhangi bir teveccühe mazhar olamamıştır.

Jean Baptiste Poquelin Molière, Fransız farsları, İtalyan halk tiyatrosu commedia dell'arte geleneğinden gelen ve kısa süre İspanyol tiyatrosu etkisinde sahnelediği birkaç oyundan sonra gerçek sanatçı hüviyetini klasik komedyanın kendine has geliştirdiği tarzla ortaya koyar.

Molière'in yeni geliştirdiği bu komedi tarzının ilki, Ahmet Vefik Paşa tarafından Türkçeye "Okumuş Kadınlar" adıyla çevrilen *Les Precieuses Ridicules* eseridir (Perin, 1946: 256). Sosyetenin lüks ve şaşaalı hayat ve davranışlarına özenen taşralı iki genç kızı konu alan *Dudukuşları* ve *Gülünç Kibarlar* (*Les Précieuses ridicules*) adlarıyla Türkçeye tercüme yapılan eserde, ilk kez bireyden hareketle toplumun eleştirisine yer verilir. Bu oyun (*Les Précieuses ridicules*), çok büyük eleştiriler olsa da yazar kendi istikametini bulma rahatlık ve sezgisiyle; *Tartuffe*'de dindarlık kisvesi altında insanların dinî duygularını sömüren bir sahtekâr ve düzenbazı, *Cimri*'de (*L'Avare*) bireydeki para tutkusunun çılgınlık noktasına ulaşmasını, *Hastalık Hastası*'nda (*Le Malade Imaginaire*) hem ölümden korkan hem de doktorlardan çekinen bireyin ruh hâlini canlı bir tablo olarak gözler önüne sererken esasta tıp mesleğini ve doktorların hastalara yukarıdan bakan ukalâ ve bilgiç tavırlarını müstehzi bir üslupla kaleme alır ve sahneler.

Sanatçının otuzdan fazla eserinin her birinde ayrı bir sosyal realiteye yer vermesi, onun eserlerinin unutulmaz klâsikler arasına girmesinin en önemli etmenlerindenidir. Sanatçının oyun karakterleri, zihinlerde bir yerden tanıdık izlenimi uyandıran canlı kişilerdir. Oyunlarındaki güldürü unsurları, klâsik komedinin insani zaafı ve içgüdüleri seyirciye sezdirilerek kendilerinde bir özeleştiriyapma fikrinin oluşmasına zemin hazırlama yapısıyla özdeş bir şekilde sunulur. Molière, sadece seyirciyi güldürmekten ibaret sayan bir sanatı, o, güldürürken öğreten, öğretirken düşündüren, en tatlı saatler geçirtirken en yüksek ibret dersleri veren bir okul haline getirdi. İnsanlığın iç yüzünü bütün çıplaklığıyla insanların gözleri önüne sermek, en geç ve güç

anlayanların zihinlerine bile bir iki saat gibi kısa bir zaman içinde silinmez izler nakşetmek hususunda komedyanın ne eşsiz bir vasıta olduğunu kimse onun kadar kuvvetle sezmemiş, bunun bütün imkânlarından son haddine kadar faydalanmasını kimse onun kadar bilememiştir (Nayır, 1945: 10).

Tanzimat'la başlayan Batı etkisindeki Türk edebiyatının, Batılı eserler olarak onlardan ilham alma ve tercüme (Kerman, 1978: III) üzerine inşa edildiği genel kabul gören bir yaklaşımdır. Tanzimat dönemi Türk aydınları nezdinde Batıya açılan kapı olarak görülen Fransız kültür ve edebiyatı, tercüme ve uyarlamalarda müracaat edilen ilk adres olma özelliğini taşır. Tercüme ve uyarlamada kısa zamanda çok mesafe kat etmenin en makul yolu olarak doğru eser ve doğru kişiye yönelmenin önemini çabuk kavrayan Tanzimat aydınının en evvel tanıyıp hemen hiç vazgeçemediği tiyatro adamlarının başında ise Molière gelir. Bu tercihteki en önemli amiller ise Tanzimat sanatçılarının, bireyi ve toplumu tenkit eden farklı türlerdeki eserlerinde yer verdikleri ikiyüzlülük, sahtekârlık, riyakârlık, sahte sofuluk, ukalalık, züppelik, cimrilik gibi hemen hepsi olumsuz sıfatları, Molière'in eserlerinde fevkalâde bir ustalıkla karakterize edilmiş kişilerde hazır bulmalarındır.

Molière'in eserlerini kendi edebî bakış açısına uygunluğu, bağlam olarak uygulanırlığı, tiyatroya yüklemek istediği fonksiyonelliğe olan kolaylığı bakımından Tanzimat dönemi ediplerinden ilk keşfeden Ahmet Vefik Paşa'dır. Sadrazamlık (başvekillik), elçilik ve valilik yaptığı dönemlerde makamını temsil etmede ve de edebî çalışmalarında şuurlu bir duruş sergileyen Ahmet Vefik Paşa'nın, Türk diline ve özellikle Türk tiyatrosuna yaptığı hizmetler, çağları aşan bir etkiye sahiptir. Paşa'nın Bursa valiliği sırasında inşa ettirdiği tiyatro binası, kendi gayretiyle kurduğu tiyatro kumpanyası, Molière'den yaptığı tercüme ve uyarlama tiyatro eserlerini bizzat kendi dramaturgluğu altında sahneye koydurması ona Türk tiyatrosunun kurucuları arasında müstesna bir mevki sağlamıştır.

Ahmet Vefik Paşa'nın Türk tiyatrosu için Bursa'da yaptığı büyük hizmetleri Âli Bey Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda gerçekleştirir. Ancak Âli Bey, tercüme ve uyarlamada sadece Molière'e bağlı kalmaz. Yazar, değişik yabancı (*Gavo Minar ve Şürekâsı*- Edmont Gondinet'den tercüme üç perdelik komedi, 1889), (*Evlenmek İster Bir Adam*- Charles Paul de Kock'ten tercüme roman, 1897) yazarlara yöneldiği gibi telif eserleriyle de fark yaratır. Ahmet Vefik Paşa'nın tiyatronun dışında dille ilgili çalışmalarına mukabil Âli Bey, Türkçenin ilk mizahi sözlüğü olma vasfını taşıyan *Lehçetü'l Hakâyik*

yine Türk edebiyatının ilk günlüğü sayılabilecek *Seyahat Journali*, edebiyatımızda üst kurmaca tarzında oluşturulan ve mitolojik hikâye türünün ilk örneklerden biri olarak kabul gören *Seyyâreler* gibi eserleri kaleme alır. Ayrıca, Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'nda o dönem neredeyse tamamı Ermeni toplumundan olan sahne sanatçılarına Türkçe diksiyon dersleri verir. Âli Bey'in, Türk tiyatrosunun sağlam bir sahne diline kavuşması için yaptığı bu çalışmalar, "millî lisan"a dönük ilk adımlar olarak telakki edildiği gibi, onun duyarlı bir sanatçı olarak Türkçeyi bir kültür ve sanat dili yapma kaygısını ortaya koyar.

### **1. Kaynak Eser *Scapin'in Dolapları* (Les Fourberies de Scapin), Uyarlamaların Kimliği ve Muhtevası**

Molière, *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*) adlı eseri 1671 yılında Lâtin komedi şairlerinden Tèrence (Terans, İÖ 194-159) tarafından yazılmış olan *Phormion* eserini taklit ile vücuda getirmiştir (Özön, 1968: 18). Özön, bu tarz eser yaratmayı "taklit" terimiyle ifade ederken; Nihat Sami Banarlı: "Büyük Latin şairi Vergilius'un Aeneis destanında; eski Yunan'dan beri defalarca yazılan İpbigenie, Electra, Agameninon adlı eserlerde ve daha birçok benzerlerinde; şiir, trajedi, opera v.b. olarak, dünya edebiyatı, defalarca, hep aynı kaynaktan alınmış ilhamlarla, çok kere aynı eserleri tekrarlayarak yeni şaheserler yaratmıştır" (Banarlı, 1983: 4). Örneğinde olduğu gibi "şaheser" terimiyle adlandırır. Eser, mensur bir şekilde kaleme alınmıştır, ancak yanlış olmakla birlikte manzum olduğunu ileri süren araştırmacılar da vardır (Perin, 1946: 263).

Eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* (Hicrî 1280 - Milâdî 1863 )<sup>1</sup>, Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza* (Hicrî 1288- Milâdî 1871 ) adlarıyla Türkçeye uyarlanmıştır. *Scapin'in Dolapları* (*Les Fourberies de Scapin*), üç perde olup birinci perde beş, ikinci perde sekiz, üçüncü perde on üç sahneden oluşur. Ahmet Vefik Paşa, *Dekbazlık* adlı uyarlamasında birinci perdeyi yedi, ikinci perdeyi on iki, üçüncü perdeyi on üç sahne şeklinde; Âli Bey, *Ayyar Hamza* adlı uyarlamayı birinci perdeyi yedi, ikinci perdeyi on üç, üçüncü perdeyi on dört sahne şeklinde oluşturarak asıl eserin ve tercümesinin yapısına sadık kalmazlar. Ahmet Vefik Paşa uyarlamasında "perde"yi "fasıl", "sahne"yi "meclis" şeklinde adlandırır. Âli Bey de eseri günümüz tiyatro terminolojisinden farklı olarak "perde"yi "fasıl", "sahne"yi "fıkra" şeklinde

<sup>1</sup> Eserin, Mustafa Nihat Özön tarafından haşiye ve notlar ilave edilerek hazırlanan "Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı: XIV, *Dekbazlık*, Kanaat Kütüphanesi, İstanbul-1933" baskısından da aslıyla karşılaştırmalar yapılarak yararlanılmıştır.

adlandırır. Uyarlamalarda olay örgüsü bakımından kaynak eserden farklı bir yol izlenmez.

*Scapin'in Dolapları*'nın konusu Octave'nin Hyacinte ile Leandre'nin de Zerbinette ile ailelerinden habersiz yaptıkları evliliklerdir.

## 2. Öz ve Biçim

Sinyor Argante ile Sinyor Géronte, Napoli'den Taranto'ya ticari amaçlı bir seyahate çıkarlar. Seyahatleri esnasında birbirlerine karşı muhabbetleri artan iki arkadaş, bu durumu güzel bir sonla taçlandırmak isteyerek evlenme yaşına gelmiş çocuklarını baş göz etmeye karar verirler. Ancak karşılıklı iki genç kız ve iki genç erkeğin bulunduğu oyunda ebeveynlerinin kendilerini evlendirmek için sözleştikleri gençler, Sinyor Argante'nin oğlu Octave ile Sinyor Géronte'nin kızı Hyacinte'dir.

Octave ve Leandre babalarının yokluğunda, biraz da üzerlerindeki baskının kalkmasıyla, ilk kez karşılaştıkları Zerbinette ve Hyacinte adlı genç kızlara âşık olurlar, kısa süre içinde gayriresmî ve de gayrimeşru bir yolla evlenirler. Babalarının gittikleri ticaret yolculuğunda, döneceklerini haber alan gençler, durumu ona nasıl anlatacaklarını, hangi bahaneleri uyduracaklarını düşünürken olaya Leandre'nin uşağı Scapin müdahil olur. Gençlerin ebeveynlerine anlatacakları tek mevzu, usulsüz evlilik olmayıp ani gelişen olaylar neticesinde ortaya çıkan acil para ihtiyaçları da bir diğer önemli meseledir.

Octave ve Leandre ile birlikte Hyacinte de acil para ihtiyacının bir şekilde giderilmesi için yalvaran gözlerle Scapin'e ricacı olur. Burjuva topluluğundan çıkan mirasyedi tipler için zor, bir o kadar da amiyane kalan bu gibi işler, Scapin için basittir. Scapin öncelikle Leandre'in sevgilisi Zerbinette'i esirci kadından kurtarmak için onun babası Sinyor Argante'den gerekli parayı alır. Scapin, Sinyor Argante'e oğlunu gizli nikâh yaptığı ya da kıydığı kızıdan boşatmak için çalıştığını söyler. Bu durumu haber alan kızın ağabeyi tarafından kendisinin aranmakta olduğunu, buldukları takdirde kendisini öldürecekleri yalanını uydurur. Bu sırada Octave'ın uşağı Silvestre'i korsan kılığında tehdit aracı olarak kullanıp sorunu halleder.

Scapin, Octave'ın babası Sinyor Gerante'ye oğlunun bir gemide korsanların elinde esir bulunduğunu, gerekli fidyeyi götürmezse onu bırakmayacaklarını, hatta öldüreceklerini söyler. Scapin, çok cimri olan Sinyor Gerante'in parayı vermemek için çeşitli bahaneler öne sürmesine

karşın çok makul cevaplar vererek onu ikna eder ve ihtiyacı olan parayı ondan alır.

Scapin, son entrikasını kendisini efendisi Leandre'e şikâyet edip yaptığı hataları tek tek itirafa mecbur bırakan Sinyor Gerante'ten intikam alarak gerçekleştirir. Scapin, Sinyor Gerante'e peşinde onu öldürmek isteyen korsanların olduğu yalanını söyler ve onu korsanlardan koruyabilmesinin, saklayabilmesinin tek yolunun bir çuvala girmesi olduğunu belirtir. Korsanlara aitmiş izlenimini verdiği değişik ses taklitleriyle Sinyor Gerante'i çuvalın içinde bir güzel döverek intikamını alır. Sinyor Gerante başını çuvaldan çıkarır, ortada herhangi bir korsanın olmadığını görür, Scapin hemen ortadan kaybolur. Oyunun sonunda Zerbinette'in Sinyor Argante'in dört yaşında çalınan kızı olduğunun anlaşılmasıyla iyimser bir hava oluşur. Bu durumu fırsata dönüştüren Scapin, ölümcül bir kazazede rolüyle herkesten bağışlanmasını ister ve böylelikle olay tatlıya bağlanır.

İktisadi bakımdan alt tabakanın üzerinde yer alan ebeveynlerde, koruyucu aile tipi başta edebiyat olmak üzere güzel sanatların her dalında işlenen evrensel temaların başında gelir. Bağlam olarak eğitime düzlemi üzerine kurgulanan edebî metinlerde, seçilen başkişilerin menfi yönlerinin ön plana çıkarılarak, okurun dikkatini bir odakta toplamak suretiyle müspete varmayı hedeflemek, birçok sanatçının en çok tercih ettiği eser kurgulama yöntemlerindedir.

Eski Yunan, Lâtin ve Batı edebiyatlarında ve diğer güzel sanatlarda çok kapsamlı bir şekilde ele alınan ve menfi olarak eleştirilen mirasyedi tipi genç nesil, Tanzimat ile başlayan Batı etkisindeki Türk edebiyatında önemli paradigmalardan biri olarak tercih edilir. Kendilerini ait oldukları toplumun bir parçası olmaktan ziyade toplumun üzerinde gören bu tiplerin tavırlarındaki farklılıklar, çoğu zaman tuhaf karşılanır. Sanatını halk için icra eden, onu her bakımdan aydınlatma idealinde olan sanatçılar, bu tipleri ironik ifadelerle teşhir ederek okuyucunun dikkatine sunarlar.

Molière'in Lâtin edebiyatından konu tekrarı (aktarması) yoluyla kaleme aldığı *Scapin'in Dolapları* adlı eserde, otoriter görünümlü babaların kendi istekleri dışında bir yaşama tercihi bırakmadıkları evlatları tarafından sloganımsı olmaktan öteye gitmeyen sözde prensiplerinin boşluğa düşürülüşü, komik bir tarzda ele alınır. İnsan tabiatına uymayan hiçbir şeyin kalıcı olamayacağı bir realite olarak gösterilir.

Hayatın olağan akışı içinde düstursuz iki safdil gencin iki genç kıza âşık olmalarıyla başlayan *Scapin'in Dolapları* oyununda doğallığa ve realiteye aykırı bir durum görülmez. Sinyor Gerante ve Sinyor Argante'in ticari amaçlı yurt dışı yolculuklarına çıkmadan önce evlerinin, işlerinin hatta evlatlarının sorumluluklarını uşaklarına tevdi etmeleri, oyunun akışında bu kişilerin önemli rol oynayacağına dair ilk ipuçlarını verir. Nitekim Leandre'in uşağı Scapin, tevdi edilen bu görevin hakkını vererek, oyun ve olay akışında bütün inisiyatifleri eline alır.

*Scapin'in Dolapları* oyunu, yapısı itibariyle klasik entrika komedisinin özelliklerine sahiptir. Klasik Batı komedyasının kanevasını bir dolantı meydana getirir. Bu dolantı, oyunun başından sonuna kadar tüm olay ve durumları içine alır. Oyunun aksiyon birliği ve organik bütünlüğü vardır. Davranışların tümü birbirlerine neden-sonuç bağı ile bağlanmıştır. İnsan ilişkilerine yansıyan yaşam parçası, tamamlanmış bir bütün olarak sunulur. Bu bütünlük içinde seyircinin merakı belli odak noktalarında yoğunlaştırılır. Oyun, gevşeyip hızlanan bir gerilim ritmi içinde devam eder. Aksiyonu yürüten, dolayısı ile dolantıyı oluşturan güçler oyun kişileridir. Olaylar onların dürtüsü ile gelişir (Şener, 1974: 28).

Lâtin tiyatrosundan etkilenecek yazıldığı birçok araştırmacı tarafından doğrulanan *Scapin'in Dolapları* oyununda da görüldüğü gibi, eski Yunan ve Lâtin komedi eserlerinde evlilik teması, önce babanın oğul için münasip bir eş arayışı ve tespiti ile başlar. Fakat doğal olarak oğulun da kendince bir eş adayı vardır. Baba ile oğulun evlilik adaylarının farklı olması bir tez olarak ortaya çıkar ve çatışma zemininin hangi bağlam üzerine oturtulacağı ile ilgili ipuçları verilir. Bu oyunda da geleneğin yapısına uygun bir kurgu vardır. Çocuklarının yaptıklarından habersiz olan Sinyor Gerante ve Sinyor Argante, çocuk yetiştirmenin önem ve inceliklerinden bahisle birbirlerine nasihatvari sözler sarf ederler. Ancak, ikisini de bekleyen büyük sürprizin henüz farkında değildirler.

*Scapin'in Dolapları* oyununu Türk tiyatrosuna *Dekbazlık* adıyla uyarlayan Ahmet Vefik Paşa ve *Ayyar Hamza* adıyla uyarlayan Âli Bey, eserlerini kaynak eserin yapısına sadık bir şekilde vücuda getirirler. Yabancı yaşayış ve âdetlerden devrin Türk-İstanbul yaşayışına indirgenerek yapılan uyarlamalarda kaynak metnin ana izleğini ve kendi iç dinamiğindeki ritmi kaybetmeden aktarabilmek önemli bir husustur.

Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey, eserin orijinal adındaki ihanet, hile, oyun, düzen, dolap (Ayverdi, 2008: 243, 664) gibi anlamları karşılayan “Fourberies”

sözünden hareketle, uyarlamalarında sözün Osmanlı Türkçesindeki karşılıkları olan “*Dekbazlık*” ve “*Ayyar*” kelimelerini tercih ederler. Her iki uyarlamada tercih edilen kelimeler, kültür ve anlam düzleminde dikkate alındığında “*ayyar*” sözünün bilinirlik bakımından daha ağır bastığı aşikârdır.

### 3. Mekân/Dekor

*Scapin'in Dolapları* oyununda olaylar Napoli'de geçer (Molière, 2006: 12). Olayların anlatı metninde Taranta, Cezayir gibi muaayyen mekânlarla birlikte Doğu ve uzak diyarlar gibi adsız yerlerden de bahsedilir. Yine anlatı metninde kenar sokakların birinde küçük bir evin varlığı (Molière, 2006: 16) zikredilir. Eserde adı geçen Orta İtalya liman şehirlerinden biri olan Napoli, konumu gereği ithalat ve ihracatta önemli bir ticari sirkülasyon merkezidir. Oyunda adı geçen bir diğer İtalyan şehri Taranto ise, ülkenin batısında Akdeniz sahilinde yer alır ve Napoli'ye göre doğuda kalır. Anlatı metninde “Doğu” diye zikredilen yerin farklı ülke ve memleketleri anımsatmasından ziyade ülkenin doğusunu kastettiğini söylemek mümkündür.

Âli Bey, *Ayyar Hamza* oyununda mekânı açıklayıcı dipnotla vererek, vak'a İstanbul'da olur (Âli Bey, 1871: 2); Kumkapı, Sarayıçi, Yalıköyü, Şehzadebaşı, Acemoğlu Hamamı sokağı gibi varlığını günümüzde de koruyan yer bilgilerini de ayrıca kaydeder. Yazar, anlatı metninde dış mekânı, uzun yıllar Osmanlı Devleti'nin başkentliğini yapan şehrin yönetim merkezi konumunda olan Suriçi veya Tarihî Yarımada gibi adlarla ifade eder. Suriçi, Bizans surlarının çevrelediği ve Fatih Sultan Mehmet'in fethettiği asıl İstanbul'dur. Eserde sözü edilen İstanbul'un en eski bölümüdür. Kuzeyde Haliç, doğuda Boğaz, güneyde Marmara tarafından sınırlanır. Tek kara bağlantısı batıdandır ve çevresi Bizans döneminden kalma surlar ve sur yıkıntıları tarafından çepeçevre sarıldığından Suriçi diye anılır. Fetihden sonra devletin merkezi Edirne'den buraya getirilmiş, böylece bir imparatorluk merkezi olarak kurulan bu kent, 20.yy başlarına dek aynı şekilde varlığını sürdürmüştür (Çeri, 2010: 17). Suriçi aynı zamanda Türk-İslâm kültürünün yoğun bir şekilde yaşandığı kadim İstanbul'dur.

*Scapin'in Dolapları* oyununda ticari seyahat için Taranto'ya giden tacirler, hem Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması *Dekbazlık*'ta hem de Âli Bey'in uyarlaması *Ayyar Hamza*'da Mısır'a gönderilir.

*Ayyar Hamza*'da İstanbul ve Mısır'dan başka Rodos ve İzmir'in de adı geçer, ancak buralarla ilgili herhangi açıklayıcı bir bilgi yoktur. Ayrıca eserde uzağı ifade etmek için, “Hindistan'a kadar kaçmak” ifadesi kullanılır.



Kaynak eserdeki kaba saba, kafasında adam dövmekten başka bir şey olmayan, kan dökücü görünümlü, sarhoş diye tasvir edilen sözde Hyacinte'in kardeşi diye yer alıp (Scapin'in isteğiyle oyun içinde oyun yapma denemesinde Silvestre'nin sergilediği rol), Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlaması *Dekbazlık*'ta benzer şekilde uyarlanır. Ancak Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasında Ziba Hanım'ın kardeşi olarak tanımlanır ve Sena Bey'in uşağı Yaver tarafından sahnede temsil edilir. Bu tip ve rol, hafızalarda son dönemlerinde her türlü hukuksuzluğun, zorbalığın, ahlaksızlığın timsali gibi yer eden ve müessese olarak kaldırılışı "Vaka-i Hayriye" diye adlandırılan, mekânla yaşayanlar arasında ünsiyet bağı kurularak adlandırılan "Yeniçeri Ocağı-Yeniçeri" terkibine uygun olarak uyarlanır. Bu bakımdan daha yerli bir görünüm arz eder.

Olay örgüsünün ikinci düğüm bölümü, kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda Doğu'dan gelen gemi ve gemideki korsanlarla ilgili kısımdır. Âli Bey *Ayyar Hamza* uyarlamasında bu kısmı, oyundaki bağlama uygun olarak daha kapsamlı bir şekilde ele alır. Burada kullanılan Adalı, Maltız, Kefelonyalı gibi mekân adlarıyla adlaştırılmış sıfatlar, bilhassa İstanbul ağzında kullanılan yerli ifadelerdir.

*Scapin'in Dolapları*'nın çevirisinde "kenar sokakların birinde küçük bir ev", diye betimlenen mekân ve çevresi, uyarlamalarda farklı şekillerde gösterilir. Uyarlamalarda kullanılan özel yer ve çevre adları göz önünde bulundurularak yapılacak bir değerlendirmede Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasının, Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* uyarlamasından eşdeğerlilik ve yerlilik bakımından daha fazla öne çıktığını söylemek mümkündür:

"OCTAVE – Günün birinde, Léandre, hayallerini süsleyen bu kızın evine giderken, ona eşlik ediyordum. Kenar sokakların birinde, küçük bir evin önünden geçerken, hıçkıra hıçkıra ağlayan birilerinin sesini duyduk. Neler olup bittiğini merak ettik, sorup sorduk. Kadının biri, içini çekerek, içeri girersek çok acınası haller göreceğimizi, en ruhsuz insanlar bile olsak, yine de yüreğimizin dayanamayacağını söyledi (Molière, 2006: 17);

HÜSREV – Bir gün birlikte muaraza ederek bir sapa sokaktan geçerken, bir küçük evden acı ses gelip, ağlama, sızlaşma hengâmeleri kulağımıza çalındı. Ne olduğunu sorduk. Bir komşu hatun içini çekerek "Şu hanede ciğer yakacak şeyler var ki, insan taş yürekli olsa dayanmaz." dedi. Merak edip Daniş'e zor ettim. Bir harap odaya girdik. Can vermek hâlinde bir koca kadın inleyip yatar; başı ucunda bir hizmetçi sızlanır. Bir de cihana misli gelmemiş bir civan kız matem eyleyip göz yaşı dökerdi (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENA BEY – Bir gün gene âdet üzere kendisiyle beraber kalkıp esirci Emine Molla'nın evine giderken yolda Şehzadebaşı'nda Acemoğlu hamamı sokağının içindeki evlerin birinde acı acı bir ağlama sızlama işitiriz. Yanındaki evin penceresinden bakan bir ihtiyar hatuncağızdan sorarız; hatuncağız içini çekerek: “Ah evlât, bu biçarelerin hâlini Allah kimseye vermesin! İsterseniz gidin görün; pek acınacak haldedirler” deyince, ben bütün bütün merak ederim (Âli Bey, 1871: 9).”

Bu alıntılarda görüleceği üzere, Âli Bey'in uyarlamasında dış mekân ayrıntıları oyun kişilerinin yürüdükleri yolun, gidecekleri istikamet, sokağın ve semtin adlarına kadar verilir. Oyundaki bu ayrıntılar, okuyucu/seyirci zihninde oyunun daha yerli ve zihinlerde bildikleri bir yer olduğu hissini uyanmasını sağlar. Her iki uyarlamada “efendi”, “bey”, “ağa”, “yaver”, “halayık”, “dadi” gibi sıfatlar kullanılır. Bu sıfatlar, İstanbul başta olmak üzere özellikle zengin muhitleri ve konak hayatını anımsatır. Oyundaki dekor da bu yapıya uygun olarak yerli bir şekilde verilir.

#### 4. Zaman

Kaynak oyun *Scapin'in Dolapları*, Molière tarafından 1671'de yazılmıştır. Eser, Ahmet Vefik Paşa tarafından *Dekbazlık* adıyla (Hicrî 1280- Milâdî 1863), Âli Bey tarafından *Ayyar Hamza* adıyla (Hicrî 1288- Milâdî 1871) tarihlerinde Türkçeye uyarlanmıştır. Uyarlamaların her ikisi de Türk kültür tarihinde büyük değişimlerin ve kırılmaların yaşandığı Tanzimat döneminin ilk yıllarında yapılır. Klasik komedinin yapı unsurlarında önemli bir yere sahip olan “zaman” kavramı, son dönemlerde terk edilmeye başlanmıştır. *Scapin'in Dolapları*'nda da modern diye ifade edilen son dönem komedilerindeki gibi zaman kavramına sadık kalınmaz. Metinlerde ve sahnede, kesin çizgilerle verilmeyen zaman unsuru, olay örgüsünün akışı içinde, geniş yelpazede ve anlam düzleminde tahmin edilebilir bir şekilde mevcuttur. Edebî tavırlarıyla kanon eser verme yoluna hiç girmeyen Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey, uyarlamalarını devirlerindeki sosyal hayatı yansıtan bir araç olarak değerlendirirler. Bu sayede zamanın okuyucusu/seyircisi hem o günün toplumunu tanır hem de zamanın 19.yüzyılın ikinci yarısı olduğunu çok belirgin bir şekilde anlar.

Eserin olay örgülerindeki vaka zamanı ile anlatı zamanı arasında farklılıklar da vardır. Argante (*Dekbazlık*-Cabir Çelebi, *Ayyar Hamza*-Muhterem Efendi) ile Geronte (*Dekbazlık*-Müstecip Çelebi, *Ayyar Hamza*-Zuhûri Efendi) gibi yardımcı kahramanların Taranto'ya/Mısır'a gidişleri kesin olarak belli değildir. Çünkü oyunda vak'a zamanı ile anlatı zamanı farklı verilmektedir. *Ayyar Hamza* oyununda Zuhûri Efendi, “Hâlbuki biz Mısır'dan çıkmalı üç ay oluyor; işte şimdi İstanbul'a gelebildik” (Âli Bey, 1871: 32).

“Mısır’dan çikalı/ayrılalı” yani dönüş yolunda geçen üç aylık bir zaman dilimini ifade eden bir cümle kullanılır. Burada bahsedilen üç aylık süre oyunun akışı içinde geçen gerçek bir vak’a zamanı değildir. Kaynak eser *Scapin’in Dolapları*’nda zamanla ilgili bir süreç vardır; “KIZINIZ, efendim, uzakta değil. Ama onu görmeden önce, sizden özür dilemek istiyorum, sizin yokluğunuzda, ne yapacağımızı bilemedik, kimsesiz ortalarda kaldık, biz de sizin kızı evlendirdik” (Molière, 2006: 66). Ancak, burada da açıkça belli bir zaman diliminden bahsetmek mümkün değildir.

### 5. Şahıs Kadrosu

Kaynak eser *Scapin’in Dolapları* ile Türkçeye yapılan *Dekbazlık ve Ayyar Hamza* uyarlamalarının karşılaştırmalı kişi kadrosu şöyledir:

<b>Scapin’in Dolapları</b>	<b>Dekbazlık</b>	<b>Ayyar Hamza</b>
Argante	Cabir Çelebi	Muhterem Efendi (Octave- Hüsrev ve Sena Bey’in babası)
Geronte	Müstecip Çelebi	Zuhûri Efendi (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in babası)
Octave	Hüsrev Bey	Senâ Bey
Leandre	Daniş Bey	Nimet Bey
Zerbinette	Ziba Hanım	Edâ Hanım (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in sevgilisi)
Hyacinte	Sümbül	Ziba Hanım (Octave- Hüsrev ve Sena Bey’in sevgilisi)
Scapin	Hamza Ağa	Hamza (Leandre- Daniş Bey ve Nimet Bey’in uşağı)
Silvestre	İzzet	Yaver (Octave - Hüsrev ve Sena Bey’in uşağı)
Nerine	Halime Kadın	Halime (Hyacinte - Sümbül ve Ziba Hanım’ın dadısı)
Carle	Rifat	Ziver (Molière, 1671:1) <sup>2</sup>

Molière’in *Scapin’in Dolapları* adlı piyesini yukarıda da belirttiğimiz gibi Lâtin tiyatrosu, İtalyan commedia dell’arte adlı halk tiyatrosu ve Fransız farslarının etkisiyle kaleme aldığı uzmanların ortak görüşüdür. Eser, olay örgüsü ve temadan önce, bir tipin hareketleri üzerine oturtulan oyun

<sup>2</sup> Eserin şahıs kadrosunun doğruluğunu teyit etmek amacıyla, Fransızca aslından da yararlanılmıştır.

kurgusuyla devingen bir yapıda tezahür eder. Oyundaki akışın her aşamasında yer alan ve izleyicide merak uyandıran yegâne özne, uşak Scapin'dir (*Dekbazlık*-Hamza Ağa, *Ayyar Hamza*-Hamza). Bu tip, İtalyan commedia dell'arte adlı halk tiyatrosundaki Brighella'dır. Brighella, commedia dell'arte geleneğinin kurnaz, cin fikirli, esprili, kıvrak zekâlı uşak tipidir. Arlecchino'nun tersine kendini geliştirmiş ve daha yüksek bir statü sahibi olmuştur. Ya bir hancı ya da bir lokanta sahibidir. Entrika, aldatma ve dünyanın geri kalanıyla alay etme konusundaki başarısı onu entrikalardan yorulmayan bir tip haline dönüştürür. Çoğu durumda zekice davranır, gözlemcidir, hiçbir zaman pişmanlık duymaz. Uslanmaz bir yalancıdır ama bir yandan da yaptıklarını gizleme gereği duymaz. Kostümü yeşil bir ceket ve yan taraflarında yeşil çizgileri olan uzun bir pantolondur. Melodili, kendine has konuşma üslubu vardır. Dario Fo, Brighella'yı "yarı köpek yarı tavuk" olarak tariflerken, Rudlin'e göre Brighella'yı tanımlayan en iyi karışım "fare ile karışık tembel bir kedi"dir (Suner, 2007: 152).

Oyunun başkişisi Scapin, hem Ahmet Vefik Paşa hem de Âli Bey tarafından Hamza ismiyle uyarlanır. Burada dikkat çeken ayrıntı ise Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasında "çelebi" ve "ağa" unvan sıfatlarını kullanmasıdır. Türk Osmanlı cemiyet hayatında konaklar, bir yandan ataerkil aile yapısını, diğer yandan ise maddi ve manevi yönden havassı temsil eden aileleri anımsatır. Türk toplum hayatında çağdaşlaşma hareketinin havastan avama doğru bir seyir izlediği düşünüldüğünde konağın yerinin yadsınamayacak derecede önemli olduğu görülür. Çünkü konak, sadece bir yaşam alanı değil, aynı zamanda kültürel etkileşimin, değişimin, hatta bazen de moderniteyi derinden algılamadan yapılan sığ bir değişimden dolayı, münevverlerin birçoğunun tespitine göre, yozlaşmanın ülkede ilk başlangıç noktasının temsili olarak görülen bir mekândır. Konakla birlikte var olan "çelebi", "bey", "efendi", "ağa", "kâhya", "dadı" "halayık", "hizmetçi" gibi sıfatlar, uyarlamalarda kullanılan yerli unvanlardır.

Oyunun başkişisi Scapin (Hamza Ağa, Hamza), özel yeteneklere sahip olup her kötü durumda bir çözüm ve bir çıkış yolu bulabilen akıllı, kurnaz, yaratıcı, gerektiğinde ise hilekâr bir kişi olarak oyunda yer alır. Normal insanlar için çözümsüz, hattâ hayati bir durum olarak görülen olaylar, Scapin (Hamza Ağa, Hamza) için basit ve sıradan telakki edilir. Kuvvetli bir pratik zekâyâ sahip olan Scapin (Hamza Ağa, Hamza), olaylara çabucak çözüm üretirken, bunu insanlara yardımcı olmak, daha da önemlisi kendi yeteneğini göstermek için yapar. Yaptığı hileler, kurnazlıklar, pratik buluşlar esnasında

ahlaka aykırı durumlara düşmez ve herhangi nefsanî arzulara tevessül etmez. Günlük hatta anlık yaşar, gelecekle ilgili planların, hayallerin peşine düşmez. Daima iyimser düşünür, onun hayatında hiçbir zaman ye'se yer yoktur. O, insanları iyi tanır ve etrafındakilerin zaaflarının, hassasiyetlerinin fevkalâde farkındadır. Yeri geldiğinde, insanların karakterinde olan bu durumları herhangi bir kabalığa, çirkinliğe düşmeden münasip bir şekilde kullanır. O, olduğu gibi görünen ve görüldüğü gibi olan bir kişidir; içten pazarlıklı ve sinsi değildir. Onun, toplum içindeki statüsü de göz önünde bulundurulduğunda, kendi varlığını insanlara kabul ettirme dürtüsü her türlü maddî ve manevî menfaatten daha önemli bir hâl alır. Konak yaşamında birden fazla efendisi olmasına rağmen, zekâsını yeteneğiyle birleştirerek onlar karşısında herhangi bir eziklik hissetmez. Statüsüne uygun olarak basit bir yaşam şekline sahip olan Scapin (Hamza Ağa, Hamza), büyük hayaller, planlar, maddî veya manevî beklentiler içine girmeyip kendi kendisiyle barışık bir yaşam sürer.

Kaynak eserde ikiz karakterler gibi görülen Octave ve Leandre, uyarlamalarda (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*), (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) adlarıyla karşılık bulur. Bu karakterlerin Türk toplumunda aynı denecek derecede benzerlerinin olması okuyucuda/izleyicide orijinal hissi uyandıracak kadar yerlidir. Naif, nazik ve zayıf yaradılışlı olan Octave (*Dekbazlık -Hüsrev Bey, Ayyar Hamza- Senâ Bey*) ve Leandre (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) okuyucu/izleyici zihninde benliklerini tamamen ebeveynlerinin inisiyatiflerine bırakmış hissi uyandırır. Yaşadıkları aşk serüveni ve başlarına gelen maddî ve manevî zorluklara, karşı koyacak bir akıl ve çözüm yolu bulamazlar. Ancak, sevdiklerine karşı sadakatle bağlı olup onları kötü durumlara ve kaybetme riskine karşı koruma ve kollama noktasında belki de iç dünyalarında mevcut ikinci bir benlik ortaya çıkar ve dirayetli bir şekilde hemen her şeye karşı dimdik ayakta dururlar. Bu noktada Tanzimat dönemi edebî eserlerde çokça rastladığımız sonu felakete biten mirasyedi ve züppe tiplerden (*Araba Sevdası/Bihruz Bey ve İntibah/Alî Bey*) farklıdır.

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda Argante ve Geronte adlarıyla bilinen, yabancı ülkelere ticarî seyahatlere çıkan iki dost, hedef eserde Argante (*Dekbazlık-Cabir Çelebi, Ayyar Hamza-Muhterem Efendi*) ve Geronte (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) adlarıyla karşılık bulur. Yapmış oldukları iş, onları toplum içerisinde saygın bir konuma getirir. Her ikisi birbirlerine iyi çocuk yetiştirmenin öneminden ve ailenin kutsiyetinden bahseder. Her iki karakter kaynak eserden hedef esere sadece

adları değiştirilerek verilmiş hissi uyandırır. Argante (*Dekbazlık-Cabir Çelebi, Ayyar Hamza-Muhterem Efendi*), Geronte'e (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) göre daha güçlü bir kişiliğe sahip olup Scapin'in (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*) hilelerine karşı biraz direnç gösterir. Geronte (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) ise daha zayıf yapılı olup soğukkanlılığını fazla koruyamayan bir yapıya sahiptir. Maddi olarak kaybettiklerinden ziyade Scapin'in (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*) kendine oynadığı çuval oyunu ile çevresinde düştüğü aciziyetini/prestij kaybını gizlemeye çalışır.

Geronte'in (*Dekbazlık-Müstecip Çelebi, Ayyar Hamza-Zuhûri Efendi*) kızı Hyacinte (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*), babasının gizlediği ikinci evliliği yüzünden, gitmiş oldukları yurt dışından farklı gemilerle dönmek mecburiyetinde kalırlar. Babasının bindiği geminin farklı limanlara uğrayarak gelişi, ikisinin dönüşü arasında yaklaşık üç aylık bir zaman farkının oluşmasına sebep olur. Oluşan bu zaman diliminde Hyacinte'in (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*) yaşadıkları, sevgilisi Octave (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*) tarafından trajik bir tablo ile betimlenir:

“OCTAVE: Onun yerine bir başkasını koy, öyle korkunç görünürdü ki insana; üzerinde kayışlarla tutturulmuş kötü bezden yapılmış bir gömlek ve çirkin bir etekten başka bir şey yoktu. Saçları, kafasındaki ucu yukarı kıvrılmış sarı başlığın altından, omuzlarına düşmüş, bir oraya bir buraya savrulmuş haldeydiler. İşte o acınası haline rağmen, orada, güzelliğin bin bir hali içinde ışıltılı parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz (Molière, 2006: 17);

HÜSREV: Onun bulunduğu hâl-i melâlde başkası olsa elbet umacı gibi çirkin görünürdü bir basma kısa entari, başında kundak saçları omuzu üzere perişan ne diyeyim, işte ol halde yine bin hüs ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENA BEY:“Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka çarşamba karısı gibi görünür. Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakann gözleri kamaşır (Âli Bey, 1871: 10).”

Zerbinette (*Dekbazlık-Ziba Hanım, Ayyar Hamza-Edâ Hanım*), kaynak eserde baştan itibaren çingene olarak bilinir, ancak oyunun son perdesinde dört yaşında iken kaybolan Argante'in kızı olduğu anlaşılır. Ahmet Vefik Paşa uyarlamasında Ziba Hanım, Mısırlı cariye olarak tanıtılır ve ailevi durumuyla

İlgili bölüm kaynak eserle paralellik gösterir. Bu açıdan bakıldığında Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasının daha yerli olduğu gözlemlenir. Âli Bey, kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'ndaki çingene kızı olan Zerbinette'yi 19. yüzyıl Türkiye'sindeki edebî eserlerde görülen bir "esir tipi", yani "Çerkez Kızı" olarak uyarlamıştır. Bahsedilen bu esir kızlar, çoğu zaman küçük yaşlarda ailelerinden çalınarak önce İstanbul'a getirilerek esirci evlerinde müşteri için bir süre bekletilir, ardından satılmak üzere tacirler tarafından başta Mısır olmak üzere diğer beldelere nakledilir. Bu esir kız/kadın tipi; köle, cariyeye, halayık, kalfa gibi sıfatlarla anılır ve edebî eserlerde bazen küçük ayrıntılarda bazen de başkişi olarak yer alırlar; Samipaşazâde Sezai'nin *Sergüzeşt* isimli eserinde esir kız Çerkez Dilber'in hayatı konu edilir. Âli Bey, 19. yüzyılda had safhaya çıkan ve büyük bir insani drama dönüşen bu konuya bigâne kalmamıştır. Uyarlamada seçilen kişi tercihinin yerli unsurlarla örtüştüğü gözlemlenirken, çağdaşlarına göre daha yeni bir konuya ve "tip" e yönelim, eserin çağdaş bir görünüme sahip olmasına vesile olmuştur.

#### 6. Dil ve Anlatım Özellikleri

Herhangi bir eserde yerli ifadesinin karşılığı olarak en güçlü kavramların başında kültür, kültürü oluşturan unsurların başında da dil vardır. Dil, kültürün en büyük taşıyıcısı, kültürler arası farklılığın en önemli göstergesidir. Dil göstergesinin kullanılmasıyla oluşan edebiyat, güzel sanatlar içinde en kapsamlı olanıdır. Edebiyatın birçok türü vardır, ancak Tanzimat aydınlarının birçoğunca edebiyatın merkezî olarak tiyatro görülür. Merkez addedilen tiyatronun güçlü olmasında metni yaratan sanatçının eserine yüklediği işlev ve sorumluluk önemli belirleyicilerdendir. Toplum için sanat anlayışında olan dönemin sanatçıları, hâlihazırda olan zihniyet temayüllerine ters düşmeyecek, okurun/izleyicinin seviyesine uygun eserler kaleme alırlar. Tiyatro türünde ilk eserler, diğer Batılı türlerde olduğu gibi, çeviri ve uyarlama şeklindedir. Çevirmen, çevirisine yüklediği işlev doğrultusunda kaynak metnin paradigmasında herhangi bir sapmaya gitmeden çalışmasını vücuda getirir.

Bir eserin farklı kültürde var olabilmesindeki en önemli hususlardan biri, kuşkusuz vücut bulmuş olduğu kaynak kültürü yansıtabilmesidir. Molière, ne klasizmin âdeta esaret zinciri halkalarını andıran tavizsiz kuralları arasında hapsolüp bocalayan yazarlara, ne de sanatta özgürlük adına niteliksiz, halka inememiş, ayağı yere basmayan başarısız komediler yazan yazarlara benzememiş bir sanatkârdır. Onun oyunlarını tür içinde farklı kılan en önemli iki unsur, kurgu ve sözü/dili kullanma kabiliyetidir. Yabancı bir eserin yerleştirilme/Türkleştirilme sürecinde en belirleyici unsurların başında gelen

dil, aynı zamanda kaynak eserin hedef eserdeki istenilen başarıya ulaşmasında da yadsınamayacak önemi haizdir.

Bu çalışmanın kapsam olarak en önemli kısmını, kaynak eserin hedef eserlere aktarımında, dilin her şeyin önünde olduğu vurgusunu ön plana çıkarmak olacaktır. Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey edebî yaşamlarında kaleme aldıkları hiçbir eseri üstünkörü ele almamış, sanatçı kabiliyetleri doğrultusunda dillerini azami ölçüde en iyi şekilde kullanabilme, temsil ettikleri toplumun maddi ve manevi değer ifade edebilme kaygısında olmuşlardır. Genel anlamda insanı merkeze alıp özeldense kendi insanını birey olarak öne çıkarma eğiliminde olan sanatkârlardandır.

İki gencin gayrimeşru evliliklerini ebeveynlerine anlatma ve kabul ettirme zemini üzerine kurgulanan *Scapin'in Dolapları* ve yapılan uyarlamalarda, oyunun akışını başkışı olan Scapin (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*)'in konuşmaları belirler. Olay ve hareketten ziyade zekice bir kurgu halinde inşa edilen komik unsurlar, oyuna büyük bir dinamizm katar. Kaynak eserin hedef esere aktarımında kelimelerin sadece sözlük anlamlarının kullanılması çoğu zaman sığ bir durum yaratabilir. Bu yüzden dil, kaynak eserdeki ilk anlamının dışında hedef eserde mecaz, atasözü, deyim ve argo anlamlarla aktararak okuyucu zihninde çeviri ve uyarlama eserlere yabancılaşma duygusunu en aza indirir.

Octave (*Dekbazlık-Hüsrev Bey, Ayyar Hamza-Senâ Bey*) ve Leandre (*Dekbazlık-Daniş Bey, Ayyar Hamza-Nimet Bey*) adlı gençler oyunun ilk sahnelerinde romantik bir hâl ve lisan içindedirler. Ancak oyunun akışında onlardaki romantik tavırların yerini yavaş yavaş realiteye uygun olarak canlı hayattan kesitler doldurmaya başlar. Bu aşamadan sonra onların yaşadıklarına karşı lakayt ve sakin bir tavır sergileyen Scapin (*Dekbazlık-Hamza Ağa, Ayyar Hamza-Hamza*), bir yandan hayatın gerçekleriyle yüzleşecekleri anları yavaş yavaş onlara hissettirirken diğer yandan hayal âleminde yaşayan iki gençle ironik bir şekilde diyaloglar kurar:

“HAMZA – Eyyy?”

SENÂ BEY – Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka Çarşamba karısı gibi görünür- Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır.

HAMZA – Derd ü belâ baş göstermeye başladı.

SENÂ BEY – Ah Hamzacığım, görsen tarifimden ziyade bulurdun.



HAMZA – Hacet yok; görmüş gibi inandım.

SENÂ BEY – Gözünün yaşı yüzünün güzelliğini örtmesi lâzım gelirken bilâkis ağladıkça o inci gibi dökülen gözyaşları âdeta ziynet veriyordu.

HAMZA – Evet, zihnimde buluyorum” (Âli Bey, 1871: 10).

Oyunun uyarlamalarındaki yerli kültür unsurları, Türkçenin inceliğini, kıvraklığını, zenginliğini göstererek kurulan bu diyaloglardan ortaya çıkar. Aynı zamanda bu diyaloglarda, yapılan uyarlamalardaki yerli unsurları görme ve birbirleriyle karşılaştırabilme imkânlarına ulaşılr:

“SİLVESTRE- Bunu baştan düşünecektiniz, o belaya atılmadan önce.

OCTAVE- Of! İş işten geçtikten sonra nasihat versen neye yarar, anca biraz daha öldürür beni.

SİLVESTRE- Asıl o düşüncesizce davranışlarını beni öldürdü.

OCTAVE- Ne yapmam? Ne etsem? Ne çare olabilir benim derdime? (Molière,2006:14);

İZZET- Siz burasını bu derde atılmazdan evvel bir düşünmeli idi.

HÜSREV- Aman vakitsiz sözlerinle canımı çıkarıyorsun.

İZZET- Efendim saygısız işlerinizle siz benim canımı çıkarıyorsunuz.

HÜSREV- Ah ne yapmam ne neticeye karar versem ne ilaca çareye yapışsam... (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 4);

YAVER- Bunu iptidasından düşünüp de yakayı ele vermeye idiniz.

SENÂ BEY- Canımı sıkıp yatma sen de Allah'ı seversen! Araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur.

YAVER- Sizin çocuklarımız benim daha ziyade canımı sıkıyor.

SENÂ BEY- Şimdi ne yapayım? Ne yol tutayım? Ne halt edeyim?” (Âli Bey, 1871: 4).

Âli Bey'in uyarlamasında yer alan, “yakayı ele vermek, Allah'ı seversen, Araba kırıldıktan sonra yol gösteren çok olur, yol tutmak, halt yemek” gibi deyim, atasözü, günlük konuşma dili ve argo ifadelerin varlığı, esere diğer ikisinden daha yerli bir görünüm katar.

Üçlü entrika komedisi (a three-act comedy of intrigue) özelliği taşıyan *Scapin'in Dolapları* adlı eser, Ahmet Vefik Paşa ve Âli Bey'in uyarlamalarında, anlamsal düzlemde kaynak odaklı yaklaşım veya eşdeğerlilik kapsamında yerli kültür/dil hususiyetlerini ne seviyede karşıladığı

en önemli merak unsurudur. Bu durumu, kapsam olarak hedef kültür/dilde yabancı sözcük, tamlama ve imgelerle karşılanması; atasözleri/deyimlerle karşılanması ve günlük dil/argo ifadelerle karşılanması şeklinde sınırlandırarak ele almak maksada ulaşmada önemli belirleyiciler olacaktır.

*Dekbazlık* uyarlamasında yer alan diyalogdaki: “Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkaten bir istidat vardır ki cümle san’atta muvaffakiyet bana yârdır” (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 5) sözcük ve tamlamalar, yerelleşmenin en güçlü kavramı olan dilin, aktüel dilden ve sahne dilinden uzaklaşarak sırf okumak amacıyla yazılan tiyatro metinlerinin diline benzediği görülür. Tanzimat aydınlarının halkı eğitmek, bilgilendirmek ve kültürel düzeyini yükseltmek amacıyla kaleme aldığı edebî türlerden biri şüphesiz tiyatrodur. Halkın bu türe teveccühü, kendi yaşam alanı ve felsefelerini içeren konularla birlikte, özellikle bu konuların sunumunda araç olan dildeki kendilerinin anlayabileceği yalınlık, sadelik, atasözü, deyimler, yerel ağız özellikleri, canlı dil örnekleri ve argo ifadelerin varlığıdır. O dönemin yazarı, telif eserlerle birlikte tercüme ve uyarlamalarda da halkın bu hassasiyetlerini kavrayabildiği ve ona yaklaşabildiği ölçüde başarılı addedilebilir. Dolayısıyla uyarlamalarda halkın anlamayacağı yabancı sözcük ve tamlamalarla beraber, bazen yabancı imgelerin varlığı/çokluğu eserdeki yerlilik unsurunu zayıflatacaktır. *Ayyar Hamza* uyarlamasında yer alan diyalogun ilk kısımlarında:

“SENÂ BEY – Nimet Bey’i zorlarım; eve gireriz. Bir de bakarız ki bir ihtiyar karı can çekişiyor. Yanında bir yaşlı halayıkla bir kız ağlayıp yatıyorlar. Bizi görünce başlarını örterlerse de öyle bir öyle bir yeis halinde kaçmak ne kadar olabilecek? Her yerleri meydanda idi” (Âli Bey, 1871:9-10).

Günlük dilin sahne dili şeklinde kullanımında başarılı örnekler olarak ön plana çıkar.

“Kıza dikkat ettim, bir de ne göreyim? Bu bir âfitab-ı cihân, mahbube-i zaman, bir âfet-i devrandır ki yeis ve kederle melâhat ve cazibesine hâle gelecek yerde bir başka revnak ve letafet hâsıl etmiş!... Bunu görür görmez bir kere aklım fikrim birbirine karıştı; ne olduğumu kaybettim” (Âli Bey, 1871: 9-10).

Bu diyalogun son kısmında dikkati çeken husus ise sahne dilinin, bağlamdan kopmadan edebî yönü güçlü şiirsel ifadelerle sürdürülmesidir.

“OCTAVE- Sen, asıl babam olup biteni öğrenince olacakları düşün. Bıkıp usanmadan azarlayacak beni, fırtınanın ortasında kalmaktan beter olacağım.

SİLVESTRE- Sadece azarlayacak olsa iyi, paçayı o kadarıyla kurtarabilirsek daha ne isterim Tanrı’dan! Ama hiç şüphem yok, sizin o çılgınlıklarınızın cezasını

asil ben çekeceğim; şimdiden görebiliyorum, sırtıma incek değnek yağmurunun bulutları uzaklarda toplanmaya başladı bile (Molière, 2006: 14);

-  
HÜSREV- Bizim işleri duyduğuyla üzerime birden acı acı tâzir boraları patlayıp çökecektir...

İZZET- Ah, tâzir ne imiş keşke ya rabbi. Ben de tâzir ile kurtulsam ama sizin ettiklerinizin cezasını sapartasını bütün ben çekeceğim cerayimi ben ödeyeceğim gibi geliyor (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 4);

-  
SENÂ BEY- Şimdi pederim ettiklerimi duyar duymaz kim bilir nasıl tekdir edecektir.

YAVER- Yalnız tekdir olsa canıma minnet! Allah vere de o kadarla yakayı kurtarsak!" (Âli Bey, 1871: 4).

Kaynak eserde kullanılan, “*fırtınanın ortasında kalmak, paçayı kurtarmak*”; *Dekbazlık*’ta, “*sapartasını çekmek*”; *Ayyar Hamza*’da ise, “*tekdir etmek, canıma minnet, Allah vere de, yakayı kurtarmak*” gibi günlük dil ve deyimler ile karşılanır.

“OCTAVE- Ah! Scapin, başımdaki bu dertten beni kurtaracak çareyi bulabilirsen, ne yapıp edip beni kurtarabilirsen, bunu ölürüm de karşılıksız bırakmam.

SCAPİN- İşin doğrusu, benim için imkânsız diye bir şey neredeyse yoktur, yeter ki bir işi yapmak isteyeyim. Ne yapayım, yukarıdaki bana öyle bir cevher vermiş ki, bütün bu ince işleri halletmeye, sıkıştım mı dâhiyane fikirler bulmama yetiyor da artıyor; iş bilmez cahiller bunlara düzenbazlık diyor, o da onların ayıbı. Övünmek gibi olmasın ama bu onurlu meslekte, benim gibi dolap çevireni, benim kadar iyi kıvrıranı görülmemiştir. Peki ya karşılığında ne aldım? Yeteneğe de saygı kalmadı ki artık! Neyse, hem zaten ben de bu işleri bıraktım; geçenlerde bir iş yüzünden başım belâya girdi (Molière, 2006: 15);

-  
HÜSREV- Ah Hamza! Bir marifet bulsaydın, bir hud'a becerseydin, beni şu bulunduğum gaileden kurtarsaydın!

HAMZA AĞA- Doğrusunu isterseniz benim elimden gelmez bu cihanda az şey vardır. Eğer bir kere girişsem... Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkatene bir istidat vardır ki cümle san'atta muvaffakiyet bana yârdır. Övünmek olmasın, ben diyebilirim ki öyle oyunların şöyle zembereklarını yapıp yakıştırmakta ve takıp takıştırmakta ben gibi üstadın misli bulunmaz... Ama başıma bir kaza geleli bu hünelerden feragat geldim (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 5);

-

SENÂ BEY- Ah Hamza; eğer bu derdime bir çare bulacak olursan beni baştan ihya etmiş olursun.

HAMZA- Efendim vak'a benim elimden her şey güç kurtulur; Cenab-ı Hak bana böyle müşkül işlere çare bulmak maharetini vermiştir. Lâkin halk bu maharetin kadrini bilmez, tezvirat derler. Bu yoldaki maharetim sayesinde şimdiye kadar pek çok biçarelerin işlerini tesviye ettim. Yâni, övünmek gibi olmasın, benim gördüğüm işleri yapacak yok gibidir. Ne faide? Zamanımızda hünere itibar eden kalmadı, hattâ geçende gene böyle bir işten dolayı canımı sıktılar, işte o vakitten beri hiç kimsenin işine kulak verdiğim yoktur" (Âli Bey, 1871: 6-7).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda, "dolap çevirmek" deyimine karşılık, *Dekbazlık*'taki, "Cehele-i avvamın ayyarlık dedikleri zekâvet letaifine ve zeyreklik mekâyidine elbette bende hilkaten bir istidat vardır ki cümle san'atta muvaffakiyet bana yârdır" sanatlı ifadelerin yerlilik unsurlarına uzaklığı görülür. *Ayyar Hamza* uyarlamasında yer alan, içinde deyimlerin de bulunduğu cümleler, "Lâkin halk bu maharetin kadrini bilmez, tezvirat derler. Bu yoldaki maharetim sayesinde şimdiye kadar pek çok biçarelerin işlerini tesviye ettim. Yâni, övünmek gibi olmasın, benim gördüğüm işleri yapacak yok gibidir. Ne faide?", konuşma dilinin canlılığını, akıcılığını, kıvraklığını ve de yerliliğini zengin bir şekilde içinde barındırır.

"OCTAVE- Yargıyla senin aranda!

SCAPIN- Yaa, yersiz yere kötü davrandı bana. Bu devirde, böyle nankörlüğe katlanacak halim yok. Sonunda ben de hiçbir işe elimi sürmemeye karar verdim. Neyse, boş verin! Başınızdan geçen macerayı anlatın bana (Molière, 2006: 15-16);

HÜSREV- Sen hükümetle mi?

HAMZA AĞA- Evet bana bet muamele etti. Pıranga mıranga dediler gücendim. Artık halkın nankörlüğünden bezdim de elimi işten çektim. Ama ne ise siz bana maslahatınızı anlatmaktan kalmayınız (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 6);

SENÂ BEY- Sen mi?

HAMZA- - Evet, hokkabazlık edelim derken az kalsın hokkanın altına gidiyorduk, onun için o vakitten beri artık dünyaya küstüm. Her ne ise... Sözüünüzü kestim affedin. Buyurun bakalım, derdiniz ne imiş anlayalım" (Âli Bey, 1871: 7).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları* ve *Dekbazlık*'ta yer alan "nankörlük" sıfatını, Âli Bey *Ayyar Hamza* uyarlamasında eşdeğerlilik kapsamında ve günlük konuşma dili içinde zengin bir ifadeyle, daha yerli ve edebî bir şekilde anlamlandırır: "...hokkabazlık edelim derken az kalsın hokkanın altına gidiyorduk, onun için o vakitten beri artık dünyaya küstüm".

“OCTAVE- Çok geçmeden, Léandre bir çingene kızına rastladı ve ona âşık oldu.

SCAPİN- Bundan da haberim var.

OCTAVE- Yakın arkadaş olduğumuz için, bu sırrını hemen benimle paylaştı, hatta kızla tanışmaya götürdü beni. Kız güzel olmasına güzel de, onun söylememi istediği kadar da güzel değil işin doğrusu. O zamandan bu yana, ağzından kızın adının çıkmadığı bir gün olmadı. Her fırsatta güzelliğini, zarafetini şişirip şişirip anlattı, zekâsını öve öve bitiremedi. Aralarında geçen harikulâde sohbetleri, tek bir kelimesini bile atlamadan, hemen gelip bana anlattı; üstelik kızın söylediklerinin, gelmiş geçmiş en muhteşem sözler olduğuna inanmam için beni zorladı. Bazen anlattıklarını yeterince kayda değer bulmadığım için benimle kavgaya bile tuttu. Aşkın kavurucu ateşini umursamadığım için beni suçlayıp durdu (Molière, 2006: 16);

-  
HÜSREV- O aralık Dâniş Bey bir kız görüp ona vurulmuş, meftun olmuştu.

HAMZA AĞA- Evet bilirim.

HÜSREV- Biz pek aziz dost olduğumuzdan hali bana söyledi. Ve bir gün beni götürüp kızı gösterdi. Artık her ân, her dakika onun sözünü tutturdu. Şemail ve cemalini mübalağa edip mehâsin ve kemâl-i vasfını aşırır taşırırdı, her bir sözünde olan zekâyı kırk türlü tarif eyler ve soğuk dinliyorsun diye benimle çok savaşırdı (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 6);

-  
SENÂ BEY- Gittiklerinden bir müddetçik sonra Nimet Bey nasılsa esirci Emine Molla'nın evinde bir Çerkez halayık görüp abayı yakar.

HAMZA- (Öksürerek) Evet, öyle oldu.

SENÂ BEY- Kendisiyle ne kadar teklifsiz görüşüp seviştiğimizi bilirsin. Bir gün derdini bana açar; Emine Molla'nın evine götürüp cariyeyi gösterir. Vak'a güzel; güzel amma ben onun dediği kadar güzel bulmam. Her ne ise, bunun üzerine artık başka lakırdı yok, her gün bu cariye'nin lakırdısını ederiz- “İşte bana bunu dedi idi. Yok şöyle söyledi idi. Filandı. Festekizdi.” Hâsılı gece gündüz bana kavuk sallatır. Bazı vakit de- “Can kulağıyla dinlemiyorsun, angarya atıyorsun. Galiba aşk ve muhabbet nedir bilmiyorsun.” diye serzenişler ederdi” (Âli Bey, 1871: 8-9).

Kaynak eser *Scapin'in Dolapları*'nda ikna olmama hâli, “kayda değer bulmama, aşkın kavurucu ateşini umursamama” gibi sözlerle anlatılır. *Dekbazlık*'ta ise, “soğuk dinlemek” biçiminde karşılır. *Ayyar Hamza*'da aynı durum öncesiyle birlikte, “Filandı Festekizdi”, “kavuk sallatmak”, “Can kulağıyla dinlememek”, “angarya atmak” deyim ve günlük konuşma dilinden zengin örneklerle anlatılır.

“OCTAVE- Onun yerine bir başkasını koy, öyle korkunç görünürdü ki insana; üzerinde kayışlarla tutturulmuş, kötü bezden yapılma bir gömlek ve çirkin bir

etekten başka bir şey yoktu. Saçları, kafasındaki ucu yukarı kıvrılmış sarı başlığın altından, omuzlarına düşmüş, bir oraya, bir buraya savrulmuş haldeydiler. İşte o acınası haline rağmen, orada, güzelliğin bin bir hâli içinde ıslıl ıslıl parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz.

SCAPİN- Şimdi anlamaya başlıyorum. (Molière, 2006: 17);

HÜSREV- Onun bulunduğu hâl-i melâlde başkası olsa elbet umacı gibi çirkin görünürdü; bir basma kısa entari, başında kundak, saçları omuzu üzere perişan... Ne diyeyim, işte, ol halde yine bin hüsn-ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi.

HAMZA AĞA- Ey, oluyor ha! İşte işin köşesi anlaşılıyor. (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 7);

SENÂ BEY – Lâkin o derece fakr içinde ki târif kabul etmez! Öyle pejmürde bir halde melek bile olsa mutlaka Çarşamba karısı gibi görünür- Arkasında bin yerinden yamalı rengi belirsiz bir kısa entari, ayağında yırtık yün çorap, başında paçavra gibi bir yemeni... Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır.

HAMZA – Derd ü belâ baş göstermeye başladı” (Âli Bey, 1871:10).

Buradaki diyaloglarda Hyacinte (*Dekbazlık-Sümbül, Ayyar Hamza-Ziba Hanım*)’ın güzelliğini tasvir için seçilen kelimeler ve ifadeler; *Scapin’in Dolapları*’nda, “güzelliğin bin bir hâli içinde ıslıl ıslıl parlıyordu; öyle bir zarafet, öyle bir cazibe başka kimsede olamaz”; *Dekbazlık*’ta, “...bin hüsn-ü naz ile parlardı. Güya mücessem cazibe ve ân idi.”; gibi sanatlı bir betimlemenin aksine, *Ayyar Hamza*’da, “Öyle iken güya çamur içinde pırlanta gibi yüzüne bakanın gözleri kamaşır” şeklinde daha rahat bir söylem ve doğal bir betimleme yapılır.

“SİLVESTRE- Sözüünüzü kesmek istemem ama hikâyenizi biraz kısa kesmezseniz, sabaha kadar burada kalacağız. Siz bırakın, hikâyenin sonunu bir iki kelimeyle ben tamamlayayım. O gün bu gündür yüreğini saran ateş bir türlü sönmedi. Kederli sevgilisini teselli etmeye gitmediği günler, yaşamaktan sayılmıyordu. Sık sık yaptığı ziyaretler, annenin vefatının ardından evin idaresini ele alan hizmetçi kadın tarafından yasaklandı; hâliyle bizimki kahroldu. Yalvardı yakardı ama nafiye. Yakınları, kızın malı mülkü, dayanacak kimsesi olmasa da namuslu bir aileden geldiğini ve evlenmeye razı olmadan, birilerinin peşine düşmesine izin vermeyeceklerini söylediler. Tüm bu engeller aşkını daha da alevlendirdi. Bizimki düşündü, taşındı, onu ölçtü, bunu biçti, hesabını kitabını yaptı, en sonunda kararını verdi; işte buyurun şimdi, karşınızda üç günlük evli bir adam duruyor. (Molière, 2006: 18);

İZZET – (HÜSREV’E) Efendim, biraz kısa tutmazsanız sabah olacak. Bırakınız da ben anlatayım- İşte bizim beyin yüreği yandı. Gelip gitmeye kalkıştı. İhtiyar hatun öleli hizmetçi kadın dayalığı takınmıştı. Rız olamazdı yalvar yakar hep boş bir para etmezdi. Kız malsız, muinsiz ama insan evladı imiş. Ehh, aşka gem vurulmaz. Öte et beri et, düşündük taşındık. Nihayet bundan üç gün mukaddem karar verdik, nikâh olduk. (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 8);

YAVER – Lâkin beyefendi siz böyle tafsil ederseniz bu sabaha kadar bitmez. Müsaade ederseniz alt tarafını ben iki kelime ile nakledeyim. (Hamza’ya) İşte o saatten beri beyefendi fitili alır, kederli kızcağıza her gün gidip tesliyat vermedikçe rahat edemez, âdeta kendi tesliyata muhtaç olurdu. Lâkin anasının vefatından sonra yerine kaim olan dadısı bu beyin ardı arası yok vizitelerinden illallah çağırmaya başlar ve âdeta istiskal eder. Biraz dadıya hulûs edeyim derse de fayda etmez. Bir gün kendisine- “Kız her ne kadar fakr içinde ise de bir namuslu familyadan olduğu için böyle sıkça sıkça evine gidip gelmek olmaz, eğer seviyorsa nikâhla alsın” derler. Bizimki işin müşkilâtını görünce bütün bütün fitili alır; bir hayli müddet düşünür, evirir çevirir, bir kaba kurtaramaz; nihayet Allah’ın emriyle hel’alliğe almaya karar verir; işte üç günden beri de güvey girip murada erer. Anladın mı şimdi?” (Âli Bey, 1871: 11-12).

Ahmet Vefik Paşa’nın kaynak eser *Scapin’in Dolapları* ve diğer uyarılama *Ayyar Hamza*’ya göre özet mahiyetinde olan *Dekbazlık* uyarılmasındaki bu diyalogda, “kısa tutmak, yüreği yanmak, yalvar yakar hep boş bir para etmez, aşka gem vurulmaz, öte et beri et, düşündük taşındık” şeklinde hem günlük konuşma dilinden hem de deyimlerden faydalanır. Âli Bey *Ayyar Hamza*’da, “Müsaade ederseniz alt tarafını ben iki kelime ile nakledeyim, Fitili almak, tesliyet vermek, ardı arası yok vizitelerinden illallah çağırmaya başlar, istiskal etmek, biraz dadıya hulûs edeyim, evirir çevirir, bir kaba kurtaramaz, Allah’ın emriyle hel’alliğe almak, güvey girip murada ermek...” oyunun başkişisi olan Hamza’nın sosyal statüsüne ve temsil ettiği çevreye uygun halk ağzından deyimlere ve günlük konuşma diline uygun tercihlerde bulunur. Bu yönüyle muadili olan *Dekbazlık*’a göre daha yerli bir görünüm arz eder.

“SCAPİN- Bu kadarlık mıydı? Boş yere ikinizin de aklı başından gitmiş. Bunda bu kadar telaş edecek ne var? Hem sen de hiç mi utanma yok, buncacık bir işin üstesinden bile gelemiyor musun? Yazıklar olsun! Şu hâline bak, gören de koca adam oldu sanır; ama daha işlerini yoluna koyacak ufak tefek birkaç zararsız dalavere, birkaç namuslu dolap bile uyduramıyorsun. Yuh sana! Beceriksiz! O bunaklar benim elimde olacaklardı ki, ikisini de parmağımda oynattırdım valla. Zaten ünüm dört bir yana yayılmaya başladığı zamanlarda senden daha büyük değildim (Molière, 2006: 19);

HAMZA AĞA – Ay bu mu telaşınız? Böyle oyuncak iş de işten mi canım? Bu kadarlık şeye ilaç bulup becermeğe kâdir değil misin? Sen utanmıyor musun?

Koskoca kartoloz herif! Bir düzen bezen yapamıyor musun? Kafanda bir dolap kuramıyor musun? (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 9);

-  
HAMZA – (Bir müddet sükût) Bu kadar mı? Vay o kadar telâş ettiğiniz böyle küçük ehemmiyetsiz şeyler içinmiş ha? Çok şey! Bense meselenin çatal yerini bekliyordum. Vah vah yaver! Ben seni bir şey zannederdim; meğerse pek dirayetsiz ve tabansızmışsın. Bir kere kalıbına kıyafetine bak da utan! Hiç senin gibi bir adam böyle çocuk oyuncuğu şeylerin ötesini beri edecek birçok ustalık bulamaz mı? Yazık, yazık! Bilmez misin ben nice şeytan gibi akıllı geçinen herifleri parmağımın ucunda oynattım” (Âli Bey, 1871: 13).

Az sözle meramı karşısındakine anlatabilme düsturunca bakıldığında yukarıda *Dekbazlık*'tan alıntılanan diyalogun hem kaynak eser *Scapin'in Dolapları* hem de *Ayyar Hamza*'dan daha başarılı olduğu görülür. Ancak *Ayyar Hamza*'daki, “meselenin çatal yeri, dirayetsiz ve tabansız, kalıbına kıyafetine bakmak, ötesini beri edecek birçok ustalık, akıllı geçinen herifleri parmağımın ucunda oynatmak” gibi ifade, deyim ve günlük dil örneklerinin olması, yabancı bir eseri yerlileştirme açısından daha güçlü göstermektedir.

“ARGANTE – Uydurdukları masallara beni inandırmaya kalkmasınlar sakın?

SCAPİN – Neden olmasın?

ARGANTE – Nefeslerini boşuna tüketecekler.

SCAPİN – Göreceğiz bakalım.

ARGANTE – Ben öyle her şeyi kolay kolay yutmam.

SCAPİN – Büyük konuşmakla olmuyor ama.

ARGANTE – Oğlum olacak o sefili yola getirmesini bilirim ben (Molière, 2006: 23);

-  
CABİR – Bana havaî meseleler okuyup sakalıma mı gülecekler?

HAMZA AĞA– (Kendi kendine) Eh, belki de.

CABİR – (Yalnız sanarak.) Hey, bana martaval yutturulmaz, boş lâkırdı.

HAMZA AĞA – (Kendi kendine) Görürüz ya!

CABİR – (Yalnız sanarak.) Yok, hayır, bana çançanla oyun olmaz, nafîle.

HAMZA AĞA– Haşlayacak mısınız?

CABİR – Evet, haşlayım, biraz darılayım, tartaklayım (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 13);

-



MUHTEREM (Kezalik) – Yahut masal okuyarak beni avutmak mı isteyecekler?

HAMZA (Kezalik) – O da olabilir, sanki.

MUHTEREM (Kezalik) – Ne deseler bir para.

HAMZA (Kezalik) – Görürüz bakalım.

MUHTEREM (Kezalik) – Ben öyle çapkınlıkları yutmam.

HAMZA (Kezalik) – İhtiyaten yeminsiz söyle.

MUHTEREM (Kezalik) – Bu azgın oğlanın yolsuzluklarını sağlam kazığa bağlamanın yolunu bilirim” (Âli Bey, 1871: 21).

*Dekbazlık*'daki, “havaî meseleler okuyup sakalıma mı gülecekler, martaval yutturulmaz, bana çançanla oyun olmaz” konuşma dili, deyim ve argo söylemler; *Ayyar Hamza*'da, “masal okuyarak beni avutmak, ne deseler bir para, öyle çapkınlıkları yutmam, ...yolsuzluklarını sağlam kazığa bağlamanın yolu” şeklinde karşılık bulur. Bu diyaloglar, her iki uyarlamanın başa baş değerinde olduğu diyaloglardandır.

“SİLVESTRE- Ne desem büyük adammışsın doğrusu; işler yoluna girmeye başladı. Ama bir yandan geçinmek için para lazım, bir yandan çevremizde ne kadar adam varsa, hepsi peşimizden hırlayıp duruyor.

SCAPİN – Sen her şeyi bana bırak. Dolap hazır. Şimdi geriye kaldı, kafamda tasarladığım rolü oynayabilecek bir adam bulmak. Sen dur bakayım. Şöyle biraz yürü. Kafandakini biraz indir, şöyle belalı tiplerin taktığı gibi tak. Tek ayağını kaldır. Bir elini beline koy. Şimdi öfkeli gözlerle bak. Sanki kralmışsın gibi yürü. İşte böyle. Gel peşimden. Yüzünle sesini değiştirdim mi tamamdır (Molière, 2006: 29);

İZZET – Ben ikrar ederim, eyvallah! Sen bir emsalsiz dekbazsın. İşler yoluna giriyor. Fakat harçlığımız yok, alacaklı her yandan üzerimize havlıyor.

HAMZA AĞA – Sen beni halime koy. Dolabı kurdum, adamcığı yumuşatırım, hamını alırım. Fakat bana bir yordak lâzım, onu zihnimde bulmalı. Dur bakayım, sen şöyle dur bakayım, sen şöyle dur. Kûlahı şöyle yan dik, hoyrat kûlahı gibi, ha, elini beline, ayak ileri, gözler azgın, şeşpa gibi yürü, deve gibi lök lök, ha tosunum aşağı yukarı; eh oldu âlâ. Gel, arkam sıra; sana daha öğreteceklerim var. Sesini, yüzünü değiştireyim (Ahmet Vefik Paşa, 1882: 18);

YAVER – Senin gibi de bir daha var derlerse inanma! Doğrusu, aşk olsun! Şöyle böyle herifin hamı alındı. Lâkin bir yandan da parasızlık zahmeti var, buna ne çare bulacaksın?

HAMZA – Sabret. Peşin, herifin zayıf tarafını bulmak lâzım idi; buldum. Şimdi bana bir adam daha lâzım, onu düşünüyorum. Dur bakalım, sen olur musun? Biraz kafa tut bakayım? Fesini tosunca bir yana ey; bir ayağının üstünde dur; elini beline

koy; gözlerini gazaplı göster; tiyatrodaki hükümdar olmuş gibi yürü; ha şöyle. Gel ardım sıra. Şimdi senin çehrenle sesini değiştirmenin çaresini de bulurum” (Âli Bey, 1871: 30-31).

*Dekbazlık'taki* diyalogda yer alan, “Külâhı şöyle yan dik, hoyrat külâhı gibi, ha, elini beline, ayak ileri, gözler azgın, şeşpa gibi yürü, deve gibi lök lök, ha tosunum aşağı yukarı; eh oldu âlâ.” İfadeler yerli, doğal, samimi ve akıcı bir konuşmanın sahnede yer alan başarılı örneklerindedir. Mukabili olan diyalog *Ayyar Hamza*'da, “Biraz kafa tut bakayım? Fesini tosunca bir yana ey; bir ayağının üstünde dur; elini beline koy; gözlerini gazaplı göster; tiyatrodaki hükümdar olmuş gibi yürü; ha şöyle” şeklinde karşılık bulur. Ancak Ahmet Vefik Paşa'nın uyarlamasının konuşmanın doğallığı, oyuncunun sosyal statüsünün yansıtılması bakımından daha başarılıdır.

Buradaki alıntıların söz varlığı olarak birbirlerini karşılama oranı dikkate alındığında büyük farklılıklar olduğu görülür. Şöyle ki, kaynak eser *Les Fourberies de Scapin* 56, *Scapin'in Dolapları* (çeviri) 61, *Dekbazlık* 56 ve *Ayyar Hamza* 111 sayfadan oluşur. Sayfa sayılarından hareketle Ahmet Vefik Paşa'nın *Dekbazlık* uyarlamasının; uyarlamadan ziyade serbest bir çeviri olduğunu söylemek mümkündür. Âli Bey'in, *Ayyar Hamza* uyarlamasının, yapı bakımından kaynak esere sadık kalınarak uyarlandığını, ancak dil ve anlatım yönüyle yeniden bir yaratım olduğunu iddia etmek abartılı bir yaklaşım değildir. Mustafa Nihat Özön'ün eserlerle ilgili değerlendirmesi de benzer istikamettedir:

“Aynı eseri Ahmet Vefik Paşa da Molière külliyatı arasında Dekbazlık adıyla Türk hayat ve âdetlerine tatbik ederek tercüme etmiştir. İki nakil arasında dil itibarıyla epey ayrılıklar vardır. Ahmet Vefik Paşa asla fevkalâde sıkı bir surette sadık kalmış ve kendine mahsus tâbir ve tarzlarla ifade etmiştir. Ali Beyin Türkçe konuşma tarzına çok uygun bir şekilde yazmış olduğu ufak bir karşılaştırma ile anlaşılacak derecede açıktır. Filvaki, Ahmet Vefik Paşa, vakanın geçiş zamanı olarak daha eski bir devri seçtiği görülüyor, fakat ne de olsa daha ilk konuşmalardaki (Beni hemen evlendirmek için geliyormuş dersin. - Bu haberleri bütün amcamdan duymuşsun sen. -Babam ona bütün yazmış mektubunda ha. -) ve buna benzer şeylerle biraz daha uzun konuşmalardaki tarzı sahne için ağır sayılabileceği gibi gramer ve bilhassa sentaks bakımından ayrılık göstermektedir” (Özön,1968: 24).

Her iki uyarlamada kullanılan deyim, atasözü, halk tabiri ve argo ifadeleri sayı ve çeşitlilik olarak karşılaştırdığımızda Âli Bey'in eserinin Ahmet Vefik Paşa'nın eserinden daha zengin bir muhtevaya sahip olduğu görülür. Ahmet Vefik Paşa'nın ve Âli Bey'in uyarlamalarını tetkik eden bazı çağdaş eleştirmen ve kuramcılar, özellikle Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlamasını

yerleşme vasfına uygun bularak övgüyle karşılar. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar, Ahmet Vefik Paşa'nın iki uyarlamasıyla Teodor Kasap'ın bir uyarlamasını, Âli Bey'in *Ayyar Hamza* uyarlaması ile karşılaştırarak *Ayyar Hamza*'nın dil yönünden diğerlerinden üstün olduğuna kanaat getirir:

“Ahmed Vefik Paşa'nın kendisinde bir nevi komik icat kabiliyeti vardır. Adaptasyonlarda bu kabiliyet onu sürükler. Vefik Paşa'nın bilhassa tutunan piyesleri, Zor Nikâh ve Zoraki Tabip gibi adaptasyonlarıdır. Bununla beraber Teodor Kasap (Pinti Hâmid) ve Ali Bey'in (*Ayyar Hamza*) adaptasyonlarının, bunlardan aşağı olmadığı, hattâ dil bakımından ufak bir faikiyet bile gösterdikleri aşikârdır” (Tanpınar, 1977: 210).

Tanpınar, Âli Bey'in dili kullanmadaki başarısını, değişik sanatçıların eserlerini değerlendirmede de âdeta bir üst ölçüt/kıstas gibi görür. Ahmet Mithat Efendi'nin *Eyvah* isimli tiyatro eserini bu minval üzere değerlendirir:

“Piyes iki evli Meftun Bey'in acıklı macerası, tekrar evlenme şakaları ve tavla oyunuyla hemen hemen bir vodvil havasında başlar. İkinci perdenin başında da görülen bu hafif komedi havası piyesin hattâ bütün Midhat Efendi tiyatrosunun bizzat en güzel tarafıdır. Muharrir nerdeyse ‘*Ayyar Hamza*’ sahibi Âli Bey'in o çok güzel diline yaklaşmıştır” (Tanpınar, 2013: 212).

Modern Türk tiyatrosunun Şinasi ekolü ve Namık Kemâl ekolü şeklinde iki yoldan ilerlediğini ifade eden sanatçı ve araştırmacılar; birincisinin geleneksellikten beslenerek modern çizgide gelişerek süregeldiğini, ikincisinin ise bu gelişimi sekteye uğratarak başka istikamete kaydığını dile getirirler. Haldun Taner, Türk tiyatrosunun “gerçek zeminini kaybetmesi” şeklinde yorumladığı bu durumu, bir yüzyıla varan menfi bir kader ağına düşme olarak yorumlar:

“Türk Tiyatrosuna, kendi geleneklerimizden yararlanarak mı, yoksa Batı örneklerine özenilerek mi varılır? Bu soru yüzyıllardır tartışılıyor.

Şair Evlenmesi, tiyatroculuğumuza (la) sesini verdiği için bu yana, Âli Bey, *Ayyar Hamza*'sı, Ahmet Vefik Paşa yerli oyunmuş duygusu veren Molière uygulamaları, Teodor Kasap, Pinti Hâmid'i, İşkilli Memo'su, ama daha da çok *Hayâl* dergisinde açtığı ilginç ve yürekli kampanyası ile Şinasi'nin çılgırını destekleyip sürdürdüler. Ne var ki, Tanzimat kırması bir Avrupa hayranlığının at oynattığı bir aydınlar daha doğrusu yarı-aydınlar ortamında yankı bulamadılar. Hele Namık Kemal, biraz sonra da Abdülhak Hâmid biçim bakımından batı kalıplarına kapılınca, tiyatro tarihimizin ilk (*Biz Bize Benzeriz*)cileri azınlıkta kaldılar. O günden sonra da Türk Tiyatrosu'nun kaderi en az doksan yıl için çizilmiş oldu” (Taner, 1966: 736-738).

Metin And, “geleneksel etki” başlığı adı altında Âli Bey'in dilini ele alarak, onun eserlerini çağdaşı olduğu birkaç yazarla birlikte geleneksel tiyatromuz

olan Orta Oyununun izleğinde gösterir: “Teodor Kasap gibi, bu kaynağın değerini anlamış, öyle ki Molière’den yaptığı İşkilli Memo’yu Orta Oyunu olarak nitelendirmiş olanlar da vardı. Aslında Şinasi ve Âli Beyin tuttuğu yol budur. Bu yazarların gerek özgün, gerek uyarlamalarında geleneksel tiyatromuzun bir tadını bulabiliriz” (And, 1972: 269).

Uyarlamamanın istenilen başarıya ulaşmasındaki en önemli amillerin başında, uyarlayıcının çok dilli, çok kültürlü ve çok kimlikli olma gibi vasıflara sahip olması gelir. Ayrıca uyarlayıcının hem model olarak seçtiği kaynak eserin verildiği dili ve kültürü hem de kendi anadilini ve kültürünü tüm incelikleriyle bilmesi, mutlak zarurettir. Bu sebeple uyarlamayı yapacak uyarlayıcının kültürler ve diller arası uzman olması, aynı zamanda da şahsi üsluba ve yaratıcı güce sahip olması gerekir.

Ahmed Vefik Paşa, *Lehce-i Osmâni ve Müntehabât-ı Durûb-ı Emsâl* (Ata Sözlere) eserleri başta olmak üzere dille ilgili çok önemli çalışmalar yapmıştır. Doğu dillerinden Arapça ve Farsçayı; Batı dillerinden Fransızca, İngilizce ve İtalyanca’yı iyi derecede bilen, Almanca ve Rusçayı da anlayan yazar (Toker,1998: 17), Tanzimat dönemi dil ülküsünün en şuurulu savunucu ve uygulayıcılarından. Burada dikkatlerden kaçmaması gereken ayrıntı ise yazarın dil hususundaki tavrının millî olmakla beraber daha çok akademik bir duruşa sahip olmasıdır. Birçok bakımdan çok renkli bir kişiliğe sahip olan yazar, bilhassa dille ilgili çalışmalarında ciddi bir duruş sergiler.

Âli Bey, küçük yaşlarda Fransızca ve Arapçayı öğrenir ve *Lehçetü'l Hakâyık* gibi bir eser vücuda getirir. Ahmet Vefik Paşa'nın akademik diline karşı Âli Bey hem *Lehçetü'l Hakâyık*'ta hem de diğer eserlerinde mizahi bir dil kullanmayı tercih eder. Türk mizahında yazmış olduğu müstakil eserler ve makalelerle saygın bir yere sahip olan Âli Bey, klasik edebiyatımızda kolay söylenen, doğal ve kısa olan, ancak derin anlamlar içeren sehl-i mümteni tarzıyla birlikte, Batı mizahının basit söylemli mizah anlayışını birleştiren bir üslûba sahiptir. Âli Bey'in tiyatro eserlerinde de dil algısı aynı mizahi bakışıyla paraleldir; her kesime hitap eden, anlaşılabilir, rahat söylemli ve nükteli bir sahne dili... Yazarın dili bu şekilde kullanmadaki en önemli tercihinin ve bu tercihle gidilen istikametinin ise yerelleşme olduğunu belirtmek gerekir.

### Sonuç

Şinasi'nin yazdığı *Şair Evlenmesi* ile başlayan yerli tiyatro eserlerinin ekserisi, klasik komedyanın töre ve entrika türünde kaleme alınır. Gerek repertuar eksikliğinden gerekse de Batı tiyatrosunun Türk sanatçıları için yeni

bir tür olmasından dolayı ilk eserlerin çoğu tercüme ve uyarlamalardan oluşur. Çeviri; düz çeviri, benzetimli çeviri, uyarlamalı çeviri diye tasnif edilirken kapsam olarak daha geniş bir anlam ifade eden “eşdeğerlilik” metodu da bu disiplinin içinde zikredilir. Kısa sürede yerli eserler yazmanın zorluğunun farkında olan Tanzimat aydınları, halka gitmenin yolunun onların diliyle, duygu ve düşünceleriyle kısacası yaşayış şekilleriyle hemdem olmaktan geçtiğini anlar ve zamandan kazanmak için Batı’dan alınan eserleri, yapabildikleri kadarıyla ve ivedilikle uyarlayarak, hedeflerine ulaşmayı arzu ederler. Kaleme aldıkları çeviri, uyarlama veya eşdeğerlilik şeklindeki eserleri yerli yaşam, yerli konu, yerli tiplerle halka sunumda en etkin ve önemli vasıta dildir. Bu dönemde yazılan eserlerde dil, bazen birebir çeviri, bazen anlamın, yerli unsurların zenginliklerini de içeren rahat bir uyarlama, bazen de kaynak eserle sadece konu ve yapı bağlamında ilintili olan eşdeğerlilik metoduyla daha serbest bir kullanım şeklinde vücut bulur. Âli Bey’in eseri *Ayyar Hamza*, uyarlamadan ziyade eşdeğerlilik ölçüsünde Türkçeye aktarılmış bir eserdir. Bu sayede *Ayyar Hamza*, günümüzde özel ve devlet tiyatrolarında neredeyse yüz elli yıl önceki sıklık ve canlılığında sahnelenmeye devam etmektedir. Bir tiyatro eseri, seyircide ne kadar etkin bir şekilde duygu yoğunlaşmasına sebep olursa o kadar başarılı ve kalıcı olur. Ahmet Vefik Paşa’nın eseri *Dekbazlık* tiyatro dilini yeterince önemsemeyen çeviri şeklinde kaleme alınmış bir eserdir. *Dekbazlık*, birçok yönden yerlilik unsurlarını ihtiva etmekle birlikte dil yönünden *Ayyar Hamza*’nın zihinlerde bıraktığı etkinin gerisinde kaldığı görülmektedir.

Modern Türk edebiyatının ilk evresinde edebî faaliyetlerini gerçekleştiren Tanzimat edebiyatı I. Dönem sanatçıları, sadece edip değil, aynı zamanda her biri önemli birer mütefekkir ve ülkü adamlarıdır. Onlar, hem yeni bir edebiyatı sağlam temeller üzerine inşa eden, hem de kendilerinden önceki dönemde yaşayan sanatçılarda “basit” ve “kaba” bir lisan şeklinde addedilerek hor görülen Türkçeyi, bir bilim-sanat ve kültür dili yapabilme davası uğruna mücadele eden büyük şahsiyetlerdir.

#### KAYNAKÇA

Ahmet Vefik Paşa (1882), *Dekbazlık*, Bursa Vilayet Matbaası, Bursa.

Âli Bey (1871), *Ayyar Hamza*, Şevki Bey Matbaası, İstanbul.

Âli Bey (1968), *Ayyar Hamza*, Düz. Mustafa Nihat ÖZÖN, Remzi Kitabevi, İstanbul.

AND, Metin (1972), *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu 1839-1908*, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara.

- AND, Metin (1974), “Türkiye’de Molière”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5, 51-64.
- AYVERDİ, İlhan (2005), *Kubbealtı Lügati-Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- BANARLI, Nihad Sami (1983), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I*, MEB Yayınları, İstanbul.
- ÇALIŞLAR, Aziz (1995), *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları (Sanat/Tiyatro), Ankara.
- ÇERİ, Bahriye (2010), *İstanbul Edebiyat Haritası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- KERMAN, Zeynep (1978), *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1671), *Les Fourberies de Scapin*, Paris: Théâtre du Palais-Royal.
- MOLİÈRE, (1933), *Ahmet Vefik Paşa Külliyyatı XIV, Dekbazlık*, Haz. Mustafa Nihat Özön, Kanat Kütüphanesi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (1944), *Scapin’ in Dolapları*, Çev. Orhan Veli Kanık, Maarif Vekâleti, Ankara.
- MOLİÈRE (1945), *Cimri*, Çev. Yaşar Nabi Nayır, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- MOLİÈRE, Jean-Baptiste Poquelin (2006), *Toplu Oyunları 1- Scapin’ in Dolapları / George Dandin*, Çev. Ayberk Erkay, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- OFLAZOĞLU, Turan (1978), *Molière*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- ÖZTUNA, Yılmaz (2006), *Yavuz Sultan Selim*, 5. Baskı, Babıali Kültür Yayınları-BKY, İstanbul
- PERİN, Cevdet (1946), *Tanzimat Edebiyatı’nda Fransız Tesiri*, Pulhan Matbaası, İstanbul.
- SUNER, Levent (2007), “Commedia dell’Arte Etkisinde Üç Oyun Beş Yorum”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 24, 145-182.
- ŞENER, Sevda (1974), “Molière ve Türk Komedyası”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 5, 23-31.
- TANER, Haldun (1966), “Yüzyıllık Bir Tartışma”, *Tiyatro Özel Sayısı–Türk Dili Dergisi*, 178, 736-738.

Emir Ali ŞAHİN

- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Kerman, 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2013), *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 20. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- TOKER, Yalçın (1998), *Ahmet Vefik Paşa, (Hayatı-Kişiliği-Eserleri)*, Toker Yayınları, İstanbul.

## ARABA SEVDASI ADLI ROMANIN YAPISALCI ANALİZİ

### *The Structural Analysis of Araba Sevdası*

Betül BAYRAKTAR\*

**ÖZ:** 20. yüzyılın başında dilbilim alanında başlayıp sonra diğer bilim dallarında da yaygınlık gösteren yapısalcılık 1970'lerden sonra gelişen post-yapısalcılığa rağmen Türk akademisinde edebiyat biliminde hala sıkça kullanılan bir yöntemdir. Her bir metni ortak bir yapı merkezinde ele almanın önemini vurgulayan yapısalcılığa göre metinler önceden belirlenmiş kurallar kapsamında analiz edilmelidir. Bu bağlamda romanlar şu başlıklar altında incelenmektedir: isim-içerik ilişkisi, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân, kişi kadrosu. Roman tahliline yönelik çalışmalarda sıkça kullanılan bu şablonun eserin anlaşılmasında önemli bir role sahip olduğu vurgulanmaktadır. Bu çalışmada söz konusu yöntemin uygulanacağı roman Tanzimat dönemi romanlarından *Araba Sevdası* adlı eserdir. İlk realist roman olarak anılan *Araba Sevdası* 1896'da yayınlanmış olup Türk edebiyatı açısından büyük öneme sahiptir. Recaizâde Mahmut Ekrem'e ait olan eserde Batılılaşma, aylaklık, züppe tipi, yabancılaşma gibi meseleler de sorgulanmaktadır. Dolayısıyla o dönemde yaşayan belirli bir insan tipinin de izlerinin görüldüğü eser, hala pek çok araştırmanın inceleme nesnesidir. Bu çalışmada ise başlangıç safhasındaki Türk romanın yapısal özelliklerine dikkat çekilmektedir. Sonuç olarak inceleme nesnesi olan romanda yapısal olarak bazı farklılıklar gözlemlenmektedir. Özellikle zaman, mekân gibi bazı hususlarda romanın ardıllarına öncülük ettiği söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Yapısalcılık, Roman Tahlili, Tanzimat Romanı, Araba Sevdası

**ABSTRACT:** Structuralism, which started in the field of linguistics at the beginning of the 20<sup>th</sup> century and then became widespread in other disciplines, is still a frequently used method in Turkish literature despite the post-structuralism that developed after the 1970s. According to the structuralism, which emphasizes the importance of handling each text in a common structure center, the texts should be analyzed within the scope of pre-determined rules. In the department of New Turkish Literature, great importance is attached to the structuralist approach in novel studies. In this context, novels are examined under the following headings: name-content relationship, plot, point of view and narrator, time, place, character staff. It is emphasized that this template, which is frequently used in studies on novel analysis, has an important role in understanding the novel. The novel in which the method in question will be applied in this research is a late Ottoman novel named Araba Sevdası. Araba Sevdası, known as the first realist novel, was published in 1896 and is of great

\* Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, E-mail: 35betulbayraktar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-4057-9147

Geliş Tarihi / Received: 02.12.2020  
Kabul Tarihi / Accepted: 07.03.2021  
Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021



importance in terms of Turkish literature. In the novel by Recaizâde Mahmut Ekrem, issues such as Westernization, idleness, snobbery type, and alienation are also questioned. Therefore, the work, in which the traces of a certain type of person in that period can be seen, is still the object of many studies. In this study, attention will be drawn to the structural features of the Turkish novel in its early stage.

**Keywords:** Structuralism, Novel Analysis, Late Ottoman Novel, Araba Sevdası

### Giriş

Yapısalcı anlayış, Ferdinand de Saussure'nin "Genel Dilbilim Dersleri" sonrasında yaygınlık göstermeye başlamış ve sonrasında antropoloji, psikanaliz gibi diğer bilim dallarında da kullanılan bir yöntem olmuştur. Bir dizgeler bütünü olan *yapı* pek çok parçanın bir araya gelmesiyle oluşur. Toplum, metin veya örgütün alt birimleri ve bunların birbiriyle ilişkili olarak bir bütünlük oluşturduğu sisteme de yapı denmektedir. "Bir yapıyı incelemek için, o sosyal birimin belli başlı öğeleri/alt birimleri, alt sistemlerin bir araya gelerek bir bütün oluşturması, bireyler ve onları birbirine bağlayan mevcut ilişkileri ve bu ilişkileri düzenleyen kültürel değerleri, yasa ya da kuralları bulunmalıdır" (Nar, 2014: 31). Yapısalcılığın önemli isimlerinden Claude Levi-Strauss, aile ve akrabalık bağlarını inceleme nesnesi olarak alırken Vladimir Propp masallar üzerinde çalışarak birtakım ortak yapılar belirlemiştir. "Propp'un amacı, yüzeydeki çeşitlilik, çokrenklilik altında yatan yapısal düzeni ve bu düzenin işleyişini sağlayan temel işlevleri bulup ortaya çıkarmaktı[r]" (Rifat, 1998: 177). Bu iki isim üzerinden yapısalcılık hakkında genel bir kanaat edinilebilir. Öte yandan söz konusu ortaklıklar dünya üzerindeki tüm yapıların benzer şekilde çözümlenmesini sağlamaktadır. Parçaların her biri ayrı ayrı incelenip bütünsel bir bakış yakalanmaktadır. Tahsin Yücel'e göre (1999: 10) yapısalcı bir analizde odak noktası dizgelerden oluşan inceleme nesnesinin kendisidir. Dışsal unsurlar büyük çoğunlukla dikkate alınmamalıdır.

Türkiye'de roman ve şiirlerinin yapısalcı incelemesi Avrupa ve Amerika'daki yapısalcılık tartışmalarından çok daha sonra başlamış olup özellikle 2000'lerin başında edebiyat biliminde yaygın kullanılan bir yöntem olmuştur. Her bir eseri biricik gören ve kendisine uygun metotlarla incelemenin önemini vurgulayan post-yapısalcı anlayıştan ziyade yapısalcı anlayışın Türkiye akademisinde daha yaygın olarak kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu araştırmaların hepsinde ortak yön, inceleme nesnelerinde belirli bir yapının izlerini sürmek ve ardındaki kuralı açığa çıkarmaktır. Nitekim edebiyat kuramları üzerine ele aldığı çalışmasında Berna Moran (2016: 174) yapısalcılığın yüzeyde yer alan fenomenlerin altında yatan derin kurallar ve yasalar bütününe aramak olduğunu belirtir.

Bu araştırmanın amacı Tanzimat dönemi romanlarından *Araba Sevdası*'nın yapısalcı bir analizini yapmaktır. Bu eseri ele alma nedeni, eserin Türk romanının ilk örneklerinin verildiği bir dönemden olması ve *ilk realist roman* olarak anılmasıdır. Roman diğer yapısalcı çalışmalarda olduğu gibi şu alt başlıklar altında incelenmektedir: İsim-İçerik ilişkisi, olay-örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı, zaman, mekân ve kişi kadrosu. Yapısalcı anlayış ile yazılmış pek çok makale ve tezde tespit edilen bu alt yapılar ayrı ayrı analiz edilerek yapılardan bütüne doğru bir bakış ile metin yorumlanacaktır. Çalışmada mevcut metodun geliştirilmesine yönelik bir öneride bulunulmayacaktır. Ancak bu yöntem ortaya çıkmadan önce üretilmiş bir edebi metne uygulanarak çıkabilecek sonuçlar önemsenmektedir.

### 1. İsim-İçerik İlişkisi

Gerard Genette'ye göre (aktaran Aksöz, 2018: 33) metin etrafındaki öğelerden biri kitap çevresindeki öğelerdir ve bunlardan bir kısmı yayıncıya bir kısmı yazara aittir. Kitap kapağında yer alan ve yazara ait olan *eser adı* da *epitext* kapsamına girmektedir. Genette burada kitabın başlıklarının konuya ve türe göre değişebileceğini belirtmiştir. Bilindiği üzere okurla metin arasındaki ilk ilişki eserin adı ile başlar. İsim içerik düzlemi anlatımın diğer yapı birimlerinden önce gelerek ön söz, son söz, başlık ve alt başlıklar gibi *yan-metinseldir*. Bu çalışmada kitap başlığı romanın adına karşılık gelmektedir ve içeriğe yönelik bir bilgi aranmaktadır. İsim metnin dışında yer aldığından bu isim ile içerik arasında bir ilişkinin kurulması ana metne hazırlık açısından önemlidir. *Araba Sevdası* adlı romanın ismi ile içeriği arasında doğrusal bir ilişki vardır. Merkezinde arabanın olduğu romanda isim-içerik arasındaki ilişkisi hakkında Tanpınar (2006: 441) “pek az Türk romanı *Araba Sevdası* kadar adına bağlıdır” der. Eserde başkışı Bihruz Bey'in arabalara düşkünlüğü ve kendi statüsünü onun üzerinden belirlemesi ironik bir üslupla anlatılmaktadır. Bu bağlamda eserde fetiş nesnesine dönüşen arabayla aslında kişinin kendisini göstermeye sunması eleştirilmektedir. Mallar sahibinin kimliğini göstermekten ziyade sahibi tarafından bir kimlik oluşturma amacı ile düzenlenmektedir, denebilir. Nitekim Jale Parla'ya göre (2003: 536) Batılılaşma serüveninde araba anlatıları, sahip olma ve olmama, güç kazanma ve kaybetme, amaçlılık ve amaçsızlık, olgunlaşma ve çocuksuluk, narsisizm ve fetişizm, parçalanmışlık ve kendi kendini yıkmanın hikâyesidir. Bu da “Batılılaşmayla karışık bir modernleşme” (Çıkla, 2013: 273) ile açıklanabilir. Romanda söz konusu araba, 19. yüzyıl Osmanlı toplumunda statü göstergelerinden faytondur:

“Faytona binmek önce padişaha ait bir hak iken, zamanla bu hakkı protokol ilkeleri doğrultusunda devlet ricalinden bürokratlar ve en sonra da zengin kimseler

kullanmaya başlamıştı. Fayton, 19. yüzyıl İstanbul’unda önemli bir statü simgesi sayılıyordu. Zenginler ve devletin üst kademesindeki nüfuzlu kişiler, halk tarafından, sahip oldukları faytonlar aracılığıyla tanınırdı” (aktaran Utku Günaydın, 2007: 103).

Öte yandan arabaya dış özellikler atfedilmekte, ona sahip olmak önemli bir statü göstergesi sayılmaktadır. Cinselliğin göstergesi olan arabanın romandaki tasviri bu yönüyle dikkat çekicidir:

“Araba filhakika o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini havi yıldızlı birer marka ile muvaşşah, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şeydi” (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2019: 61-62).

Başkişinin kamusal alanda varlığını bağladığı araba, statü göstergesidir. Arabanın markası, özellikleri gibi hususlarla sahibinin zenginliğini teşhir etmesi dışında kullanıcıya zaman ve mekânı aşması nedeniyle de güç ve özgüven verir. “Pratik kullanımının yanında bir gösterge olarak tüketil[en]” (Lefebvre, 2007: 117) ve belli bir hayat tarzına atıf yapan araba ile statüye dönük semboller üretilir. Kimliğini araba üzerinden inşa etmeye çalışan, kıyafetleri ile etrafındaki beylerden her zaman daha şık görünmeye çalışan Bihruz Bey’in, Çamlıca’da gezinirken asıl amacı kendisini gösteriye sunmak ve kamusal gözün dikkatin çekmektir. Arabayı araç olmaktan çıkarıp amaçlaştıran Bihruz Bey’in parkın belirli bir yerinde dinlenmesinin sebebi arabasının diğerlerinde bıraktığı tesiri görmektir. Bihruz Bey’in Periveş’e yönelmesinin nedeni de Periveş’in içinde bulunduğu arabanın niteliğidir. Görünene odaklanan Bihruz Bey arabadan yola çıkarak Periveş’i hayalindeki bir hayatın ortasında konumlandırır. Çengi Hanım da Bihruz Bey’in Periveş’e yönelmesinin nedeninin ait olmadıkları bir hayatın göstergesi durumundaki arabadan kaynaklandığını düşünmektedir:

“-Her vakit böyle süslü arabayı nereden bulacaksın?  
-Böylesi olmasın da adeta olsun. Meram eğlenmek değil mi?  
-Ya o vakit alafranga bey gene sana bakar mı dersin?  
-Bakmazsa bakmayıversin... O da tasamın on beşi sanki!” (RME, 2019: 89).

Benzer şekilde, Keşfi Bey’in evine giden Bihruz Bey, evin uşağı tarafından kötü muameleyle uğradığında bunu kiralık arabayla gelmiş olmasına yorar (RME, 2019: 248). Kiralık araba ile gelmiş olmak kişinin sosyo-ekonomik açıdan daha düşük bir seviyeden geldiğinin göstergesidir ve o nedenle bu muameleyi hak ettiğini düşünmektedir.

Romanda isimle içerik arasındaki ilişkinin fiziksel ve işlevsel açımları vardır. Araba merkezli olan fetişizm, karakterin kimlik mücadelesine

dönüşür. Türk romanında aylak tipinin Felatun Bey'den sonraki örneği olan Bihruz, markalı olmasına özen gösterdiği eşyaları ile belli bir hayat tarzına sahip olduğunu da göstermeye çalışır. Arabayı da bu amaç için kullanan Bihruz Bey, aslında kendisini kamusal gözün seyrine sunduğundan kendisi nesneleşmiştir, denebilir. Ayrıca Bihruz Bey'in arabasının hasar alması, kurmaya çalıştığı benliğinin de hasar görmesi anlamındadır. Borçlarından dolayı arabasının elinden alınması ile Bihruz Bey Çamlıca ve Periveş'e giden yoldan mahrum kalacağı halde, bu durumu işin içinden kolayca sıyrılmak olarak yorumlar: "Arabanın yitirilişine hemen boyun eğmesi de kişiliğinin temel zaafının önemli bir göstergesi[dir]" (Finn, 1984: 92). Öte yandan Türk romanında araba sevdaları üzerine yaptığı çalışmasında Mehmet Narlı (2002: 22) arabanın Bihruz Bey için Batılı eserlerden yarım yamalak ödünçlediği aşkların da bir karşılığı olduğunu belirtmektedir. Tüm bunlardan yola çıkarak eserin isim-içerik ilişkisi hakkında pozitif nedensellik ilişkisi olduğu söylenebilir.

## 2. Olay Örgüsü

Olay örgüsü, bir anlatıda neden-sonuç ilişkisi kapsamında oluşan dizgeye verilen addır. Meşhur örneğe göre *kral öldü, kraliçe de öldü* ifadesi hikâye olarak adlandırılırken, *kral öldü ve onun üzüntüsüne dayanamadığından kraliçe de öldü* ifadesi olay örgüsüdür (Forster, 1985). Mehmet Tekin de (2006) romanı okuduktan sonra akılda kalan şeyin, bu neden-sonuç ilişkisi kapsamındaki vaka olduğunu belirtir. Söz konusu teorik bilgilerden yola çıkarak *Araba Sevdası* romanının olay örgüsünün aşağıdaki gibi olduğu söylenebilir:

### 1. Bölüm

- Bihruz Bey'in çok şık bir araba görüp içindeki kadınla -Periveş- göl kenarında sohbet etmesi,
- Bir sonraki buluşma sorusu hakkında cevap alamaması üzerine arabayı takip etmesi ancak yetişememesi,
- Geriye dönüş tekniği ile Periveş ve Çengi Hanım'ın Çamlıca'ya çıkışlarının asıl hikayesi,
- Periveş ve Çengi Hanımın vapura binip dönmeleri.

### 2. Bölüm

- Mösyö Pierre'in Bihruz Bey'e aşk ve kadınlardan söz etmesi,
- Bihruz Bey'in bundan etkilenip Fransızca eserlerden kopya çekerek Periveş Hanım'a bir mektup yazması,

- Mektubun yanına bir şiir eklemek amacıyla kitapları karıştırması ve Vâsıf'ın bir şiirini seçmesi,
- Çamlıca'da mektubunu Periveş'in bulunduğu landoya (*araba*) uzatması, bir diğer kadının daha fazla rahatsız edilmemek için mektubu hemen teslim alması.

### 3. Bölüm

- Bihruz Bey'in Çamlıca'ya gidip Periveş'i beklemesi ancak landonun gelmemesi üzerine köşke dönmesi,
- Eklediği şiirde geçen "bir-siyah'ı bersiye" ifadesini okuyup buna göre anlamlandıran Bihruz Bey'in tekrar lügatlere başvurması,
- Ertesi gün vapura binip kaleme gitmesi ve orada bu mevzuyu tartışmaya açması,
- Neticede Naim Efendi'nin açıklığa kavuşturmasıyla şiirdeki ifadenin bir-siyah çerde olarak okunduğunu idrak etmesi,
- Periveş'e sarışın yerine kara yağız ifadesini kullandığını fark eden Bihruz Bey'in üzülmesi ve üzüntüsünü gidermek üzere Beyoğlu'na giderek alışveriş yapması,
- Periveş'e ne kadar üzgün olduğunu belirten ve özürlerini sunan bir mektup yazması,
- Mektubu sunmak için iki ay boyunca dolaşması,
- Çamlıca'da yine Periveş'i beklediği bir gün Keşfi'nin onun öldüğü yalanını söylemesi,
- Bihruz Bey'in üzüntü ile eve dönmesi.

### 4. Bölüm

- Annesinin üzüntüden bitap düşen Bihruz'la ilgilenmesi, borçları için para vereceğini söylemesi,
- Periveş'in ölümünü öğrendikten sonraki on üçüncü gün Periveş'i vapurda görmesi,
- Vapura yetişemediğinden bir kayıkla peşinden gitmesi ancak yetişememesi,
- Keşfi Bey'e gidip söylediği yalanı yüzüne çarpması,
- Keşfi Bey'in o kadının Periveş'in ablası olduğu yalanını söylemesi ve Bihruz Bey'in buna inanması,
- Bihruz Bey'in Periveş'in mezarını öğrenmek için Keşfi'yi bulmak üzere İzmir vapuru sandığı bir vapura binmesi, geri dönmesi,

- Başka bir gün gezintiye çıktığı sırada Perivesh'le karşılaşması ve gerçeği idrak etmesi,
- Kadınların yanından ayrılması.

Görüldüğü üzere roman dört ana bölüm ve bu bölümler kendi içinde küçük epizotlardan oluşmaktadır. Aralarında neden sonuç ilişkisinin yer aldığı bu küçük birimler ile temelde romanı oluşturan vakalar ortaya konmuştur.

### 3. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerin yapısalci incelemesinde bir diğer mesele bakış açısı ve anlatıcıdır. “Bakış açısı anlatma esasına bağlı metinlerde, vak’a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş, 2005: 78). Roman sanatı üzerine yapılan bir çalışmada bakış açısının önemi bir örnek üzerinden açıklanır. Bu örnekte yer alan cümlelerin her biri meseleye hangi açıdan yaklaşıldığının önemini göstermektedir. “Gemiden inerken denizci, kalabalık arasında kafasında sık sık canlandırdığı simayı arıyordu” (...) “Kadın, tanıyıp hatırlamakta güçlük çektiği yaşlı adamın yanına yaklaştığını gördü (...) Rakip, kucaklaşan çifte uzak bir mesafeden uzun uzun baktı” (Bourneur ve Quillet, 1989: 29). İlk cümle denizci, ikincisi sevdiği kadın, üçüncüsü ise büyük ihtimalle rakibin bakış açısından anlatılmaktadır. Her birinin perspektifinden olay ve durumlar daha farklı anlatılmaktadır. Bakış açısının önemine değindikten sonra roman incelemede kaç çeşit bakış açısı olduğu meselesi gündeme gelmektedir. Bunlar tanık, tanrısal, ben/biz ve karma anlatıcı ve bakış açısıdır.

Tanzimat dönemi roman yazarları, batılı epistemenin yoğun bir şekilde alımlandığı ve siyasi olarak *baba* sembolünün zaafa düştüğü bu dönemde yeni neslin kendi değerlerini yitirmemesi için romanları aracılığıyla söz konusu boşluğu doldurmaya çalışır. Yüzyıllar boyunca mutlak otoritenin hüküm sürdüğü Osmanlı Devleti’nde Tanzimat’ın ilan edildiği yıl başta babaya en çok ihtiyacı olan 16 yaşındaki Abdülmecit (Parla, 2006: 15) Tanzimat fermanındaki kanun üstünlüğünü kabul ederek siyasi açıdan kendi babalık figürünü de tehlikeye atar. Mutlak otorite zaafa düştüğü bu gibi süreçte dünya görüşü hala mutlakçı olmakta devam ettiği için babalık görevi yazara düşer (Parla, 2006: 19). Babalık vasfını taşıyan yazar terbiye edici, yol gösterici olduğundan her şeyi bilmek durumundadır ve en yoğun örneklerinin Ahmet Mithat Efendi’de görüldüğü gibi metne sık sık müdahale eder. Eserler “anlatım biçimleri, başlıca kaygısı büyütme, yetiştirme, eğitime

olan bir babanın söylemidir” (Parla, 2006: 50). Bu bakımdan Tanzimat romanlarında genel itibariyle anlatıcı-yazarın da metne müdahil olmasını kolaylaştıran tanrısal bakış açısı ve 3. tekil şahsın anlatımı ile kurulmuştur.

*Yazar anlatıcı* da denen *ben/biz* anlatıcı burada okurları da kapsayarak konuşmaktadır: “Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıksa yine aşağı doğru inelim de nokat ve hududunu tayin ettiğimiz mevki tahkik edelim. Tabiidir ki bu tahkike de mahut ağaçlıktan başlayacağız” (RME, 2019: 50). Anlatıcı romanın giriş kısmında etrafı tasvir ederken okura hitap eder gibidir. “Yazın ve ba-husus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dil-küşâ içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz” (RME, 2019: 50). Eserde tanrısal anlatıcı da bulunmaktadır. Tanrısal anlatıcı tüm karakterlerin ne hissedip düşündüğünün farkındadır:

“Hanımların bu muhaveresini kemal-i dikkat ve ehemmiyetle işitmek için olduğu yerde -alafranga bir tabir ile- ser-â-pâ güş kesilen Bihruz Bey ‘yer aynası’ teşbihi ve hususuyla ‘yer aynası içinde yer elması görünebileceği’ telmihi münasebetleriyle kendi kendisine ‘Kel espri! Kel fines!’ diyerek sarışın hanımın zarafetine hayran olup dururken en sonra [İngiltere] lafzını işittiği gibi bunu mücerret kendisine ait olmak üzere fırlatılmış -pırlanta kadar kıymetli- bir ufak taş olmak üzere telakki etmek istedi” (RME, 2019: 76).

Tanzimat dönemi yazarları babalık vasıflarından dolayı genelde beğenmedikleri şeyleri yargılar ve romandaki *yazar-anlatıcı* rolüyle fikirlerini beyan eder. Ancak müdahil yazarlık bu romanda çoğunlukla yerini bilinç akışı tekniği ile sağlanan parodiye bırakmaktadır:

“Çamlıca Bahçe-i Umumisinin açılacağını civariyet münasebetiyle bi’t-tabii herkesten evvel haber alan Bihruz Bey gelir gelmez validesini zorlaya zorlaya sayfiyye nakle ırza etmiş. Ve köşke nakillerinin ertesi günü hemen jarden püblike şitâb ile dâhil ve haricini muayene ederek buranın pek alâmod ve hususuyla kendi arzusu vechle arz-ı zînete pek favorabl bir promenad mahalli olacağını anlayınca ekipajına biraz daha süs vermek için Beyoğlu’nda tedarik ettiği bazı vesaitle -Bender- fabrikası mamulatından olmak üzere gayet hafif ve zarif bir araba ile mevcutlarına nispeten ikişer parmak daha boylu bir çift muallim Macar araba hayvanı ısmarlamıştı” (RME, 2019: 61).

Kullanılan Fransızca kelimeler, Bihruz Bey’in heyecanı yansıtılarak yargılamaksızın verilir. Anlatıcı, onaylamadığı şeyleri onu gerçekleştiren kişinin üslubu üzerinden eleştirmektedir. “İlk kez her şeyi bilen mutlak yazar, beğenmediği onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek öyküyü anlatmaktadır. Mutlak yazar kendi üslubuyla Bihruz Bey’i Mart ayında Çamlıca’ya taşıdıran züppeliği kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatarak, bu züppeliği dolaylı olarak kınar” (Parla,

2006: 136). Benzer şekilde yine anlatıcıdaki üslup değişikliği ile soylu bir metnin/konunun parodisi yapılmaktadır:

“Sevda -ki bir insanın yalnız gönlüne değil akıl ve fikrine, irade-i cüziyesine velhasıl bütün havassına, kuvva-yı maneviyyesine hakimdir- daima şübehat ve ve tevesvusat içinde bulunmaktan mahzuz olduğundan sem ü nazara her işittiği, her gördüğü şeyi onun mizacına göre işitip görmeye, kuvve-i âkile her hükmünü onun arzusuna göre vermeye mecburdur” (RME, 2019: 213).

Bihruz Bey’in düştüğü onca komik durumdan sonra sevdanın tanımının yapıldığı bu bölümdeki üslup fazla ciddi ve Bihruz Bey için yüksektir. Jale Parla’ya göre (2006: 145) burada diğer Tanzimat yazarlarının üslubunun parodisi yapılmaktadır.

Öte yandan *yazar-anlatıcıdan* ziyade iç-çözümleme ve iç konuşma tekniklerinin yanında bilinç akışı da kullanılır ve bu yöntemlerle Bihruz Bey’in düştüğü durum eleştirilir. Söz konusu alay farklı dil ve kültürlerin arasında, sağlam bir epistemolojik zemin ihtiyacından kaynaklanmaktadır (Özdemir, 2019: 6-7). Öte yandan iç çözümlemede anlatıcı-yazar, karakterlerin duygu ve düşünce dünyasını aktarır. Berna Moran’a göre (2001: 77) iç konuşma tekniğinde anlatıcı aradan çekilip aktarma görevini bırakır ve karakterin zihin dünyası ortaya konur.

“Evet bana büyük bir sempatisi olmasaydı ne mecburiyeti vardı ki benim için bahçeye insin, lakın yanında dursun benimle lakırtı etsin, verdiğim çiçeği alsın göğsüne taksın! Zavallı çiçek, kim bilir ne oldu? İhtimal ki iki çiçek birbirine sarıldılar da öyle kurudular gittiler! Ağlayım! Ağlayım! Hığ! Hığ! Bari hiç olmazsa ‘siyah-çerde’yi affettirmiş olaydım! O da olmadı. Bana ne büyük bir römör, ben bu römörü konsiyansından nasıl çıkarabilirim? Mektubu alırken nasıl da mahzun mahzun bakıyordum! O bakışlar adiyö! adiyö! demek değil miydi? Tifo ne münasebet! Verem olmalı, öyle nazik vücutlar hep veremden giderler. Ah bundan sonra dünya bana haram olsun! Bundan sonra hiçbir kadına bakmayım, bundan sonra hiçbir seyre gitmeyim, ölünceye kadar onun için ağlayım! Acaba zavallıyı nereye gömdüler. Bunu haber almalıyım” (RME, 2019: 217-218).

Batıda ilk defa 1887’de Edouard Dujardin’in *Les Lauries sont Coupes*’inde görülen bilinçakışı tekniği Türk romanında 1886’da Recaizâde Ekrem’in yazdığı *Araba Sevdası*’nda kullanılmıştır (Moran, 2001: 84). Yoğunluklu olarak iç-çözümleme, iç-monolog anlatım tekniklerine başvurulduğundan *kahraman-anlatıcı* denen bir anlatıcıyı da görebilmek mümkündür. 20. yüzyıldan sonra karakterin ruh dünyasını vasitasız vermek üzere kullanılan bilinç akışı tekniğinin *Araba Sevdası* romanında kullanılmış olması dikkate şayandır. Romanda karma anlatıcı ve bakış açısının kullanıldığı görülmektedir. Yani tüm anlatıcı tiplerinden olay örgüsünde uygun düşen şekilde yararlanılmıştır.



#### 4. Zaman

Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde zaman Şerif Aktaş'a göre (2005) şu başlıklar altında incelenir: Öykü zamanı, öyküleme zamanı, sosyal zaman ve tinsel zaman. Anlatının kendi zamanı, öykü zamanı olarak da anılmaktadır ve olayların yaşandığı süreyi ifade eder. Anlatma zamanı öyküleme zamanı olarak da ifade edilip yaşanan olayların anlatıldığı zamandır. Sosyal zaman eserde olayların geçtiği devirdir. Tinsel zaman ise karakterlerin zamanı algılama biçimiyle ilgilidir.

**Öykü zamanı/anlatı zamanı:** Romanda anlatılan olayların yaşandığı zamandır. *Araba Sevdası*'nda flash back tekniği ile parkın açılış tarihi belirtilmektedir. Buna göre Çamlıca Parkı, 1870 Mayıs'ta açılmıştır. Romanda olaylar ise Haziran ortalarında bir Perşembe gecesini başlar. Romanda gün, hafta ve yılların geçişi klasik vaka zinciri ile kurgulanan diğer eserlerdeki gibi açık ve nettir. Örneğin Bihruz Bey, Perivesh'le anlaştıklarını sandığı Cuma günü parka gider ve o gün onu orada bulamaz. Bir sonraki buluşma gününün Pazar olduğu belirtilir. O gün de arzusuna kavuşamayan Bihruz Bey'in ertesi sabah kaleme gittiği belirtilir (Recaizâde Mahmut Ekrem, 2019: 173). Yazın sonuna geliş ve Ramazan ayı da belirtilir: "İşte Eylül de giriyor" (RME, 2019: 268). "Ramazanın birinci ikinci üçüncü günü hâl-i sıyâm kendisine epeyce meşakkat vermişti. Bir hafta sonra buna alışveriş ve halinden memnun olmaya başladı. Geceleri ekseriya sahura kadar oturur, dersleriyle meşgul olur (...) Ramazan'ın on ikinci Cuma günü" (RME, 2019: 286, 287). Tüm bu verilerden yola çıkarak öykü zamanının Mayıs ayında başlayıp ve Ramazan ayı olan Eylül'e kadar devam ettiği için 5 ay olduğu söylenebilir.

**Öyküleme zamanı/anlatma zamanı:** Öykünün anlatma zamanıdır. *Araba Sevdası*'nda öyküleme zamanı öykü zamanından 25-30 yıl sonradır: "Şu hikayeyi teşkil eden vakayı ve ahvalin zaman-ı cereyanı olan bundan yirmi beş otuz sene mukaddemleri Avrupa görmüş bazı gençlerden ibtida zarafetperverân-ı kibâr-zâdegâna ve sonraları hâl ve vakitleri ikinci derecede bulunan rical evladının kabiliyetlerine sirayet eden alafrangalık illetine hasbe'l-istidad Keşfi Bey dahi duçar olmuş" (RME, 2019: 210). Bu ifadeler öyküleme zamanının öykü zamanından 25-30 yıl sonra olduğunu gösterir.

**Sosyal zaman/devir:** Romanda vakaların geçtiği devirdir. *Araba Sevdası*'nda eserin yazılış zamanı ve öyküleme zamanından yola çıkarak sosyal zaman tespit edilebilir. Eserin yayımlanma zamanı 1896'dır. Öykü zamanı öyküleme zamanından 25-30 sene sonraya tekabül eder. Bu da yaklaşık olarak 1866-1871'li yıllara denk gelmektedir. Ayrıca Bihruz Bey'in

mektubundaki tarih: “Fi 21 Haziran, sene 86, yevm-i Perşembe” (RME, 2019: 113) ifadesi sosyal zamanı tespit etmede önemli bir ipucudur. Bu tarih romanda dipnotla açıklanır. 3 Temmuz, yıl 1870, Çarşamba günü. Bu da Abdülaziz’in tahtta olduğu dönemdir. Ayrıca Süveyş Kanalı’nın açılması ile ilgili gazetede haberler yer almaktadır. Mösyö Pierre gazetede Süveyş Kanalı’na “dair uzun bir bend-i mahsusdu ki zat-ı mesele hakkında servet, ticaret, siyasiyat nokta-i nazarından birtakım muhakemat ve mütalaatı şamilbir yazı okur” (RME, 2019: 94). Kanalı’nın açılış tarihi 1869’dur.

**Tinsel zaman/psikolojik zaman:** Bilimsel gelişmeler zamanın göreliliğini ortaya koymuştur. “[g]örelilik kuramında eşsiz bir mutlak zaman yoktur; bunun yerine her bireyin bulunduğu yere ve hareket edişine bağlı kişisel zaman ölçüleri vardır” (Hawking, 2006: 21). Benzer şekilde insanın psikolojisi de zamanı algılamışını değiştirebilmektedir. Sıkışmış hisseden insanlar için vakit daha uzun gelirken, sevinçli bir an daha kısa algılanır. Romanda tinsel zaman karakterin psikolojisi bağlamında yorumlanmakta, *psikolojik zaman* olarak da adlandırılmaktadır (Can, 2013: 125). Bihruz Bey Periveş’e vereceği mektubu yazdıktan sonra buluşma gününe daha birkaç gün olmasına rağmen çok heyecanlı ve sevinçlidir. Zamanı hızlı akıp gittiğini hisseder. “Cumaya daha beş gün varidiyse de ‘insan mesut olunca vakit nasıl çabuk geçiyor’ değil mi ya? Pazar, pazartesi, salı, çarşamba günleri çabuk çabuk geçiverdi” (RME, 2019: 128).

### 5. Mekân

Anlatmaya bağlı edebi eserlerde mekân incelemesi çeşitli şekillerde yapılmaktadır. Genellikle açık ve kapalı olarak ikiye ayrılan mekân hakkında iki farklı görüş vardır. Birinde mekân sadece fiziksel koşullarına göre ele alınmaktayken diğerinde fiziksel ve algısal olarak mekânlar ikiye ayrılır. Böylece olgusal mekân ile insan psikolojisi ve mekân arasındaki bağa da dikkat çekilir. Bu görüşe göre algısal olarak açık mekân karakterin kendisini güvende ve tam hissettiği yerdir. Böyle yerler “varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar” (Korkmaz, 2017: 9-26). Olgusal olarak kapalı mekânlar ise karakterin sıkıştığı, kendisini rahatsız hissettiği yerdir. Bu çalışmada öncelikle ikinci görüşteki mekânların olgusal yönü üzerinde durulmaktadır. Ardından fiziksel mekânlar eserde gösterişçi aylak tipinin merkezde olması nedeniyle statü sembolleri bakımından değerlendirilmektedir.

## 5.1. Olgusal Mekânlar

### Kapalı Mekân

Bir mekânın karakterin ruh durumuna göre değişmesi romanda Bihruz Bey'in sevinci ve hayal kırıklığına bağlıdır. Periveş'i ilk gördüğü andan sonraki heyecanı, Keşfi Bey'e duyduğu kıskançlık krizi ve kadınlarla iletişim kuramaması yüzünden mekân da suretini değiştirir. "Kendisine bir dakika evvel âlem-i sûr-ı sürûr gibi manzur olan o cemiyetgâh-ı tenezzülü gözleri bi-huzur eden bir kargaşalıktan ibaret görmeye ve bahçeden doğru gelen mızıka sadalarını kulakları tırmalayan bir aheng-i cehennemî gibi duymaya başladı" (RME, 2019: 69). Benzer şekilde Periveş'e kavuşamamak ve kâbuslarında ondan ayrılmanın verdiği hüznün ve korku Bihruz Bey'in tabiatı algılayışı ile paralellik arz eder. Kâbuslarında Keşfi Bey'in rahatsız ettiği Bihruz Bey bir fırtına gecesini (RME, 2019: 134-136) yaşar. "Bey, önünden bir türlü ayrılamadığı penceredenâlem-i tabiatın hâl ve manzara-i dehşet-âverini muzdaribane temaşaya mevkuftur" (RME, 2006: 117). Yine gökyüzündeki hareketlilik karakterin ruh durumuyla paralellik arz eder. "Bihruz Bey'in akşamdan beri tutturduğu hırçınlık sebebiyle takatten düşen tıfl-ı aşk-bâz-ı hayalisini uyutmak için tabiatın bu feryad-ı ızdırabı korkunç ve fakat müessir bir ninni hükmünü icra ediyordu" (RME, 2019: 136). Görüldüğü gibi eserde karakterin ruh halini anlatmak için mekânın tasviri değiştirilmiştir. Karakterin sıkışmışlığı tabiat hadiseleri ile birlikte anlatılmaktadır.

### Açık Mekân

Bihruz Bey bu sıkıntılarla dolu gecesinden sonra Periveş'le buluşacakları sabah eşyayı daha farklı biçimde hisseder, tabiat da bu sevincine ortak olmaktadır. "Geceleyin tehevürler, şiddetler içinde ağlayıp feryat eden dilber-i nazenini tabiat etrafında henüz kurumamış olan gözyaşlarından dolayı mahcubiyetini ketmedemediği halde latif latif tebessüm ediyordu" (RME, 2019: 137). Artık fırtınalı gece yerini aydınlık, güneşli bir sabaha bırakmıştır. Bihruz Bey buluşma heyecanı içinde öyle sevinçlidir ki "güneşe baktıkça öpeceği geli[r]" (RME, 2019: 137). Penceresini açan karakter eşyayı *hoş görünümüyle* gözlemler. Ağaç, çimen, dağ ve taş yıkanmış olarak tasvir edilir. Onların yıkanmış olması karakterin de ruhunda bir arınma olduğu anlamındadır. "Gusûn ve evrak-ı eşcar üzerinde yığın yığın duran elmas-pareler nesim-i aheste hubûbun edna tehziziyle yerlere dökülür, tabiatı nurlar sürurlar içinde görmekle bu kudret-i cemile-i Rabb-i kainatı takdisen şaikane ser-âgâz-ı nagamat-ı tehliil etmekte rübûde-sâmân olan tuyûr-ı mübareke kendilerine âramgâh-ı safa ittihaz ettikleri eşcar-ı hazâret-disârın birinden diğerine uçar, agsân-i elmas-nisârın birinden diğerine konardı"

(RME, 2019: 137). Görüldüğü üzere eserde olgusal olarak açık ve kapalı mekânlar başkışı Bihruz'un Periveş ile ilişkisi kapsamında değişkenlik arz etmektedir.

## 5.2. Fiziksel Mekânlar

Başkarakter Bihruz Bey'in Periveş ile tanıştığı ve romanda bu nedenle büyük önem arz eden fiziksel mekân Çamlıca Tepesi'dir. Çamlıca Tepesi Yahya Kemal'in "Üç Tepe" adlı makalesinde belirttiği gibi modern Türk edebiyatı serüveninin başlangıç noktasıdır. Tanzimat döneminin gözde mekânı Çamlıca, Papazın Bağı, Fener ve Moda'yı saf dışı bırakır (RME, 2019: 50). Çamlıca, romanda anlatıcının ifadesiyle eşek arılarının/erkeklerin çiçeklerden/ kadınlardan bal topladığı bir arı kovani olmasının yanında batılı anlamda park niteliği taşımasa da sosyalleşme ve boş zaman geçirme alanıdır. Boş zaman, varlıklı sınıfa kendini ifşa etme, sunma imkânı verir. Bu bağlamda Çamlıca Tepesi farklı sosyal tabakaların birlikte vakit geçirip sosyalleştiği, görece üst sınıfın bir alt sınıfa kendini gösterdiği bir kamusal alandır. Çeşitli semtlerden arabaların uğrak yeri olan Çamlıca, farklı kültürlerin de buluşma mekânıdır:

"Nihayet o senenin mayıs ayı ibdalarında (Bahçe) açıldı İstirahat ve tenezzühe mahsus olan Cuma ve Pazar günleri Üsküdar, Kadıköyü, Beylerbeyi gibi Çamlıca'ya civar sayılan yerlerden ve sair mahallelerden arabalar, hayvanlarla ve bazen yayan olarak gelen kadın erkek binlerce seyircinin bahçeye tehcümü hakikaten görülecek temâşalardandı" (RME, 2019: 53).

Öte yandan Bihruz Bey İstanbul'un semtlerinde yaşayanları kendince üçe ayırır. İlk sırada kendisi gibi soylu, saygın, medeni kişiler varken, ikinci sırada "efkâr-ı medeniyeden o kadar behresi olmayan kaba tabiatlı orta halli halk" (RME, 2019: 66), son sırada da esnaf sınıfı yer alır. Araba-kimlik münasebeti dolayısıyla Bihruz Bey, Periveş'in kiraladığı lüks arabanın Kadıköy civarından olduğunu söyleyen Keşfi Bey'e kızar: "Ne münasebet? Kadıköyü gibi burjuva kartiyede bu derece şık bir ekipaj bulunsun" (RME, 2019: 65). Burada Bihruz Bey söz konusu mükemmel arabanın kendisinin de ait olduğu üst sınıftan olması gerektiğini, arabada bulunan kişinin Kadıköy gibi bir yerle ilgisinin olmayacağını düşünür. Böylece Kadıköy ile kendi yaşadığı mekân arasında da bir hiyerarşi yaratmış olur. Bir diğer taraftan farklı kimliklerin buluşma noktası Çamlıca'da Bihruz Bey'in gördüğü ve içindeki kadına bu yüzden âşık olduğu araba aslında kiralık bir arabadır. Araba ile bir kimliği ödünçleyen Periveş ve Çengi, Bihruz'un sınıflandırmaya bile tabi tutamayacağı Aksaray'dan gelir. Vapur, Aksaray'ı Üsküdar'a taşıyan bir araç, araba da ait olunmayan kimliğin göstergesidir. Bihruz Bey'in Kadıköy'e dahi yakıştıramadığı arabada bulunan Periveş'in

asıl yaşam alanı çok daha farklıdır. Periveş, “güneş görmez ve binaenaleyh çamuru kurumaz bir sokağın izbe bir köşesinde -karşısı bostan, arkası yine bostan tarafeyni bekâr odaları, ahır gibi ehemmiyetsiz ebniye-i süfliye ile muhat olmak üzere -tek ü تنها kaim olan şüpheli bir haneye gel[ir]” (RME, 2019: 84-85).

Küçük Çamlıca ile Kadıköy semti farklı hayat tarzlarını işaret eder ve toplumsal bellekte de buna göre çağrışım anlamları taşır. Bihruz Bey bu semtler üzerinden iki karakter hakkında yargıya varmaktadır. Periveş’i ilk gördüğü anda Keşfi Bey’in onu tanıdığını ifade etmesi üzerine öfkelenen Bihruz Bey, *böyle asil bir kadının Keşfi ile münasebetinin olamayacağını* düşünür: “Halbuki Bihruz Bey nerede? Keşfi Bey nerede? İkisinin arasında asaleten, liyakaten, zarafeten ve şahsen mevcut olan fark Küçük Çamlıca ile Kadıköyü beynindeki fark kadar azim[dir]” (RME, 2019: 67). Ayrıca Bihruz Bey arabalarıyla ve geldikleri semtlerle Keşfi Bey ile arasındaki farkın Periveş tarafından anlaşılacağını düşünmektedir. Kendisi de süslü bir arabada bulunan Periveş, Bihruz Bey’e göre elbette kendisi gibi imgelere sahip birisini tercih edecektir. Görüldüğü gibi fiziksel mekânlara burada sosyal statü ile ilgili anlamlar yüklenmektedir.

## 6. Kişi Kadrosu

Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde kişiler karakter yapıları bakımından dört başlıkta incelenmektedir. Bunlar; başkişi, norm karakter, fon karakter ve kart karakterdir. Başkişi olay örgüsünün merkezindeki kişidir. “Yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi” (Stevick, 1988: 144) metnin temellerindedir. Norm karakter ise başkişiyi tamamlaması yönüyle önemlidir. Kart karakter tek bir özelliğe sahip kişidir. Kart karakter denen kişiler tek bir özelliğe sahiptir ve bu yönleri ile varlık gösterirler. Fon karakter kurguda pek önemli bir yere sahip olmamakla beraber atmosferin oluşturulmasında kullanılır.

### Başkişi

Bihruz Bey, kurgunun kendisi etrafında ilerlemesi nedeniyle başkişidir. Anlatının şekillenmesini sağlayan ve olay örgüsünün üzerinde düğümlendiği kişi Bihruz Bey’dir. Bihruz Bey, Paşa babası vazifesinden dolayı şehir şehir gezdiğinden onunla ilgilenemez. Eve döndüğünde ise terbiyesi ile ilgilenmekten ziyade onun ilmî bilgilerini kontrol eder. 16 yaşında Rüştüye giren başkişi burada başarılı olamayınca babası ona Fransızca, Arapça ve Farsça gibi özel ders hocaları tutar. Bir süre sonra babası vefat edince sadece Fransızca eğitimine devam ederken 28 bin liralık mirasın da üzerine konarak mirasyedi tiplerden biri olur. Annesi başta mirası verimli yönetmek için

akrabalarıyla iletişime geçse de bundan sonuç alamaz. Tüm para Bihruz Bey'in tasarrufuna kalır. Önce nakitten başlar, dükkân ve mağazaları satar en son elinde Galata'da bir han kalır. Romanda temelde geç dönem Osmanlı toplumunda züppe tipi ele alınmaktadır. Bu mesele romanda Bihruz Bey üzerinden anlatılmaktadır. Nitekim olay örgüsüne bakıldığında epizotların hepsinin Bihruz Bey'le ilişkili olduğu görülecektir.

#### **Norm Karakterler**

Romanda başkişiyi olumlu ya da olumsuz destekleyen ve onun başkişi olmasında rolü bulunan herhangi bir karakter yoktur.

#### **Kart Karakterler**

Kart karakterlerden biri olan Keşfi Bey, Bihruz Bey'in kalemden arkadaşıdır. Yalancılıkla nam salan Keşfi Bey, Bihruz Bey'i yalanlarıyla kandırır. Alafranga züppe tiplerden biridir. Bunun dışında bir özelliği bulunmadığından kart karakterdir. Romandaki bir diğer kart karakter Mösyö Pierre'dir. Türk romanında genelde mürebbiye tipler varken Mösyö Pierre ilk mürebbidir. Baba ve anne terbiyesinden yoksun Bihruz Bey'i kendi çıkarları doğrultusunda istediği gibi yönlendirir. Kurnazlığıyla maaşını yükseltir ve her fırsatta ondan para koparır. Bihruz Bey'in nabzına göre şerbet verir, kurnazdır böylece dört liralık maaşı altı liraya yükseltir (RME, 2019: 60). Bihruz Bey'e Fransızca romanlar getirir ve nakdî karşılığını kat kat alır. Dolayısıyla Mösyö Pierre de kart karakterdir.

#### **Fon Karakterler**

Farsça *peri gibi* anlamına gelen Periveş'in kaçıp kaybolması, bir görünüp bir görünmemesi ile adıyla müsemma olduğunu gösterir. 16 yaşında iken babasını kaybeden Periveş daha sonra bir evlilik yapsa da eşinden ayrılır ve Çengi'nin tuzakları ile kötü yola düşer. Bihruz Bey için önemli biri olsa da romanda fon karakter olmasının nedeni varlığı ile yokluğunun neredeyse bir olmasından kaynaklanmaktadır. Periveş, aşkın öznesi olmak bir yana başkişi Bihruz Bey'in aşk nesnesi dahi değildir. "Bihruz Bey'in Periveş'e duyduğu aşkın, bir anlamda Periveş'e değil de onun bir uzantısına yönelik olması bakımından patolojik olmasa da fetişist bir nitelik taşı[r]" (Uçar, 2012: 57). Bihruz Bey Periveş'e görüp de tanıyacak kadar bile bakmamıştır. Bihruz Bey Periveş'ten ziyade onun süslü arabası, Çamlıca, Lamartine'in Le Lac adlı şiirini çağrıştıran havuz ve Belle Helene Operasının temsil ettiği batılı imgelere âşıktır. Anlatıcının ifadelerinde dahi Periveş etken değil edilgen bir konumdadır. Araba varken özne lando, yaya iken kırmızı şemsiye bahis mevzuudur: "Kırmızı şemsiye durdukça bu da durdu. O ilerledikçe bu da ilerledi (...) Kırmızı şemsiyenin yanına vardı. Kırmızı şemsiyeyse takip

olduğundan haberi olmadığından, beyin ayağının sesini alınca döndü, kendisine baktı” (RME, 2019: 302). Bihruz Bey’in Periveş’in kim olduğunu öğrenme isteği de yine onun süslü arabayla gösterime sunduğu kimliğiyle ilgilidir: “Lakin şunun kim olduğunu öğrenmeliyim. Laparans e trompöz (*görünüş aldatıcıdır*) derler, ne kadar doğru bir söz” (RME, 2019: 70). Öte yandan romandaki diğer fon karakterler Çengi Hanım, arabacı, uşak, terzi, kalemdeki diğer memurlar ve Bihruz Bey’in annesidir.

### Sonuç

Geç dönem Osmanlı romanlarından olan *Araba Sevdası*’nın yapısalıcı bir metotla incelendiği bu çalışmada birtakım sonuçlara varılmıştır. Öncelikle isim-içerik bakımından eser adının anlatılan devirdeki züppe tipini anırttığı düşünülmektedir. Bundan sonraki çalışmalar için verilecek önerilerden ilki de bu noktadadır. Bu roman, devrin toplumsal şartları ile görünme ve gösterişçi tüketim kapsamında bir araştırma kapsamında incelenebilir. İkinci olarak eserin olay örgüsünde zamanın kronolojik olarak ilerlediği tespit edilmiştir. Bu yönüyle eserin klasik yapıyı sürdürdüğü söylenebilir. Zamanda sıçramaların olmaması ve sıralı bir biçimde akışı henüz modern döneme geçilmediği, böyle bir sorunsalın karakterlerde olmadığını düşündürmektedir. Ayrıca bakış açısı ve anlatıcının duruma göre değişkenlik gösterdiği ve dolayısıyla karma anlatıcının kullanıldığı görülmektedir. Diğer Tanzimat dönemi romanlarında yaygın olan müdahil-yazarlık bu romanda pek yoktur. Onun yerine iç monolog teknikleri kullanılarak olumsuzlanan durumların parodisi yapılmaktadır. Bu yönüyle roman diğer Tanzimat romanlarından büyük oranda ayrılmaktadır. Dördüncü olarak eser zaman bakımından incelendiğinde öyküleme zamanının öykü zamanından 25-30 yıl sonra olduğu tespit edilmiştir. Beşinci olarak romanda olgusal ve fiziksel mekân hakkında da çeşitli sonuçlara varılmıştır. Olgusal mekânların açık veya kapalı olmasının nedeninin Bihruz Bey’in Periveş ile ilgili düşünceleri, kâbusları ve hayalleri olduğu tespit edilmiştir. Fiziksel mekânların ise basit bir mekân olmadığı semtler üzerinden statü sembolüne dönüştüğü ortaya konmuştur. Bu da romanın genel temasıyla uyumluluk arz etmektedir. Son olarak kişi kadrosuna bakıldığında eserin başkişisinin Tanzimat romanlarının genelinde olduğu gibi babasız büyüyen bir genç erkek, mirasyedi bir züppe tipi olduğu görülmüştür. Karakter yapıları bakımından olumlu ya da olumsuz biçimde başkişiyi tamamlayan herhangi bir karaktere ise rastlanmamaktadır. Tüm bunlar eserin yapısalıcı bir analizinin sonucudur. Bu da 1900’lerin başında ortaya çıkan Yeni Eleştiri’ye yakın bir okuma ile gerçekleşmiştir. Bilindiği üzere Yeni Eleştiri sadece metni merkeze alır. Metnin içinde olduğu toplum, metnin nerede basıldığı,

yazarının özellikleri gibi meselelerle ilgilenmez. Buradan hareketle sonraki çalışmalar için yapılabilecek en iyi öneri eserin devrin tarihî ve sosyolojik şartları içinde değerlendirilmesidir. Bu noktada özellikle post-yapısalcı yaklaşımlardan faydalanılması gerektiği düşünülmektedir.

#### KAYNAKÇA

- AKSÖZ, Munise (2018), “Yanmetin (Paratexte) Nedir? Metin Çevresindeki Yazılı Öğeler (Peritexte) Nelerdir?”, *Turkish Studies*, 13.12, 27-47.
- AKTAŞ, Şerif (2005), *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- BOURNEUR, Roland ve QUELLET, Real (1989), *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- CAN, Âdem (2013), “Romanda Zaman Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9, 107-137.
- ÇIKLA, Selçuk (2013), “Erken Dönem Türk Modernleşmesinin Dinamiklerini Araba Sevdası'nın Mefhum-ı Muhalifleri Üzerinden Okumak”, *EÜSBED*, 6.2, 271-291.
- FİNN, Robert (1984), *Türk Romanı*, Çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- FORSTER, Edward Morgan (1985), *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- HAWKING, Stephan (2006), *Zamanın Daha Kısa Tarihi*, Çev. Selma Ögünç, Doğan Kitap, İstanbul.
- KORKMAZ, Ramazan (2017), “Romanda Mekânın Poetiği”, Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin, *Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler*, Akçağ Yayınları, Ankara, 9-26.
- LEFEBVRE, Henri (2007), *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2001), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-I*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- MORAN, Berna (2016), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- NAR, Mehmet Şükrü (2014), “Yapısalcılık Kavramına Antropolojik Bir Yaklaşım: Levi-Strauss ve Yapısalcılık”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, 27, 29-46.
- NARLI, Mehmet (2002), “Araba Sevdaları”, *Türkbilig*, 4, 19-28.
- ÖZDEMİR, Serkan (2019), “Batılılaşmanın Sosyo-Kültürel Parodisi: Araba Sevdası”, Erişim Tarihi: 02.03.2021.



- PARLA, Jale (2003), "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing", *The South Atlantic Quarterly*, 102, 535-550.
- PARLA, Jale (2006), *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- RECAİZÂDE MAHMUT EKREM (2019), *Araba Sevdası*, Osmanlıca Aslından Notlarla Haz. Fatih Altuğ, İletişim Yayınları, İstanbul.
- RİFAT, Mehmet (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları/ 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- STEVÍCK, Philip (1988), *Roman Teorisi*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (2006), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TEKİN, Mehmet (2006), *Roman Sanatı*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- UÇAR, Aslı (2012), *Teselliyi Eşyada Aramak: Türkçe Romanda Nesnelere*, Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- UTKU Günaydın, Ayşegül (2007), *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri*, Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- YÜCEL, Tahsin (1999), *Yapısalcılık*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

## İBNÜLEMİN MAHMUT KEMAL İNAL'IN *YETİM-İ ALİL* HİKÂYESİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

*An Examination on Ibnulemin Mahmut Kemal Inal's Story Titled Yetim-i Alil*

İsmail Alperen BİÇER\*

**ÖZ:** İbnülemin Mahmut Kemal İnal, her ne kadar biyografi ve monografi türünde kaleme aldığı eserlerle tanınsa da edebiyat âlemine şiirle intisap etmiş, hikâye ve roman denemeleri kaleme almış, süreli yayınlarda faaliyet göstermiş bir şahsiyettir. Ancak onun bir biyografi yazarı olarak elde ettiği haklı şöhret ve mazhar olduğu ilgi diğer pek çok eserinin gölgede kalmasına neden olmuştur. *Resimli Gazete*'de yayımlanan *Yetim-i Alil* başlıklı hikâye de bu eserlerinden biridir. Ahlak, merhamet ve riyakârlık kavramlarına yapılan vurguyla dikkat çeken bu hikâyenin konusu, babasını kaybeden bir çocuğun içinde bulunduğu acıklı durum ve yardım arayışıdır. Birinci tekil anlatıcının bakış açısıyla kurulan bu edebî metin ile hikâye türünün Tanzimat döneminde görülen ilk örnekleri arasında kurgu, içerik, dil ve üslup özellikleri bakımından benzerlikler söz konusudur. Metin tahlili yönteminin kullanıldığı bu çalışma, *Yetim-i Alil* başlıklı hikâyeyi yapı, içerik, dil ve üslup özellikleri bakımından incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca bu çalışma, hikâyenin yeni yazıya çevrilmiş hâlini de ihtiva etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** İbnülemin Mahmut Kemal İnal, hikâye, *Yetim-i Alil*, inceleme, metin aktarma

**ABSTRACT:** Although Ibnulemin Mahmut Kemal Inal is known for his works in the genre of biography and monograph, he is a literary figure who has joined the literary world with poetry, wrote stories and novels, and worked in periodicals. However, his rightful reputation as a biographer and the attention he had earned have overshadowed many of his other works. The story titled *Yetim-i Alil* published in *Resimli Gazete* is one of these works. Drawing attention with the emphasis on the concepts of morality, compassion and hypocrisy, the subject of this story is the tragic situation of a child who lost his father and the search for help. There are similarities in terms of fiction, content, language and style between this literary text, which was established with the point of view of the first singular narrator, and the first examples of the story genre seen in the Tanzimat period. This study, in which text analysis method is used, aims to examine the story titled *Yetim-i Alil* in terms of structure, content, language and style features. In addition, this work includes the transcription of the story.

\* Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkçe Öğretimi, Uygulama ve Araştırma Merkezi, Meşelik Kampüsü/Eskişehir, iabicer@ogu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2207-1083

Geliş Tarihi / Received: 06.01.2021  
Kabul Tarihi / Accepted: 09.03.2021  
Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

**Keywords:** İbnülemin Mahmut Kemal İnal, story, *Yetim-i Âlil*, examination, textual transcription

### Giriş

Edebiyat tarihinde öyle şahsiyetler vardır ki hayattayken olduğu gibi ölümlerinden sonra da öne çıkan yönleriyle, belirgin vasıflarıyla ve eserleriyle anılırlar. Söz gelimi Şinasi, edebiyat ve düşünce alanlarında getirdiği yeniliklerle; Abdülhak Hamit Tarhan şiirdeki kudretiyle; Halit Ziya roman türündeki başarısıyla tanınır. O kadar ki edebî şahsiyetlerin öne çıkan yönleri ve bazı eserleri, onların diğer yönlerini gölgede bırakır. Pek çok türde eser vermesine rağmen Necip Fazıl Kısakürek *Kaldırımlar* şiiriyle, Sezai Karakoç *Monna Rosa* ile anılırken Mithat Cemal Kuntay *Üç İstanbul* romanıyla anılır. Edebî kişiliğin kazandığı bu haklı şöhret, kuşkusuz eserin kaleme alındığı dönemde uyandırdığı estetik zevk ve beğeniyle ilgili olduğu kadar edebiyat araştırmacılarının dikkatiyle de ilgilidir. Edebiyat hayatına şiirle intisap eden, hikâye ve roman kaleme alan, dönemin süreli yayınlarında edebî ve fikrî yazılar yazan İbnülemin Mahmut Kemal İnal (d. 17 Kasım 1871 - v. 27 Mayıs 1957) da tezkire, biyografi ve monografi türlerindeki kudretiyle şöhret sahibi olmuş; elde ettiği bu şöhret ise onun diğer eserlerini gölgede bırakmıştır. *Mevzun Sözler* adıyla bir araya getirdiği şiir defterinin akıbetindeki bilinmezlik, hikâye ve roman türündeki eserlerine ve süreli yayınlardaki yazılarına dair yapılan çalışmaların akameti edebiyat araştırmacılarının ihmali de gözler önüne seren vakıalardır.

İbnülemin, 1895 ve 1898 yılları arasında kaleme aldığı *Sabîh*, *Bir Yetimin Sergüzeşti* ve *Rahşan* adlı romanlarını *Asır* gazetesinde ve *Mütalaa* dergisinde tefrika olarak neşretmiş; bu eserlerden ise yalnızca *Sabîh* kitap olarak yayımlanmıştır. Devam eden yıllarda *Resimli Gazete*'de hikâyeler ve denemeler yayımlanan İbnülemin, zamanla bu türdeki faaliyetlerine son vermiş ve daha ziyade biyografi çalışmalarına yoğunlaşmıştır. Ömer Faruk Akün'ün kaleminden çıkan ansiklopedi maddesiyle birlikte İbnülemin'in romanlarına dair yapılan iki çalışma dikkat çekicidir. Şemsettin Şeker tarafından yapılan bu çalışmaların ilki bir yüksek lisans tezi, ikincisi ise bu çalışmadan hareketle oluşturulan bir makaledir (Akün, 2000; Şeker, 2009; Şeker, 2012).

*Sabîh* adlı roman, “üstün meziyetleriyle Halife Velid b. Abdülmelik'in gözdesi olan Sabîh'in yüksek bir vazife verilip yanına gönderildiği Horasan Valisi Kuteybe b. Müslim'in Asya içindeki fetihlerine katılarak gösterdiği büyük yararlılıklarla süren maceralarını ve ideal yolunda başına gelenleri anlatır” (Akün, 2000: 253). Ayrıca romanın başkişisi Sabîh ile İbnülemin

arasında “ahlâkî ve fikrî bakımdan benzerlikler” söz konusudur (Akün, 2000: 253). İbnülemin'in, Namık Kemal'in *Cezmi* adlı romanına öykünerek kaleme aldığı bu eserin öne çıkan yönü “Türkistan coğrafyasının İslamlaşma sürecini ele alması” (Şeker, 2012: 198) ile İslam'ın “Türkçülüğün muhtevasını belirleyen muharrik unsur” olarak düşünülmesidir (Şeker, 2012: 199).

*Bir Yetimin Sergüzeşti* adlı romanda “yetim bir çocuğun akrabaları tarafından ellerinden her şeyi alınarak annesiyle birlikte sefalet içinde sürüklenirken iyiliksever bir insanın onlara sahip çıkması ile nasıl mesut bir hayata kavuştukları hissî sahneler içinden çok dokunaklı bir tarzda nakledilir” (Akün, 2000: 253). Eserin muhtevası, kaleme alındığı döneme ait diğer eserler de göz önünde bulundurularak incelendiğinde benzer konunun, yani yetim çocukların başından geçen hadiselerin edebî metinlerde sıklıkla işlendiği görülür. Zira roman, ‘93 Harbi’ olarak da bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'nın acılarının henüz çok taze olduğu dönemde neşredilmiştir. Yaşanan bu hadiseye, acılara ve kayıplara kayıtsız kalamayan şair ve yazarlar, eserlerinde yetim çocukların içinde buldukları durumu ele almışlardır.

*Rahşan* adlı roman ise “sadece zenginliğe değer veren bir anne ve babanın kızları Rahşan'ı sevdiğinden vazgeçirtip paralı biriyle evlenmeye zorlamalarının nasıl bir son getirdiğini çok acıklı sahneler içinden hikâye eder” (Akün, 2000: 253). Romanda işlenen ‘zoraki evlilik’ konusu, on dokuzuncu asırda, özellikle Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk* adlı eseriyle birlikte sıklıkla işlenen bir konu olmuştur. Ayrıca romanın bir başka hususiyeti ise yazarın hayatından izler taşıması ve bazı otobiyografik unsurlar barındırmasıdır. Zira romanda İbnülemin'in, “Sadrazam Said Paşa'nın kızı ile evlenme ümitlerinin derin bir hayal kırıklığı ile sona erişinden gelme iç sızısı kendini hissettirmektedir” (Akün, 2000: 253).

İbnülemin'in romanları hem içerik hem de dil ve üslup özellikleri bakımından bütüncül bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, yayın tarihleri itibariyle Servet-i Fünûn Dönemi'ne denk gelmelerine rağmen türün Tanzimat Dönemi'ndeki ilk örnekleriyle olan benzerlikleri fark edilir. Gerçekten de İbnülemin, dönemin belirgin hususiyeti olan tarih ve edebiyat münasebetine bir tarihî romanla dikkat çekmiş; yaşanan hadiselerin acı kayıplarını yetim bir çocuk üzerinden dile getirmiş ve ‘zoraki evlilik’ konusunu romanlarında işlemiştir. Tüm bunları yaparken de dili ve edebiyatı ‘toplumsal fayda’ sağlama aracı olarak kullanmıştır. Nitekim on dokuzuncu asrın sadece edebiyatta değil, hayatın her alanında temel beklentisi *faydadır*.

Hiç şüphe yok ki devletin hayatta kalabilme mücadelesi fikir ve edebiyat adamlarının, dili ve edebiyatı modernleşme ve toplumsal bilincin tesis edilmesi yolunda bir araç olarak görmesine neden olmuştur. Bu yüzden türün ilk örneklerinde olduğu gibi İbnülemin'in romanlarında da

“aranacak şey esasen kendi estetik sınırları içerisinde roman değil, muhiti, muhitindeki şahıslar, cemiyet ve fikirleridir. Romanları, bunları duyurmaya yarayan bir vasıtaadır. O, bu anlayıştan hareketle romanlarını ortaya koymuştur. Romanlarında genel olarak İslâm birliği ve ahlâkını, İslâmiyet'i yaymak için gerçekleştirilen fetihleri, yanlış evliliğin yol açtığı sorunları ve o devirde çok yaygın bir tema olan yetimlik meselesini idealize ettiği şahıslar etrafında ifade etmiştir” (Şeker, 2012: 218).

İbnülemin, 1895 yılından sonra tefrika hâlinde yayımladığı bu üç romanın ardından *Yetim-i Alil* başlıklı bir hikâye kaleme almış ve bu metin 1313/1898 yılında *Resimli Gazete*'de neşredilmiştir.<sup>1</sup> İbnülemin'in *Yetim-i Alil* başlıklı hikâyesini yapı, içerik, dil ve üslup özellikleri bakımından incelemeyi amaçlayan bu çalışma, söz konusu hikâyenin bugünkü harflere aktarılmış şeklini de ihtiva etmektedir.

#### **Metin Aktarımında İzlenen Yöntem**

*Yetim-i Alil* başlıklı metnin aktarımında çeviri yazı/transkripsiyon sistemi kullanılmamıştır. Okuma kolaylığı gaye edinildiği için günümüz Türkçesine bağlı kalınmıştır. Söz gelimi metinde *kanbur* şeklinde yazılan kelime, bugünkü kullanımına uygun olarak *kambur* şeklinde yazılmıştır. Bugün Türk Dil Kurumunun belirlediği kurallara göre yazılan sözcüklerde düzeltme işareti (^) gösterilmemiştir; ancak bu kural dışında kalan kelimeler ile Arapça ve Farsça tamlamalarda uzun ünlüler düzeltme işaretiyle gösterilmiştir. Noktalama hususunda ise büyük ölçüde bugünkü kullanıma bağlı kalınmış; yazarın iki çizgi arasına aldığı ifadeler, vurguya dikkat çekmek maksadıyla korunmuştur.

#### **Yapı Unsurları Bakımından *Yetim-i Alil***

*Yetim-i Alil* başlıklı hikâyenin konusu, en genel ifadeyle babasını kaybeden bir çocuğun içinde bulunduğu çaresizlik ve acıklı durum olarak tarif edilebilir. Hikâyenin olay örgüsü/kurgusu da bu konu etrafında inşa edilir. Babasını kaybeden çocuk, 'bir gün' anlatıcının iş yerine gelir ve elinde bir 'varakpare' vardır. Önce dilenci zannedilen çocuğa, orada

<sup>1</sup> *Resimli Gazete*'nin 64 numaralı nüshasında çıkan *Yetim-i Alil* başlıklı hikâyenin yayın tarihi Hicri, Rumi ve Miladi olmak üzere sırasıyla şöyledir: 10 Şevval 1315, 19 Şubat 1313, 3 Mart 1898. Metin içi kaynak gösteriminde, araştırmacıların kaynağa ulaşabilmelerini kolaylaştırmak adına hikâyenin yayın tarihi "Rumi/Miladi" şeklinde gösterilmiştir.

bulunanlar sadaka vermeye niyetlenirler. Ancak çocuk ‘lisan-ı hâl’ ile dilenci olmadığını anlatır; elindeki kâğıt parçasını anlatıcıya uzatır. Bu kâğıt parçasında çocuğun babasının dün gece vefat ettiği ve paraya ihtiyaçları olduğu yazmaktadır. Kâğıt parçasındaki ‘üç beş satır’ yazıyı okuyan anlatıcı, çocuğun elindeki kâğıda “en sûzişli mersiyelere de gıpta-resân olacak derecede bir edâ-yı hüzn-âmiz ile” yazılan notu yazan kişinin neden gelmediğini sorgular (İnal, 1313/1898: 764). Sonrasında ise *ahlak*, *merhamet*, *samimiyet*, *riyakârlık* ve *menfaat* kavramlarına dair düşünce ve kanaatlerini dile getirir. Hikâyenin sonunda ‘yetim çocuk’ orada bulunanlardan birinin refakatiyle ayrılır ve evine gider. Anlatıcının dalgınlığını fark eden bir arkadaşı, Tanrı’nın kullarının rızıklarını “ukûl-u beşeriyenin ihata edemeyeceği bir surette” temin ettiğini hatırlatır; yetim çocuğun gelecekte nasıl “temin-i maişet” edeceğini düşünmenin ‘haddi aşmak’ olduğunu ifade eder (İnal, 1313/1898: 765).

Ana hatlarıyla olay örgüsü özetlenen *Yetim-i Alil* başlıklı hikâye birinci tekil/ben anlatıcının bakış açısıyla inşa edilmiştir. Hikâye, babasını kaybeden çocuğun, anlatıcının “mevki-i memuriyetine” gelmesiyle başlar. Anlatıcı, karşısındaki çocuğu önce fiziksel özellikleriyle tanıtır:

“Bir gün mevki-i memuriyetimde bulunuyordum. Odadan içeri kambur bir çocuk girdi ki mahzun çehresi, nemnâk gözleri bu biçare mahlûkun timsâl-i yeis olduğuna şüphe bırakmazdı. Siması on dört on beş yaşlarında bulunduğunu söylerdi. Vücudu ise bu ucubeyi ancak dört beş yaşında gösterirdi. Pejmürde kıyafeti cism-i perişanıyla mütenasip idi” (İnal, 1313/1898: 764).

Hikâyede anlatıcı ve yetim çocuk dışında, her ne kadar isimlendirilip tanıtılmasalar da başka kişiler de vardır. Bunlar, anlatıcının iş yerinde bulunanlar ile çocuğun elindeki ‘ilmühaberi’ yazan kişidir. Anlatıcı, çocuğun elindeki ‘ilmühaberi’ yazan kişiyi önce merhametsizlikle suçlar; onu, kendisi ‘müteessir’ olmadan başkalarını ‘müteessir’ etmeye, kendi ağlamadan başkalarını ağlatmaya çalışan bir “riyakâr” olarak görür. Ancak devam eden satırlarda anlatıcı, bu düşüncesinin “sakîm” olduğunu itiraf eder ve en katı yürekleri dahi müteessir edecek kabiliyeti haiz o ‘ilmühaberi’ yazmanın da “nazar-ı şefkati celb etmek” için yeterli olacağını dile getirir (İnal, 1313/1898: 765).

Bir edebî tür olarak hikâye, yapı itibarıyla zaman ve mekân unsurlarını da ihtiva eder. Ancak ifade etmek gerekir ki sözü edilen bu yapı unsurları *Yetim-i Alil* başlıklı hikâyede belirgin bir biçimde ele alınmamış; belirgin vasıflarıyla tasvir edilmemiştir. Hikâyenin zamanı “bir gün” ifadesiyle

kaydedilmiş; olayın geçtiği mekân ise “mevki-i memuriyet” ile sınırlı tutulmuştur (İnal, 1313/1898: 764).

### **İçerik Özellikleri Bakımından *Yetim-i Alil***

*Yetim-i Alil* başlıklı hikâyede konu olarak ele alınan ‘babasız/yetim kalma’ durumu, tarihi savaşlarla dolu olan bir milletin edebî geleneğinde sıklıkla ele alınan bir konu olmuştur. İbnülemin’in, yukarıda da işaret edildiği gibi bu konuda kaleme aldığı başka bir eseri daha vardır. *Bir Yetimin Sergüzeşti* ve *Yetim-i Alil* adlı eserlerin yayımlandığı dönem, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı’nı takip eden yıllara denk gelmektedir. Bu bağlamda toplumun yaşadıklarını ve içinde bulunduğu durumu, o toplumun bir ferdi olarak müşahede eden İbnülemin, eserlerine konu olarak seçmiştir. Ancak ifade etmek gerekir ki “bir kurgu eserinin gerçekliği [...] kaçınılmaz veya öncelikli olarak hikâyenin cereyan ettiği döneme ait şartların, ayrıntıların veya o dönemde sık görülen, yapılan şeylerin tam gerçekliği değildir” (Wellek-Warren, 2011: 248). Esasında İbnülemin’in bu edebî metni kurma gerekçesi de tarihî bir gerçekliği bütün ciddiyetiyle okuyucuya aktarmanın ötesinde, memlekette olup biten hadiseleri, bir çocuğun içinde bulunduğu durum üzerinden estetik işlevle dile dökmektir. Bunu yaparken de tıpkı Tanzimat döneminin öncü isimleri gibi dili ve edebiyatı sosyal fayda sağlama aracı olarak gördüğü için *ahlak*, *merhamet*, *samimiyet*, *riyakârlık* ve *menfaat* kavramlarına dair düşünce ve kanaatlerini okuyucuyla paylaşmıştır.

İbnülemin’in, edebî metnin akışı içinde şahsi fikirlerini dile getiren ve bir anlatma problemi olarak ‘araya giren’ müdahaleci tavrı da türün ilk örneklerinde görülen bir hususiyettir. Zira bu dönemin yazarları için “önemli olan iyi bir roman yazmak değil, kendi fikirlerini roman yoluyla okuyucuya aktarmaktır” (Esen, 2012: 103). *Yetim-i Alil* hikâyesinde anlatıcının, dolayısıyla İbnülemin’in sesinin duyulduğu, fikirlerinin kaydedildiği satırlar mevcuttur: “[...] ben şu itikattayım ki insan cidden müteessir olmayınca gerçekten ağlayamaz. Yüz kalbin âyinesidir. Sürur ve kederin membaı da kalptir. Kalp cerîhadâr olmayınca gözlerden kanlı yaş akmaz. Bir kâse dolmayınca taşmaz” (İnal, 1313/1898: 764).

Birinci tekil/ben anlatıcının bakış açısıyla kurulan bu hikâyede anlatılanlar “bazen acındırıcı (dramatik) birer monologdur, bazen de azap çeken bir ruhun vicdanını rahatlatmak için yazdığı açık itiraflardır” (Wellek-Warren, 2012: 261). Söz gelimi yetim çocuğun içinde bulunduğu durum, okuyucuda derin bir acıma hissi uyandırmak amacıyla dramatik bir biçimde anlatılır:

“Kulüb-ı rakıka erbabını girye-senc tesir eden bu kambur çocuk, arkadaşlarımızdan (.....) Efendi'nin<sup>2</sup> oğlu imiş. Babası dün gece terk-i dağdağa-yı kâinat etmiş. Cenazesini kaldırmak için para lazım. Bir zevcesiyle bir kambur evladından başka kimsesi olmayan, ömrü sefaletle, zaruretle geçen müteveffa rahat döşegine uzandığı hâlde yine rahattan bînasip kalmış. Ailesiyle beraber bir ehl-i hayrın lütuf u keremine intizar ediyor. Cism-i bîrûhunu hâk-i siyâha tevdi etmek için para lazım. Muhtâc-ı muâvenet olan alil evlat, o meyt-i pâ-bercâ babasına muavenet etmek için buraya koşmuş” (İnal, 1313/1898: 764).

Hikâyenin son satırları ise anlatıcının ‘vicdanını rahatlatmak için’ duyduğu inancın gücünü ve Tanrı’ya teslimiyetini göstermesi bakımından dikkate değerdir:

“Ben sâika-yı tesirle vakf-ı istiğrâk olduğum sırada bir refik-i basîr dedi ki: ‘Ah var, o ah ki cev-v-i havada, zîr ü zemînde kar-ı deryâda bulunan milyarlarla mahlûkatının bir katre kan içinde milyonlarla huveynâtın cism-i câmid meyt-i müteharrîk denilebilecek mertebede alil’ül-vücûd olan kullarının rızkını -ukûl-u beşeriyenin ihata edemeyeceği bir surette- temin buyurmuştur. Ahlâk-ı ilâhîyesiyle tahalluk etmiş bir zil-ı zalili var. Her dakika aceze-i ibâdın imdadına yetişiyor. Cihân-ı insaniyeti sabah-ı haşre kadar mediha-hân mehmedet edecek derecede eltâf-ı hüda pesendânede bulunuyor’. Artık bu yetim-i alilin atide nasıl temin-i mâişet edeceğini düşünmek bizim haddimizin fevkindedir” (İnal, 1313/1898: 765).

Tüm bu anlatımlardan sonra eklemek gerekir ki Ömer Faruk Akün’ün “merhamet duygusunu işleyen hikâye” (Akün, 2000: 253) olarak tavsif ettiği *Yetim-i Alil* başlıklı metin, şahıs kadrosu, olay örgüsü, zaman, mekân, bakış açısı ve anlatıcı gibi yapı unsurları bakımından tam bir hikâye kurgusuna sahip değildir. Ancak “[hikâyelerinde] romanlarında, kendi içinde muvaffakiyet sergilemiş olmasına rağmen, Türk romanının Ahmet Hamdi Tanpınar’la ulaştığı merhaleyi nazar-ı itibara alırsak, onun roman ve hikâyelerinin iyi birer deneme olduğunu söyleyebiliriz” (Şeker, 2012: 218).

### **Dil ve Üslup Özellikleri Bakımından *Yetim-i Alil***

Edebî eseri yapı ve içerik bakımından ele alan edebiyat incelemesi, eserin dil ve üslup özelliklerinin incelenmesini de gerekli kılar. Zira edebî eserde kullanılan dilin, hem yazarın diğer eserlerindeki dilin kullanımıyla hem de o dönemin dil anlayışıyla mukayeseli olarak incelemek kuşkusuz eserin edebî değerini ortaya koymak bakımından önemlidir.

“Üslup tahlilinde ilk adım; ses tekrarları, devrik cümleler, cümleciklerin birbirini içine alan hiyerarşik kuruluşu gibi sapmaları gözlemlemek ve yine vurgulama veya açıklık sağlama veya bunun ziddini yapma – estetik gerekçelerle

<sup>2</sup> Çocuğun babasının adı, yazar tarafından gizli tutularak “(.....)” şeklinde kaydedilmiştir.



açık seçik olanı bulanık veya belirsiz hâle getirme- gibi estetik bir işleve hizmet etmesi gereken her şeyi gözlemek olacaktır” (Wellek-Warren, 2012: 206).

*Yetîm-i Alîl* başlıklı hikâye, birtakım kusurlarına ve anlatma problemlerine rağmen dilin incelikleriyle kullanıldığı bir edebî metindir. Bu bağlamda yazarın dili kullanma ve ifade kabiliyetini, kelime dağarcığını ve seçimlerini, cümle kurma tarzını, eserin kaleme alındığı dönemin dil anlayışını göz önünde bulundurarak bir üslup incelemesi yapmak mümkündür. İfade etmek gerekir ki *Yetîm-i Alîl* hikâyesinin yayımlandığı tarih Servet-i Fünûn (1896-1901) Dönemi'nin başladığı yıllara denk gelmektedir. Buna mukabil hikâyenin dil ve üslup özellikleri ise Tanzimat (1860-1895) dönemine aittir. Bu durum kuşkusuz dilde ve edebiyatta yaşanan değişmelerin bir anda olmadığını, sürece yayıldığını ve bir geçiş dönemine ihtiyaç duyduğunu göstermesi bakımından önem arz eder. Bilindiği gibi Servet-i Fünûn Dönemi'nde daha sanatlı, külfetli ve kapalı bir anlatım benimsenmişken Tanzimat Dönemi'nde daha sade, yalın ve anlaşılır bir anlatım tarzı benimsenmiş; her iki dönemde de edebî şahsiyetlerin kelime seçimleri ve cümle kurma biçimleri benimsedikleri anlatım tarzına göre şekillenmiştir.

Yazarın edebiyattan beklentisinin 'fayda' olması, *Yetîm-i Alîl*'de sade, yalın ve anlaşılır bir dil ve anlatım tarzını tercih etmesine sebep olmuştur. Bu bağlamda yazarın kelime seçimleri büyük ölçüde yaşayan dile aittir. Buna mukabil hikâyede Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalara da dikkat çekici miktarda yer verilmiştir. Daha çok tasvir cümlelerinde göze çarpan bu kelime ve tamlamalar yazarın her iki dile olan ilgisini ve hâkimiyetini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Ayrıca belirtmek gerekir ki metinde Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaların dikkat çeken miktarı ile 'mevki-i memuriyetinde' bulunan anlatıcının konumu arasında bir münasebet vardır. Anlaşıyor ki İbnülemin, hikâyenin anlatıcısını mesleğine uygun bir belagatle konuşturmak istemektedir. Metinde yer verilen Arapça ve Farsça tamlamalar kendi aralarında mukayese edildiğinde Farsça olanların miktar bakımından fazlalığı göze çarpmaktadır. Ancak metinde geçen Arapça tamlamalar ise şunlardan ibarettir: *garîb'ül-manzar*, *alîl'ül-vücûd*, *alelekser*, *alelhusus*.

Hikâyede kullanılan kelime ve tamlamalar gibi cümleler de gerek türleri gerek yapıları bakımından çeşitlilik gösterir. Yazar hikâyesinde isim cümlelerine nazaran fiil cümlelerine daha çok yer vermiş; her iki türdeki cümleleri de anlam bakımından olumlu ve olumsuz şekillerde kurmuştur. Ayrıca okuyucuyu derin hislerle düşünmeye sevk eden satırlarda soru

cümlelerinden istifade etmiştir. Hikâye cümle düzeyinde incelendiğinde yazarın tercihinin kısa cümlelerden yana olduğu görülür:

“Zavallı çocuk, o biçare alil’ül-vücûd dest-i raşedâriyla hüzzâra selam verdi. Hâline bakanlar bunu dilenci zannederek selamına mukabil sadaka vermeye kalkıştılar.

Lisân-ı hâl ile dilenci olmadığını anlattı. Sol elinde tuttuğu bir varakpareyi uzattı. Derakap –mahzen-i devâhî olan- sinesinden eski bir mendil çıkararak yüzüne tuttu.

Uzattığı varakparede üç beş satır yazı vardı. Bu satırlar belanın misâl-i müşahhası idi” (İnal, 1313/1898: 764).

Ancak yazarın, kullanım sıklığıyla dikkat çeken *ki* bağlacıyla kurduğu uzun cümleler de vardır:

“Vâkıâ bazı memleketlerde ölümler için ücretle tutulan nevha-gerler o kadar tesir gösteriyorlar ki rikkat-ı kalbiyelerine, tesirlerinin ciddiyetine insan inanıyor.

Ne riyâpîşeler var ki dakikada bin renge girerek halkın gözünü boyamak, bu suretle menfaat-i zâtiyesini istihsal etmek için yalnız gözyaşı dökmekle değil, saçını başını yomakla da teskin-i tesir edemez” (İnal, 1313/1898: 764).

“Ah var, o ah ki cev-v-i havada, zîr ü zemînde kar-ı deryâda bulunan milyarlarla mahlûkatının bir katre kan içinde milyonlarla huveynâtın cism-i câmid meyt-i müteharrik denilebilecek mertebede alil’ül-vücûd olan kullarının rızkını - ukûl-u beşeriyenin ihata edemeyeceği bir surette- temin buyurmuştur” (İnal, 1313/1898: 765).

Dil ve üslup özelliklerine dair yapılan tüm bu açıklamalardan sonra söyleyebiliriz ki İbnülemin, hem anlatımı güçlendirmek hem de eserine edebî bir değer kazandırmak amacıyla dilin imkânlarından azami ölçüde yararlanmış; dönemin dil ve edebiyat anlayışına uygun bir biçimde sade, yalın bir anlatım tarzını benimsemiştir. Ancak Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaları kullanmaktan da kaçınmamıştır. Her ne kadar yetim bir çocuğun içinde bulunduğu ‘durumu’ anlatmış olsa da fiil cümleleri kullanmayı tercih etmiş; okuyucuyu düşünmeye sevk etmek gayesiyle de soru cümlelerine yer vermiştir.

### Sonuç

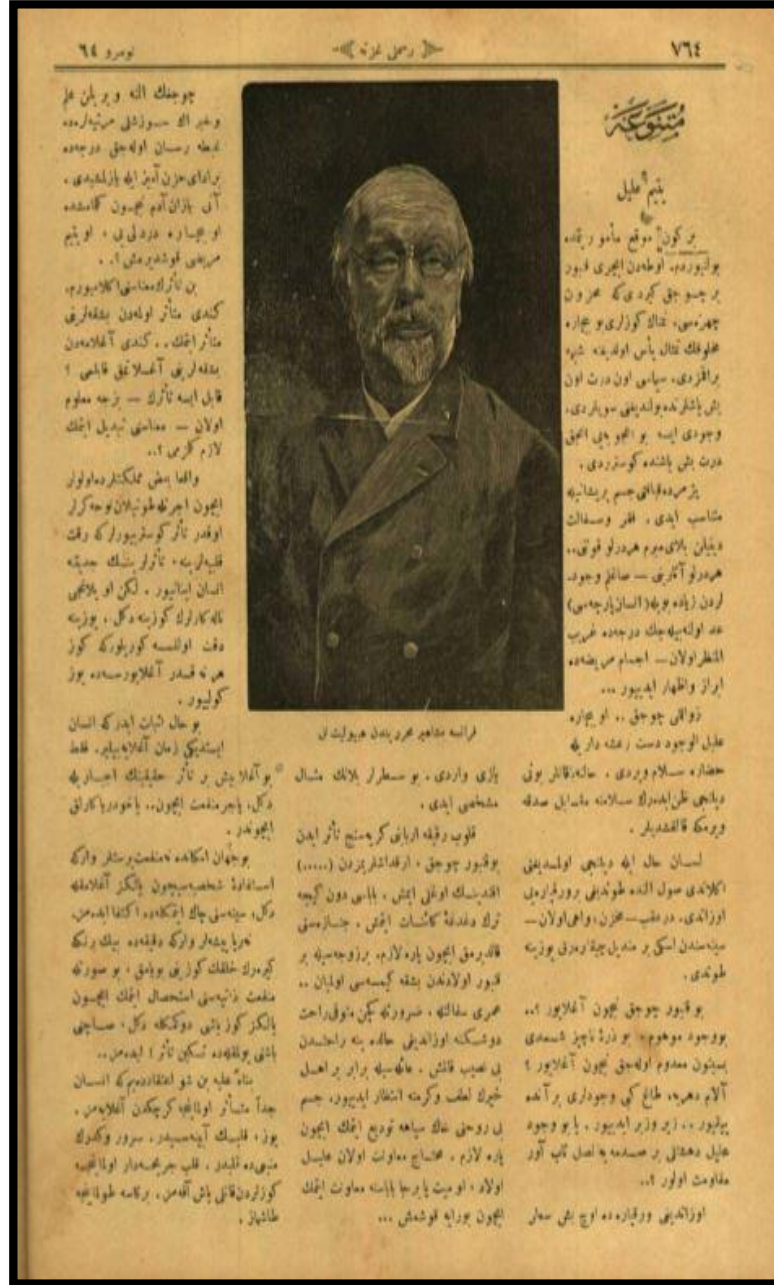
Biyografi ve monografi türündeki eserleriyle dikkatleri üzerine çeken ve bu bağlamda haklı bir şöhretin sahibi olan İbnülemin Mahmut Kemal İnal, şiirle ilgilenmiş, hikâye ve roman denemeleri yapmış, süreli yayınlarda yazıları yayımlamış çok yönlü bir edebî şahsiyettir. Biyografi ve monografi türlerindeki başarısı, onun dönemin güçlü bir biyografi yazarı olarak anılmasını sağlamış; diğer pek çok eserinin ise gölgede kalmasına sebep

olmuştur. *Resimli Gazete*'de yayımlanan *Yetim-i Alil* başlıklı hikâye de söz konusu bu eserlerden biridir. İbnülemin'in, yetim bir çocuğun içinde bulunduğu çaresizliği ve acıklı durumu anlattığı bu metin, yapı unsurları bakımından kâmil manada bir hikâye kurgusuna sahip değildir. Metinde isimlendirilmeyen/tanıtılmayan kişilerin varlığı, zaman ve mekân unsurlarındaki muğlaklık, birinci tekil anlatıcının olay akışı içinde araya girerek düşüncelerini dile dökmesi metinde göze çarpan anlatma problemleridir. Bu yönüyle *Yetim-i Alil* başlıklı hikâyenin, türün ilk örnekleriyle olan benzerliği dikkat çekicidir. Tıpkı Tanzimat Dönemi'nin öncü isimleri gibi dili ve edebiyatı sosyal fayda sağlama aracı olarak gören İbnülemin'in *Yetim-i Alil* başlıklı metni kurma gerekçesi, modern anlamda bir hikâye yazmak değil; *ahlak, merhamet, samimiyet, riyakârlık* ve *menfaat* kavramlarına dair fikirlerini dile dökmeaktır.

Hikâyenin yayımlandığı tarihin Servet-i Fünûn Dönemi'ne denk gelmesine rağmen konusu, dil ve üslup özellikleri Tanzimat Dönemi'ne aittir. Bu bağlamda yazar, edebiyattan beklentisine uygun olarak eserinde sade, yalın ve anlaşılır bir dil ve anlatım tarzı benimsemiştir. Yaşayan dile ait kelimeler seçmiş, ancak Arapça ve Farsça kelime ve tamlamalar kullanmaktan da kaçınmamıştır.

#### KAYNAKÇA

- AKÜN, Ömer Faruk (2000), "İbnülemin Mahmut Kemal İnal", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 21, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 249-262.
- ESEN, Nüket (2012), *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İletişim, 3. Baskı, İstanbul.
- İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, (1313, 19 Şubat – 1898, 3 Mart), "Yetim-i Alil", *Resimli Gazete* (64), 764-765.
- ŞEKER, Şemsettin (2012), "İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ın Romanları Üzerine Bazı Dikkatler", *Türkiyat Mecmuası*, 22, 193-222.
- ŞEKER, Şemsettin (2009), *İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın Tarihi Romanı: Sabih*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- WELLEK, Rene-WARREN, Austin (2011), *Edebiyat Teorisi*, Çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh, 1. Baskı, İstanbul.



۷۶۵ رسمی خبیره نومبر ۶۶

الوجود اولان قولاريمك زلفي  
— غول بئرهلك اعظمه ايدم .  
ميدجكي بر صورته . — تاين  
بيورمشور .

اخلاق آلبه سبه لغافي ائيش  
رطل طلال وار . هر ذوقه مجرأ  
عادل امدارته بشبور . جهان  
انسانتي صباح حشره اهر مدجه  
خوان محمدت ايدمك درجاده  
الطاف خفايساناده برابور .  
ارتق بو بيم عليلك آئيه  
لغسل تاين دميت ايدمك  
دوشو نك بزم خدمايزك  
لوقدهور ...

ان الامه  
موردكال



تأثيرك شدمن برورجاسيه  
واردرك آعلامه اعلمه ساً مانع  
اولور . شو حال لميج ايسه غل  
الاکثر موت ايه ختام بئر  
اولور .

اولم و خبري — امير  
حشقي ايه — او مرئي بلان  
آدماليزه نو حكر هكاري . نو حكر  
اولسه قبور چوققدن . باخود  
چاره والدمندن انفاع ايدمه  
بولسي اجناس ايدوي . حال  
چوکه آنا اهل اولم اوسيه نو حكر  
مته مرجمت ائيش .  
اوبه ايسه غم و شيرچي بوزي  
گولبيكي مانه كوزي آغلا بلان  
ر وياكار ائيش كه رقت قلبه سنه  
عالي افق ائيشك ايجون بر قاچ  
دلمه حير نفس ايدرك متاثر  
كوزيش ..

فرانسه مشاهير عمر بئند بلوق الكشاف و ده عيس

(۶۶) نومبر اولم اعظمه مزلون اعصاب و روح  
و نتره باذله صبر ( زواني عمتكاز ) حكايي  
مدرصك مطالع نامسي :

**زده حكايه**  
— مانع —  
غصص لرجه مجرأ ايه كارت اولان بو  
سقيقي شور ايدمك بر امارتي — بو  
شوه لغافي جهته — مجلار مرض انگيزين  
بجه دوام ايدمه حيكيم . بولده كي بوغان  
هارچسي هول دوام ايدموردي . هر دوتو  
بائر مدنيه وسطوه جلوهك اولان عصر  
كزين حضرت بادشاهده عتكرت بالجهده  
بامرئيت وشكر اتيزي زين اين اصلاحات  
ونكلاك عصر لرديزي جهانك هر كوشه  
سنده ارسلان اولغل ارسلان خابلان  
غياي دلاورانسه رفاقهها غش ايدمكي  
شوق و چراغك لسواكي . بولوا . ديقاظ  
ايش بيكار كي قاوع واستحكامات ميمك  
دها ايك هولمده عسكرك مزل حامت  
و صنوكت شيرانه سنه مقاومت ايدموردي  
قلمت لسخير . كچه لر كي بيدر ن اشعار  
اين علاومارون اسبشوار ايسور ايدك .

ايشديكي و طيله دهه ا . . . حيفسا كه زده  
بوولمدي ايشا ايدمه حيك قدرت بو .  
عيساره غليل پيش و پسنده كي صدوقه  
دواعين دهه نيوك بر بار بلا اولان حياه  
فرت خوان اولور . وقت موجودي گلنجه  
اوبار مرچك آتشن سير بوب چيمه ملكده  
احيالي بو . حيايت ديشان اواز مشافه  
لحم ائيشك ايجون سي و نيره احتياج وار .  
مراضه حيايه ايسه سي و نيره مانع هال  
اولور .  
اوبه ايسه دست سواي ايجون .  
سنوقلرده مولاشسون . اهل خبيرك  
مرجه صيفسون . رفته ائيشك ديشسون .  
چوكاه فمددي بو . زواني والله سي  
شديك كديسنه ميج اولسه سبه اولده  
كيندگن صكر . بو عجاره قبور ناپاجي . . .  
ن . . . ساغه نازنه لغف اشغراق اولديم  
صرده بر رفق بصير ديمي كه : هه وار  
اوا كه جو خواهد . . . زر ديمده . . . قهر  
دزايه بو شان مبارزه هولوقانك . رقطره  
قان لجنده مليو نوله حوسالته جسم جامد .  
ميت متحرك ديمه بجه حكر حريمده غليل .

ايشه شديك متاثر اولمدي دمورده  
الساك ايدمدي هاكمه بوبه سليم اولور . .  
شدمي خبير ايدموردي اوصاحب مروت  
شو حركتمه لك احسان ائيش . غلب  
مرجه ايجون بالكر سوزو كافي مكادر .  
حاله لزوم وار . لسان وقلمك تبليغ ايدم .  
مديكي تاثيرات وجدانيه نتي — اك بلغ برسان  
اولان — لسان حال نامديه ايفاض ايدم . .  
قلا حلال نظر شفقتي حيايه ائيشك  
ايجونده — اك قاي پوركارى متاثر ايدم .  
بجه حيك رفقو ساكر اولان — لوبه بر  
عز و خبري بوبه بر ييم عليلك اله ورمك  
كفايت ايدك بو حقيقك آتار حسته سي  
اوكون غايه ظهور ائيدم .  
چومقي يانه ترقى اولسان ذات ايه  
كيدى . و الصفاك ائيش خيال مزني پيش  
نظر مدن كيدى . بديريك نيوتن ايدمسي . .  
عن الحصوص عراضه جديانيس حيره خالي  
كي استغنايه غلظت ايدم كورن  
اوجاره بيمك ماوس چهره سي گولمور .  
حك . مزون كوكي سوبندر جهك اساني  
استحصال ائيشك اسانليك بزره لغيسين

## Metin Yetim-i Alil

Bir gün mevki-i memuriyetimde bulunuyordum. Odadan içeri kambur bir çocuk girdi ki mahzun çehresi, nemnâk gözleri bu biçare mahlûkun timsâl-i yeis olduğuna şüphe bırakmazdı. Siması on dört on beş yaşlarında bulunduğunu söylerdi. Vücudu ise bu ucubeyi ancak dört beş yaşında gösterirdi.

Pejmürde kıyafeti cism-i perişanıyla mütenasip idi. Fakr u sefalet denilen belâ-yı mübrim her türlü kuvvetini, her türlü âsârını, -sağlam vücutlardan ziyade böyle (insan parçası) addolunabilecek derecede garîb'ül-manzar olan-ecsâm-ı marîzede ibraz ve izhar ediyor...

Zavallı çocuk, o biçare alil'ül-vücûd dest-i raşedâriyla hüzzâra selam verdi. Hâline bakanlar bunu dilenci zannederek selamina mukabil sadaka vermeye kalkıştılar.

Lisân-ı hâl ile dilenci olmadığını anlattı. Sol elinde tuttuğu bir varakpareyi uzattı. Derakap –mahzen-i devâhî olan- sinesinden eski bir mendil çıkararak yüzüne tuttu.

Bu kambur çocuk niçin ağlıyor? Bu vücûd-u mevhûm, bu zerre-i nâçiz şimdi büsbütün madûm olacak, niçin ağlıyor? Âlâm-ı dehriye dağ gibi vücutları bir anda yıkıyor. Zîrûzeber ediyor. Ya bu vücûd-u alil dehşetli bir sadmeye nasıl tâb-âver mukavemet olur?

Uzattığı varakparede üç beş satır yazı vardı. Bu satırlar belanın misâl-i müşahhası idi.

Kulûb-ı rakîka erbabını girye-senc tesir eden bu kambur çocuk, arkadaşlarımızdan (.....) Efendi'nin oğlu imiş. Babası dün gece terk-i dağdağa-yı kâinat etmiş. Cenazesini kaldırmak için para lazım. Bir zevcesiyle bir kambur evladından başka kimsesi olmayan, ömrü sefaletle, zaruretle geçen müteveffa rahat dōşeğine uzandığı hâlde yine rahattan binasip kalmış. Ailesiyle beraber bir ehl-i hayrın lütuf u keremine intizar ediyor. Cism-i bîrûhunu hâk-i siyâha tevdi etmek için para lazım. Muhtâc-ı muâvenet olan alil evlat, o meyt-i pâ-bercâ babasına muavenet etmek için buraya koşmuş...

Çocuğun eline verilen ilmühaber en sûzişli mersiyelere de gıpta-resân olacak derecede bir edâ-yı hüzn-âmiz ile yazılmıştı. Onu yazan âdem niçin gelmemiş de o biçare dertliyi, yetim-i marîzi koşturmuş?

Ben tesirin manasını anlamıyorum. Kendi müteessir olmadan başkalarını müteessir etmek, kendi ağlamadan başkalarını ağlatmak kabil mi? Kabil ise tesirin -bizce malum olan- manasını tebdil etmek lazım gelmez mi?

Vâkıâ bazı memleketlerde ölümler için ücretle tutulan nevha-gerler o kadar tesir gösteriyorlar ki rikkat-ı kalbiyelerine, tesirlerinin ciddiyetine insan inanıyor. Lakin o yalancı nâle-kârların gözüne değil, yüzüne dikkat olursa görülür ki göz her ne kadar ağlıyorsa da yüz gülüyor.

Bu hâl ispat eder ki insan istediği zaman ağlayabilir. Fakat bu ağlayış bir tesir-i hakîkinin icbarıyla değil, ya cer-i menfaat için yahut riyakârlık içindir.

Bu cihân-ı imkânda ne menfaatperestler var ki istifade-i şahsiyesi için yalnız ağlamakla değil, sinisini çâk etmekle de iktifa edemez.

Ne riyâpîşeler var ki dakikada bin rengine girerek halkın gözünü boyamak, bu suretle menfaat-i zâtiyesini istihsal etmek için yalnız gözyaşı dökmekle değil, saçını başını yolmakla da teskin-i tesir edemez.

Binaenaleyh ben şu itikattayım ki insan cidden müteessir olmayınca gerçekten ağlayamaz. Yüz kalbin âyînesidir. Sürur ve kederin membaı da kalptir. Kalp cerîhadâr olmayınca gözlerden kanlı yaş akmaz. Bir kâse dolmayınca taşmaz.

Tesirin en şiddetli bir derecesi de vardır ki ağlamaya katiyen mani olur. Şu hâl-i feci ise alelekser mevt ile hitâm-pezîr olur.

O ilmühaberi -tabîr-i hakîkî ile- o mersiye yazan âdem elbette nevha-ger değildir. Nevha-ger olsa kambur çocuktan yahut biçare validesinden intifa ümidinde bulunması icap ederdi.

Hâlbuki ana ile oğul o mersiye nüveysin himmetine müracaat etmiş.

Öyle ise ilmühaberci yüzü güldüğü hâlde gözü ağlayanlardan bir riyakâr imiş ki rikkat-i kalbiyesine göre âlemi ikna etmek için birkaç dakika cebr-i nefis ederek müteessir görünmüş.

İşte şiddetle müteessir olduğu demlerde insanın yaptığı muhakeme böyle sakim oluyor. Şimdi takdir ediyorum ki o sâhib-i mürüvvet şu hareketinde pek isabet etmiş. Celb-i mürüvvet için yalnız söz kâfi değildir. Hâle lüzum var. Lisan ve kalemin tebliğ edemediği tesirât ve cidâniyeyi -en belîğ bir lisan olan- lisân-ı hâl tamamıyla izah eder.

Kâlen hâlen nazar-ı şefkati celb etmek için de -en katı yürekleri müteessir edebilecek bir kuvveti haiz olan- öyle bir ilmühaberi böyle bir yetîm-i alîlin

eline vermek kifayet eder ki bu hakikatin âsâr-ı hasenesi o gün tamamıyla zuhûr etti.

Çocuk yanına terfîk olunan zât ile gitti. Vâesefâ ki onun hayâl-i hazîni pîş-i nazarımdan gitmedi. Pederinin gaybûbet-i ebedîsi alelhusus ârıza-i cismâniyesi sebebiyle hâli gibi istikbalini de zulmetler içinde gören o biçare yetimin meyus çehresini güldürecek, mahzun gönlünü sevindirecek esbabı istihsal etmek insaniyetin bizlere tayin ettiği vazîfe-i mühime. Hayfa ki bizde bu vazifeyi ifa edecek kudret yok. Biçare alîl-i pîş ü pesende ki sanduka-yı devâhîden daha büyük bir bâr-ı belâ olan hayata nefret-hân oluyor. Vakt-ı mevûdî gelmeyince o bâr-ı müzicinin altından sıyrılıp çıkmanın da ihtimali yok. Hayat denilen o bâr-ı meşâka tahammül etmek için say ve gayrete ihtiyaç var. Ârıza-yı cismâniye ise say ve gayrete mâni-i hâile oluyor.

Öyle ise dest-i suâli açsın. Sokaklarda dolaşan ehl-i hayrın merhametine sığınsın. Bir lokma ekmek dilensin. Buna da kudreti yok. Zavallı validesi şimdilik kendisine muîn olsa bile o da gittikten sonra bu biçare kambur ne yapacak?

Ben sâika-yı tesirle vakf-ı istiğrâk olduğum sırada bir refîk-i basîr dedi ki:

“Ah var, o ah ki cevî-i havada, zîr ü zemînde kar-ı deryâda bulunan milyarlarla mahlûkatının bir katre kan içinde milyonlarla huveynâtın cism-i câmid meyt-i müteharrik denilebilecek mertebede alîl'ül-vücûd olan kullarının rızkını - ukûl-u beşeriyenin ihata edemeyeceği bir surette- temin buyurmuştur.

Ahlâk-ı ilâhîyesiyle tahalluk etmiş bir zıl-ı zalîli var. Her dakika aceze-i ibâdın imdadına yetişiyor. Cihân-ı insaniyeti sabah-ı haşre kadar mediha-hân mehmedet edecek derecede eltâf-ı hüdâ pesendânede bulunuyor.

Artık bu yetim-i alîlin atide nasıl temîn-i maîşet edeceğini düşünmek bizim haddimizin fevkindedir...”

İbnülemin Mahmut Kemal





## TIRGOVIŞTE (ESKİ CUMA) İLİ VE YÖRESİ AĞIZLARININ SÖZ VARLIĞI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME\*

*An Evaluation on the Vocabulary of Dialects in the Province and District of  
Targovishte (Eski Cuma)*

**Gonca GÜLVODİNA\*\***  
**Levent DOĞAN\*\*\***

**ÖZ:** Ağızlar, bünyelerinde barındırdıkları çeşitli ses ve şekil özellikleriyle kullanıldıkları dildeki kelimelerin değişimini ve gelişimini göstermede belirleyici bir rol oynamaktadır. Yazı dilinde yer almayan birçok ses, şekil ve kelime ağızlarda karşımıza çıkabilmektedir. Çalışma alanımız olan Eski Cuma ili ve yöresi de köklü tarihi geçmişi, içinde barındırdığı kültürel özellikleri itibarıyla Türk dili ve kültürüyle bağlantılı pek çok özelliğin yaşatıldığı bölgelerden biridir. Çalışmamızda Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarında yer verilen söz varlığı unsurları ortaya konmuştur. Bölgede 17 köy üzerinde derleme yapılmış, 40 metin elde edilmiş ve bu metinler üzerinde gerekli incelemeler yapılarak metinlerdeki söz varlığı unsurları tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında bölgede kullanılan isim ve fiil türünden kelimelerin on ve üzerinde olanları çalışmaya dâhil edilmiş, bunun yanında yöre halkının kullandığı deyim, ikileme, kalıp söz ve yabancı kelime kullanımları saptanmıştır. Ayrıca, metinler üzerinden tespit edilen bu söz varlığı öğelerinin Türkiye Türkçesi ve ağızlarıyla müşterek olanları belirtilerek karşılaştırılması yapılmıştır. Bunun yanı sıra bölgeye has bir söz varlığının olduğu da görülmüş ve bununla ilgili örneklere de yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Eski Cuma, Tırgovişte, Söz Varlığı, Ağızlar

**ABSTRACT:** Dialects plays determining role in demonstrate the change and development of words in the respective language in which they are used because of contains various phonetic and morphological characteristics. It may encounter many phonetic and morphological units, and words that are not available in the written language in dialects. Our study field the Province and District of Eski Cuma is one of the regions that sustains many

\* Bu makale, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı'nda Dr. Öğr. Üyesi Levent Doğan danışmanlığında hazırlanan "Tırgovişte (Eski Cuma) İli ve Yöresi Ağızları" başlıklı Yüksek Lisans tezinden geliştirilerek oluşturulmuştur. Bk. (Gülvodina, 2018).

\*\* Doktora Öğrencisi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı, Edirne, gongagulvodina@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3393-7273

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Edirne, ldogan@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0538-4002

**Geliş Tarihi / Received: 19.02.2021**

**Kabul Tarihi / Accepted: 10.03.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

characteristics relating to the Turkish language and culture, due to its deep-rooted history and the cultural characteristics it incorporates. This study demonstrates the vocabulary items in the dialects used in the Province and District of Eski Cuma. Compilation was made on 17 villages in the region and 40 texts were obtained and by making the necessary examinations on these texts, vocabulary elements in the texts were determined. In the scope of the research, ten or more words of noun and verb types used in the region were included in the study, in addition to this, idioms, reduplications, linguistic routines and foreign words used by the local people were determined. Also, these vocabulary elements determined through texts has been compared and specified which are common with Turkey Turkish and its dialects. And also it has also been observed that there is a specific vocabulary to the region, this related examples are also included.

**Keywords:** Eski Cuma, Targovishte, Vocabulary, Dialects

### Giriş

Balkan yarımadasının doğusunda yer alan Bulgaristan, kuzeyde Romanya, batıda Sırbistan, güneybatıda Makedonya, güneyde Yunanistan ve güneydoğuda Türkiye ile sınır oluşturmaktadır (TDV İslam Ansiklopedisi, 1992: 391). Bulgar resmi verilerine göre nüfusun %83'ü Bulgar, %10'u Türk, %5'i Roman ve geriye kalan kısmı da diğer etnik gruplardan meydana gelmektedir (Gökdağ ve Karatay, 2013: 575). Bulgaristan topraklarında yaşayan Türkler, etnik köken bakımından Türk olup anadilleri de Türkçedir. Türklerden bazıları bölgeye Bulgar halkından daha önce yerleşmiş, sonradan göç edenlerin çoğu da Osmanlı döneminde Anadolu yarımadasından gelmiştir. Bulgaristan Türklerinin çoğunluğu Deliorman ve Dobruca bölgelerinde yaşayan Sünnî Müslümanlardan oluşmaktadır. Bölgedeki tek Hristiyan Türk topluluk Gagavuzlardır (Hatipoğlu, 2016: 197).

Bulgaristan'da yaşayan Türk toplulukları, din ve kültür özellikleri bakımından birtakım farklılıklar göstermektedirler. V. A. Moşkov, 20. yüzyılın başlarında Bulgaristan'da ikamet eden Türk topluluklarını ilk olarak din esasına göre Müslüman Türkler ve Hristiyan Türkler olarak iki gruba ayırmış, diğer taraftan da Müslüman Türkleri; Gacal, Gerlova, Tozluk ve Kızılbaş Türkler olarak dört grupta toplamış; Hristiyan Türkleri ise önemli bir kısmı Yunanistan'da yaşayan Karamanlılar ile Makedonya ve Yunanistan'da bulunan Gagavuzlar olarak iki grup şeklinde ifade etmiştir (Maşkov, 1904: 409). Tozluk bölgesi, Kuzeydoğu Bulgaristan'da Elena, Eski Cuma ve Tırnovo illerini içine alan, Popovo kasabasına doğru genişleyen ve Türk köylerinin yoğunlukta olduğu bölgenin adıdır (Tozluk Bölgesi: 2.11.2020). Bu köylerde yaşayanların çoğu Türk olmakla birlikte yaşantıları ve ağız özellikleri bakımından birbirlerine benzer nitelikler gösterirler (Yeşilova, 1997: 15). Gerlovo bölgesi ise, Balkan dağlarının kuzey doğusunda yer alan, engebeli arazilere sahip bölgedir. Eski Cuma ilini

içine alan bu bölge nüfus olarak kalabalık birçok köyden meydana gelmektedir (Acaroğlu, 2006: 360). Kuzeydoğu Bulgaristan ovasında yer alan ve şimdiki adı Târgovişte olan Eski Cuma ili yukarıda isimlerini saydığımız Tozluk ve Gerlova bölgelerini kapsayan bir alanda yer almaktadır. Nüfusu güncel verilere göre 56.868 kişidir (Eski Cuma: 26.11.2020). Osmanlı kaynaklarında Cum'a-i Atîk adıyla da geçen kasaba 1934'ten beri Târgovişte olarak anılmaktadır. Yüzölçümü 2.754 kilometrekare olan ile bağlı 42 köy belediyesi vardır. Bölge halkının çoğunluğu Türk'tür. Yöredeki Türkler, Anadolu'dan belirli aralıklarla iskân, sürgün, göç gibi nedenlerle gelen Türklerdir. Merkez ilçeye bağlı köylerden çoğu Türkçe adıyla anılır (Acaroğlu, 2006: 331). Çalışmamız Eski Cuma ili ve merkez ilçelerine bağlı köylerden 17'si üzerinden yürütülmüş olup, bu köylerde doğup büyümüş ve bölge ağız özelliklerini sürdüren kişiler tercih edilerek tamamlanmıştır. Araştırmanın yürütüldüğü köyler ve bağlı oldukları merkezler şu şekildedir:

1. Balabanlar (Razdeltsi) (Разделци)- Antonovo (АНТОНОВО)
2. Çerkovna (Meşe Köy) (Черковна)- Omurtag (Osmanpazarı) İlçesi
3. Dobrotitsa- Добротица (Dobrucalar)- Antonovo (АНТОНОВО)
4. Gagovo Köyü (Гагово)- Porovo İlçesi
5. Golyamo Sokolovo (Kocaduvan)-(Голямо Соколово)- İle Bağlı Merkez Köy
6. Golyamo Gradişte (Örencik) (Голямо Градище)-Орака İlçesi
7. Kasırgalar Köyü (Treskavets- Трескавец) Omurtag (Osmanpazarı) İlçesi
8. Kapdağ (Dolna Kapdağ)- Omurtag (Osmanpazarı) İlçesi
9. Krepça (Крепча) (Крепча)-Орака İlçesi
10. Koprets (Güne Köy), Копрец- İle Bağlı Merkez Köy
11. Lüblen (Люблен)- Dağ Yeni Köyü- Орака İlçesi
12. Makariopolsko (Nasçıköy) Макариополско- İle Bağlı Merkez Köy
13. Momino (Kız Ana Köyü) (Момино)- İle Bağlı Merkez Köy
14. Ostrets (Yalımlar) Остретс- İle Bağlı Merkez Köy
15. Stevrek (стеврек)- Antonovo (АНТОНОВО)
16. Tırnovtsa (Turna Ovası) Търновтса- İle Bağlı Merkez Köy
17. Velibey Köyü (Veliçka- Вечйщка)- Omurtag (Osmanpazarı) İlçesi

Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarını derleyip incelediğimiz bu araştırmanın neticesinde bölgeye has bir söz varlığının da olduğu dikkatimizi çekmiştir. Bu tespitten hareketle bölgede sürdürülen söz varlığının gün yüzüne çıkarılması amaçlanmıştır.

Türkçe sözlükte, “bir dildeki sözlerin bütünü, söz hazinesi, söz dağarcığı, sözcük hazinesi, kelime kadrosu ve vokabüler” biçiminde tanımlanan söz varlığı, bir dili yaşatan anlamlı ya da görevli bütün anlatım unsurlarını ifade eden bir kavramdır (Türkçe Sözlük, 1998: 2027). Korkmaz’a göre “bir dilin bütün kelimeleri; bir kişinin ya da bir topluluğun söz dağarcığında yer alan kelimelerin toplamı”dır (Korkmaz, 2003: 144). İlaveten, insanların birbiriyle iletişim kurabilmesini ve evrende olup biteni anlamlandırabilmesini sağlayan göstergelerden oluşan bir olgudur. Söz veya sözcükler, insanların evrendeki her türlü varlığı veya düşünceyi soyutlayarak içselleştiren ve dilin söz varlığını oluşturan en temel öğelerdir. Fakat bir dildeki söz veya sözcüklerin bütünü, o dilin söz varlığını ortaya koymak için yetersizdir. Bir dilin söz varlığı denince, yalnızca o dilin sözcüklerini değil; deyimlerin, kalıplaşmış sözlerin, atasözlerinin, terimlerin ve çeşitli anlatım kalıplarının oluşturduğu bütünü anlamak gerekmektedir (Aksan, 2004: 7). Osman Toklu, söz varlığının inceleme alanının bir dili meydana getiren tüm göstergelerden, diğer bir ifadeyle açık sınıfa dâhil edilen sözcüksel biçimbirim öğelerinden oluştuğunu ifade eder ve bu sözcükleri yerli ve yabancı ödünçlemeler olarak iki sınıfa ayırır (Toklu 2003: 106). Bu ifadelerden hareketle; söz varlığının art zamanlı olarak derinlemesine incelenmesi ve bu kavramla anlamlı bağlar kurulması bir dilin gelişim aşamalarını izlemek için olanak sağlar. Bunun neticesinde canlı bir varlık olan dillerin yapısal özellikleri ve karakteristik nitelikleri saptanır ve karanlık dönemleri hakkında çıkarımlarda bulunularak Türk dil ailelerinin kolları geniş bir bakış açısıyla değerlendirilir (söz varlığı: 27.11.2020). Bu bağlamda söz varlığı çalışmaları toplumların kültürel birikimlerine oldukça mühim katkılar sağlayan çalışmalardır. Bu çalışmada, bahsedilen tezde elde edilen verilerle *Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarının* söz varlığı üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

### **Eski Cuma İli ve Yöresi Ağızlarının Söz Varlığının Değerlendirilmesi**

2017 yılında adı geçen çalışma sahasındaki derlemeler 40 metin olarak düzenlenmiş ve yapmış olduğumuz incelemede aşağıda belirteceğimiz söz varlığı unsurları tespit edilmiştir. Bulgaristan Türklerinin kullanmış oldukları ağızlardaki söz varlığı unsurları üzerine yapılan çalışmaların yok denecek kadar az oluşu, bizi bu araştırmaya yöneltmiştir. Bu ve bu tarzdaki araştırmalar Balkan coğrafyası üzerine yapılacak daha kapsamlı çalışmalara da öncülük teşkil etmesi bakımından son derece önemli incelemelerdir. Tablodan da anlaşılacağı üzere metinlerde 590 isim ve 217 fiil saptanmış olup bunların kullanım sıklığına göre sıralanması yapılmıştır.

Unsurlar	Toplam Sayı
İsim	590
Fiil	234
Deyim	39
İkileme	63
Kalıp Söz	33

**Tablo 1:** Metinlerde Kullanılan Sözcük Varlığı Unsurları

### İsimler

Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarında tespit ettiğimiz metinlerde yapmış olduğumuz incelemeye göre 10 ve bu sayıdan daha fazla tekrar eden 41 isim tespit edilmiştir. Çalışmanın belirli bir sahada gerçekleştirilen ağız araştırması oluşu saptanan isimlerin birbiriyle benzer olmasına neden olmuştur. Bu sebeple metinlerde en çok tekrarlanan kelimelerin köy, köyün tarihî geçmişi, köydeki günlük yaşam, gelenek ve görenekler, göç olgusu, yapılan ibadetler, geçim kaynakları ve maddi sıkıntılar etrafında tekrar ettiği görülmüştür. Aşağıda oluşturduğumuz tabloda ayrıntılı biçimde verdiğimiz isimlerden en sık “*çocuk (85), köy (54), sene (54), düğün (31), asker (26), Cuma (23), güvey (23), Bulgar (22), gelin (17), beygir (16)*” gibi kelimelerin kullanıldığı belirlenmiştir.

Derlenen metinler Eski Cuma iline bağlı köyleri kapsadığı için en çok tekrar edilen kelimelerden birinin “*köy*” kelimesi olması şaşırtıcı değildir. Ağız araştırmalarının en önemli amacı inceleme yapılan coğrafyada yaşatılan konuşma biçimlerini gün yüzüne çıkarıyor olmasıdır. Dolayısıyla yapılan incelemelerde bir kelimenin ses olarak birden fazla telaffuzuna rastlanılmaktadır. Yukarıda belirttiğimiz köy kelimesinin de metinlerde birden fazla telaffuz biçimi vardır. Örneğin, *kõ (42), köv (8), köy (4)*.

Metinlerde en çok tekrar eden kelime *çocuk (85)* kelimesidir. Bu kelime sadece küçük yaş aralığını kastetmemekle birlikte “*kız ya da erkek evlat*” anlamını karşılayacak şekilde kullanılmıştır. Bölge ağızında 3 kez “*çocuk*” biçiminde de ifade edildiği görülür. Bunun yanında bu kelime eklerle birleştiğinde de farklı telaffuz edilmektedir. Örneğin; “*çocūmla < çocuğumla, çocūn < çocuğun*”. Ayrıca Türkiye Türkçesi ağızında rastladığımız “*uşak*” kelimesi bu bölge ağızında da tercih edilen bir kelimedir. İncelediğimiz metinlerde 3 yerde karşımıza çıkmıştır.

<sup>1</sup>Aynı kullanım için bk. Gülensoy, 1984: 87-147; Mollova, 2003: 77.

Metinlerde kullanılan hayvan isimlerine baktığımızda en çok “*beygir*”(12) kelimesinin tekrarı göze çarpmaktadır. Köylerde geçim kaynağının çiftçilik ve ormancılık oluşu eski zamanlardan beri taşımacılıkta kullanılan beygirleri ön plana çıkarmıştır. Bunun yanında eski düğün geleneklerimizde olan gelinin at ile kendi evinden alınması ritüeline bu coğrafyada halen devam edilmektedir. Diğer yandan beygir, ulaşım aracı olarak da evlerde barındırılan hayvanlardan biridir. Türkiye Türkçesinde daha çok “*at*” biçiminde telaffuz edilen bu kelime metinlerde de 4 kez bu şekliyle yer almıştır.

Bu kelimelerin yanında metinlerde kullanılan isimleri sıklık derecelerine göre, *Meslekler ve unvanlar, araç-gereç ve eşyalar, bitkiler, akrabalık adları, hayvanlar, mekânlar, giysiler ve aksesuarlar, organlar, yiyecekler ve içecekler, mevsim-ay ve günler, iklim-hava ve tabiat olayları, taşıtlar ve makineler, tıp ve hastalık adları, takvimler ve yönler, hukuk ve din, dans ve müzik, coğrafya* isimleri gibi grupların altında toplamak mümkündür.

Unsurlar	Toplam Sayı
Meslekler ve Unvanlar	29
Araç-Gereç ve Eşyalar	27
Bitkiler	25
Akrabalık Adları	22
Hayvanlar	18
Mekânlar	18
Giysiler ve Aksesuarlar	16
Organlar	14
Yiyecekler ve İçecekler	11
Mevsim, Ay ve Günler	8
Dans ve Müzik	7
İklim, Hava ve Tabiat Olayları	6
Taşıtlar ve Makineler	4
Tıp ve Hastalık Adları	3
Takvimler ve Yönler	3
Hukuk ve Din	3
Coğrafya	2

**Tablo 2:** Metinlerde Kullanılan İsimlerin Gruplara Dağılımı

Yapılan irdeleme sonunda yukarıda isimlerini saydığımız grupların içinde en çok meslek ve unvanlarla ilgili (29) isim saptanmıştır. Bu isimler çoğunlukla metnin anlatıcısının mesleği ya da yakın çevresinde etkileşim

hâlinde bulunduğu kişilerin meslekleridir. Özellikle *çıraklık*, *çiftçilik*, *çoban*, *hatip*, *hoca*, *şoför*, vb. mesleklerle ilgili isimlerin sıklığı dikkatimizi çekmiştir. Bu durum da yine köylü etrafında gerçekleştirilen derlemenin yaratmış olduğu sonuçtur.

Yaptığımız sınıflamada sıklık derecesine göre ikinci sırada yer alan unsurun araç-gereç ve eşya isimleri olduğu belirlenmiştir. Bölge ağzında kullanılan araç-gereç ve eşya isimlerine bakıldığında yine köy yaşamının parçalarını temsil eden eşyaların ön planda olduğu aşîkârdır. Köy halkından derlediğimiz metinlerde anlatılanlar daha çok evlilik hikâyeleri ve günlük yaşayış ritüelleri olduğu için en çok tekrar eden eşya isimleri, “*saz*, *dÂre*<sup>2</sup> “*tef*”, *davul*<*davul*, *bande*<*bando*, *bayrak*, *çanak*, *çölmek*, *burkan*<sup>3</sup> “*kavanoz*”, *fırın*, *kaşık*, gibidir. Bunun yanında köy halkının temel geçim kaynağının tarım ve hayvancılık oluşu bu konuyla ilgili de pek çok sözcüğün kullanılmasına sebep olmuştur. Örneğin; “*pıçak*<*bıçak*, *çapa*, *kazma*, *kazan*, *kamçı*, *kürek* vb. Bu kullanımların yanında diğer bölge ağzlarında ve Türkiye Türkçesi ağzlarında metinlerdeki telaffuzu ile rastlamadığımız *baklak* “*bakraç*<sup>4</sup>” kelimesinin bölgeye özgü bir telaffuzda kullanıldığı saptanmıştır.

İncelediğimiz metinlerde üçüncü sıradaki öge bitki isimleridir. Bölgenin tarım bölgesi oluşu ve halkın geçimini bu sektörden karşılıyor olması bitki isimlerinin sıkça tekrar edilmesine sebep olmuştur. Ağzılarda telaffuz edilen kelimelere bakıldığında “*budey*<*buğday*, *arpa*, *misir*<*mısır*, *ayçiçek*, *ekkin*<*ekin*” gibi kelimelerin kullanım sıklığı dikkati çeker. Ayrıca tahıl ürünlerinin yanı sıra meyve ve sebze isimleri de sıkça kullanılmıştır. Bunun sebebi de halkın kışlık hazırlık yapması ve günlük beslenme ihtiyaçlarını kendi imkânlarıyla karşılıyor olmasıdır. Bu nedenle “*samsak*<*sarımsak*, *soan*<*soğan*, *suvan*, *biber*, *domati*, *domatiz*<*domates*, *kabak*, *yüzüm*<*üzüm*, *çilek*, *Lâna*<*lahana*, *aşlama* “*armut*”, *çuşka*<sup>5</sup> “*acı biber*” gibi kelimeler tekrar sayısı fazla olan kelimelerdir. Yazıya geçirdiğimiz metinlerde bölgeye has olarak yetiştirilen “*cıpritsa*” otuna, *malina*<sup>6</sup>, *şıpka* “*kuşburnu*” ve *zardeli* “*kayısı*” bitkilerine de rastlanmıştır. Ayrıca mikrop öldürücü etkisinden

<sup>2</sup> Def veya tef (Farsça ve Arapça: دف), yuvarlak bir tahta kasnağın bir veya iki yanına deriden bir örtü geçirilerek yapılan ve parmak vuruşlarıyla çalınan müzik aleti. Aynı kullanım için bk. Trakya Ağzları Sözlüğü, 2018: 323.

<sup>3</sup> Aynı kullanım için bk. Trakya Ağzları Sözlüğü, 2018: 219.

<sup>4</sup> Bakraç: Su Ağacı, bakır ağacı. bk. Mollova, 2003: 30.

<sup>5</sup> Bulgarca Chushka “чyшка”: acı biber.

<sup>6</sup> *Malina* “*ahududu*” (Trakya Ağzları Sözlüğü, 2018: 165).



dolayı yararlanılan *tetre*<sup>7</sup> bitkisi de bölgede sıkça kullanılan bir bitki olarak karşımıza çıkmıştır.

Sıklık derecelerine göre baktığımızda en fazla ismin kullanıldığı diğer bir öge de akrabalık alanına aittir. *Ana, baba, kardeş/kardaş/gardaş, amca/amuca, inge/yenge* gibi isimlerin yanında bölgeye has olarak *anne* kelimesi yerine *nine* kelimesinin tercih edilmesi oldukça dikkat çekicidir. Türkiye Türkçesinin zıttı olarak yaşlı kimselere *nine* yerine *anne* kelimesinin kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca *teyze* kelimesinin yerine *tete, abla* yerine de *abu* kelimesinin kullanıldığı bölgeler vardır. Yine derlenen metinler içinde en çok düğün ve kına gelenekleri dile getirildiği için *gelin, güvey, damat, kaynata, kaynana* kelimelerinin sıklığı göze çarpmaktadır. Adı geçen tüm kelimeler bölge ağzına has bir şekilde kullanılmaktadır. Örneğin *birader* kelimesinin *bilazer* olarak telaffuz edildiği gibi...

Aşağıdaki tabloda belirttiğimiz isimlerden, tekrar sayısı 10'dan az olanlar listeye dâhil edilmemiştir. Tespit edilen unsurun sayı olarak oldukça hacimli oluşu böyle bir sınırlandırmayı gerekli kılmıştır.

İsim	Anlamı	Tekrar Sayısı
adam (Arapça)	erkek kişi, eş	18
allâ (Arapça)	Allah	14
ana	anne	14
Âne (farsça)	hane/ev	10
asker (Arapça)	asker	26
avşam, âşam	ağşam, gece	28
baba/buba	baba	34
beygir (Farsça)	at	12
bulgar	Bulgar halkından olan	22
cami (Arapça)	cami	17
cuma	eski cuma ili	23
çocuk	çocuk	85
davıl (Arapça)	davul	15
düün, dün	düğün	31
ekmek	ekmek	11
gece, gice	gece	15

<sup>7</sup> *Tetre bitkisi*; Geniş yapraklı ve keskin kokulu şifalı bir çalı olmakla birlikte özellikle sünet olan çocukların yaralarının çabuk iyileştirilmesi konusunda yararlanılan bir bitkidir.

TIRGOVIŞTE (ESKİ CUMA) İLİ VE YÖRESİ AĞIZLARININ SÖZ VARLIĞI ÜZERİNE  
BİR DEĞERLENDİRME

gelin	gelin	17
gün	gün	40
güvê, güve, güvey	güveyi, damat	23
gül (Farsça)	gül, çiçek	15
iki	rakam	63
insan (Arapça)	insan	18
karı	kadın, eş	13
kız	kız çocuğu, evlat	41
köv, köy, kō (Farsça)	köy	54
lef (Bulgarca)	leva- bulgaristan para birimi	11
misir (Arapça)	mısır	13
nine	anne anlamında	17
para (Farsça)	para	35
pensiye (Rusça)	emeklilik	10
santin, santim (Bulgarca)	stotinka, kuruş- Bulgaristan para birimi	11
Sekiz<sekkiz	rakam	18
türkiya, türkiye	Türkiye Cumhuriyeti	16
uşak	çocuk	16
vakıt	vakit/zaman	16
yağmır, yâmr	yağmur	10
yavrum, yavrım	yavru	10
yer	yer, mekan	24
yirmi	sayı	13
yol	yol	18
zaman (Arapça)	vakit/zaman	19

**Tablo 3:** Metinlerde Kullanılan İsimler

**Fiiller**

Bu bölümde ele aldığımız fiiller gramer açısından değerlendirilmiş olup metinlerde geçen fiillerin basit, birleşik ve türemiş olarak kullanım oranları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Derlenen metinlerde toplam 234 adet fiil tespit edilmiştir. Tespit edilen fiillerin görev bakımından sıralamasına

bakıldığında 125'inin türemiş, 73'ünün basit, 36'sının birleşik yapılı fiiller olduğu görülmüştür. Altta tabloda ayrıntılı olarak verdiğimiz fiillerin çoğu Türkiye Türkçesindeki biçimleriyle kullanılmıştır. Tekrar sayılarına göre irdelediğimizde en çok yinelenen fiillerin *gel-* (177), *yap-* (140), *git-* (108), *ol-* (78), *al-* (39) fiilleri olduğu görülür. Bu fiiller yöredeki ağızlarda zaman ekleriyle kullanıldıklarında yöre ağzının özelliklerini barındıracak biçimde seslendirilmişlerdir. *Örneğin; açölā<açıyorlar, annarım<anlarım, birādık<biraktık, çıkrēlā<çıkariyorlar, dedilē<dediler, gelō<geliyor, gidim <gidiyorum, gitmeyēri<gitmiyor, istemōru<istemiyor, úavurēz<kavuruyoruz, yapōruz<yapıyoruz, yāyardı<yağıyordu.*

STT ile benzer kullanımların dışında bölgede rastladığımız *ağlan-*, *alatla-*, *ayda-*, *aykır-* *boğuş-kakla-*, *paysın-*, *pırkala-*, *şaşala-*, *tartakla-*, *tellen-*, *yamilt-* gibi Türkiye Türkçesi ağızlarıyla benzer olarak kullanılan pek çok fiil de saptanmıştır. Bu saptanan fiiller genellikle taşıdığı anlam bakımından Türkiye Türkçesi ağızlarının Rumeli ve Trakya ağızları grubuna dâhil olan ağızlarla benzerlik oluşturmaktadır. Bunun yanında bölge ağzında “*ameliyat olmak, operasyon geçirmek*” *yarıl-* fiili ve “*saçmalamak*” anlamında kullanılan *yamıklan-* fiillerinin Trakya Ağızları Sözlüğü ve Derleme Sözlüğü'nde bu anlamı karşılayacak şekilde yer almaması bu fiillerin bölgeye has bir anlam kazanmış olduğunu göstermiştir.

Bölge ağzında kullanılan fiillerin tür olarak sınıflaması yapıldığında türemiş fiil yapısının sayıca çokluğu dikkatimizi çekmiştir. Yukarıda sayılarını verdiğimiz 234 adet fiilin 125 tanesi türemiş fiildir. Devamında basit fiiller (73) ve (36) birleşik yapılı fiiller gelmektedir. Türemiş fiil kullanımına bakıldığında isimden fiil yapan +IA- (*atırla-*, *balla-*, *belle-*, *durula-*, *gözle-*, *karşıla-*), +A- (*oyna-*); fiilden fiil yapan -Ar-, -Ir- (*batır-*, *çıkır-*, *uçur-*), -Il- (*çekil-*, *dikil-*, *kırıl-*, *kurtul-*, *yarıl-*), -Iş- (*bakış-*, *birakış-boğuş-*, *bulaş-*, *çekiş-*, *karış-*, *toplaş-*) ekleriyle türetilen fiillerin çokluğu dikkatimizi çekmiştir.

Metinlerde karşılaştığımız birleşik fiillerin *et-*, *ol-*, *kıl-* fiillerinden istifade edilerek oluşturulduğu saptanmıştır. İsim ya da fiillere eklenerek oluşturulan bu fiiller Türkiye Türkçesi ile benzer biçimde türetilmiştir. *Örneğin (devam et-, emekli ol-, ezgiyet et-<eziyet et-, hazır et-, kahır et-, muhtaç ol-, namaz kıl-, pişman ol-, vefat et-).* Bunun yanında incelenen metinlerde birer kez *çağır-* ve *yak-* yardımcı fiilleri kullanılarak “*türkü çağırmaq ve kına yakmaq*” fiillerinin oluşturulduğu görülmüştür. Ayrıca sonuç bölümünde de dile getirdiğimiz gibi bölgede kullanılan ağızlarda konuşma dili olan Türkçenin Bulgarca ve Rusça dillerine etkisi fiil türetme

TIRGOVIŞTE (ESKİ CUMA) İLİ VE YÖRESİ AĞIZLARININ SÖZ VARLIĞI ÜZERİNE  
BİR DEĞERLENDİRME

hususunda da karşımıza çıkmıştır. İsimden fiil yapan +*la* eki Bulgarca bir kelime olan *peçat* “*mühür*” (Bulgarca-Türkçe Sözlük, 2012: 354) sözcüğüyle birleşerek *peçatla-* “*mühürlemek*” fiilini ortaya çıkarmıştır. Öte yandan birleşik fiil yapan *ol-* Bulgarca bir kelime olan *sıvata*<sup>8</sup> kelimesiyle birleşerek *sıvata ol-* “*dünür olmak*” birleşik fiil yapısını meydana getirmiştir.

Fiil	Anlamı	Tekrar Sayısı
aç-	açmak	11
al-	almak	39
alatla- <sup>9</sup>	acele etmek	11
atırla-	hatırlamak	11
bak-	bakmak	31
başla-	başlamak	22
çalış-	çalışmak	33
çek-	çekmek	13
çık-	çıkmaq	26
gel-	gelmek	177
git-	gitmek	108
giy-	giymek	14
gör-	görmek	24
iç-	içmek	12
iste-	istemek	23
kal-	kalmak	21
kaynat-	kaynatmak	10
kes-	kesmek	27
konuş-	konuşmak	10
oku-	okumak	10
ol-	olmak	78
otur-	oturmak	11
öl-	ölmek	30
paysın- <sup>10</sup>	bir işe başlamak	10
peçatla- <sup>11</sup> (peçat: bulgarca+ la-, t.)	mühürlemek	10

<sup>8</sup> Bk. Bulgarca-Türkçe Sözlük, 2012: 251.

<sup>9</sup> *alatlamak/alatdamak/alattamak Acele etmek* (Trakya Ağızları Sözlüğü, 2018: 61).

<sup>10</sup> *paysınmak (1) Bir işe önem vererek, istekle ve özenle başlamak.* Derleme Sözlüğü 2009: 5453.; *paysınmak (3) Başlamak.* (SİYA: Silistre (Silistra), 263; ÖDTAS. 209. Deliorman; RKABKA. Kubrat –Razgrad/Bul.), (Trakya Ağızları Sözlüğü 2018: 293).

<sup>11</sup> *peçatlamak/peçatdamak/peçattamak Mühürlemek* (Trakya Ağızları Sözlüğü, 2018: 294).

vir-/ver-	vermek	29
yat-	yatmak	16
yap-	yapmak	140

**Tablo 4:** Metinlerde Kullanılan Fiiller**Alıntı Kelimeler**

Derlenen metinleri taradığımızda yöredeki ağızlarda Bulgarca başta olmak üzere Arapça, Farsça, Rusça dillerinin de etkili olduğu görülmektedir. Bulgarcanın etkileşimde ilk sırada oluşu yaşanan coğrafya olması açısından şaşırtıcı değildir. Yaş ortalaması bakımından orta yaş ve üstü kıstas alınarak yapılmış derlemelerde bu dilin etkisi daha azdır. Bu dillerin yanı sıra Fransızca, İtalyanca, Rumca ve Almanca dillerinden de kelimeler alındığı saptanmıştır.

Alıntı kelimeleri tematik açıdan değerlendirecek olursak; Arapça ve Farsçanın çoğu alana hâkim olduğu görülmektedir. Fransızca ve İtalyanca alıntılar ağırlıklı olarak araç-gereç ve eşya isimleri (*bande<bando İt.*, *bavıl<bavul İt.*, *paşport “pasaport” Fr.*, *televizur “televizyon” Fr.*, *tilfon<telefon Fr.*) ile meslek-unvan (*artist Fr.*, *doktur<doktor Fr.*, *postacı İt.*, *şef Fr.*, *şoför Fr.*) grubunda yoğunluktadır. Rumca kelimeler daha çok bitki isimlerinde (*biber*, *domati<dometiz<domates*, *lâna<lahana*, *kirez<kiraz*, *yulaf*) karşımıza çıkmıştır. Özellikle Eski Cuma ve yöresi ağızlarında yer verilen Arapça ve Farsça kelimelere bakıldığında bunların hemen hemen hepsinin doğrudan bu dillerden alınmayıp Türkiye Türkçesi ağızları özellikle de Rumeli ağızları aracılığıyla konuşma diline yerleştiği görülür. Bu iki dilden alınan kelimelerin tematik olarak dağılımına bakıldığında yukarıda saydığımız tüm temalarda kullanıldığını görürüz. Fakat Arapça daha çok dinî kavramlar üzerinde yoğunlaşmıştır (*Alla<Allah*, *atip<hatip*, *camî*, *duva<dua*, *mezar*, *sevap vb.*). Bu durum bize bölge halkının dinî gelenek ve göreneklerine bağlılığını ve İslam kültürünün bölgede hâkim kültür oluşunu kanıtlar.

Her ne kadar yapmış olduğumuz derlemelerde ana dili Türkçe olan kişiler tercih edilmiş olsa da eğitim dili olan Bulgarcanın etkisi günlük konuşma dilinde de görülmektedir. Özellikle devlet kanalıyla yürütülen işlerde, önemli gün ve haftalarla ilgili durumlarda resmiyet söz konusu olduğunda Türkçenin aksine Bulgarca kavramlar tercih edilmektedir. *Örneğin*; gün ve ay isimleri (*rujdende “doğum günü”*), para birimleri (*lef*, *leva*, *santin<stutinka*) ve yer adları (*Türkiye Turtsiya*, *evropa “Avrupa”*, *Arabistan “Arabia”*), ve *pensiye “emeklilik”*, *apteka “eczane”*, *naçelnik “şef”*, *mina*

“*maden*” gibi kavramlar telaffuz edilirken Bulgarca kelimeler kullanılmaktadır.

### **Deyimler, İkilemeler ve Kalıp Sözler**

Deyimler, ikilemeler ve kalıp sözler edebî türlerin yanı sıra günlük konuşma dilimizde de sıkça başvurduğumuz söz öbekleridir. Bu söz öbekleri kendi içlerinde farklı bir takım özellikler barındırıyor olsalar da ifadelerimizdeki kullanım amaçları aynıdır. İfademizin daha etkili olmasını sağlayan bu türlerden ikilemeler anlamın pekiştirilmesinde; deyimler ve kalıp sözler ise herhangi bir duruma özgü duygu ve düşüncelerimizin yansıtılmasında kullanılmaktadır.

Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarında da anlatımı daha gerçekçi ve canlı tutabilmek adına deyim, ikileme ve kalıp sözlerin sıkça kullanıldığı görülmüştür. Bu söz varlığı öğelerini ağızlardaki kullanım sıklığına göre değerlendirdiğimizde metinlerde 63 ikileme, 39 deyim, 33 kalıp söz tespit edilmiştir. Bu tespitten de anlaşılacağı üzere ikilemelerin ilk sırada yer aldığı görülmüştür.

### **Deyimler**

Anlatımı güçlü ve etkili kılmak adına, Türkiye Türkçesi ağızlarında olduğu gibi Eski Cuma ve yöresi ağızlarında da oldukça fazla kullanılmıştır. Derlediğimiz metinlerde 39 adet deyim saptanmıştır. Bu deyimlerden en sık kullanılanlar *türkü çağır-*, “türkü söylemek”, *elinden gel-* “yapabilmek”, *çile çek-* “büyük sıkıntı ve üzüntü içinde yaşamak”, *giyinip kuşan-* “özenli bir biçimde giyinmiş”, *rahmete kal*<sup>12</sup>- “ölmek” gibi deyimlerdir. Bu saydığımız deyimler içerisinde en sık tekrar edilen deyim *elinden gel-* deyimidir olduğu görülmüştür.

Yöre ağızında kullanılan deyimlerin büyük bölümü Türkiye Türkçesi ağızlarıyla ortak kullanılan deyimlerdir. Bunun yanında deyimlerin hemen hemen hepsinde bölge ağzının özellikleri hissedilmektedir. Bu durum da Türkiye Türkçesi ağızlarıyla anlamdaş lakin fonetik açıdan farklı ifade edilen deyimleri karşımıza çıkarmıştır. *Örneğin; çille çek-<çile çek-, kafa Arıt-* “baş ağrı-”, “başını ağrıtmak”, *kulak as-*, “önem vermek, dinlemek”, *mAbet et-<muhabbet et-*, “karşılıklı dostça konuşmak”, *rAbet et-<rağbet et-*, “istemek, beğenmek, istekle karşılamak”, *treni kaçı-<treni kaçır-* “bir şeyi elde etme, bir işi gerçekleştirme fırsatını kaçırmak”, *yürē dayanma-<yüreği dayanma-*, “acısına katlamamak, çok acı duymak”. Bunların yanında

<sup>12</sup> Türkiye Türkçesinde “*rahmetli olmak*” biçiminde ifade edilen bu deyim bölge ağzında “*rahmete kalmak*” şeklinde kullanılmaktadır.

Türkiye Türkçesi ağızlarında kullanılan *maytap geç-* “dalga geçmek” ile *başkabak*<sup>13</sup> “başı açık biçimde olmak” deyimleri bölgede *maytap yap-* ve *başıkabak ol-* biçiminde kullanılmaktadır.

Bölge ağızında Türkiye Türkçesi ağızıyla benzer ve yakın kullanımların yanında bölgeye mahsus deyimler de saptanmıştır. Örneğin; *Åzsız ol- <ağızsız olmak* “konuşmamak, susmak” *çene çakırdat-* “gereğinden fazla konuşmak”, *gan/kan yükselmesi* deyimini “tansiyonun çıkması”, *rahata yatır-* “ölen birini rahat döşegine<sup>14</sup> yatırmak”, *kan kalkması* “tansiyonun yükselmesi” anlamlarını karşılar.

### İkilemeler

Vecihe Hatipoğlu'nun “*Anlatuma güç katmak, anlamı pekiştirmek, kavramları zenginleştirmek amacıyla aynı sözcüğün tekrar edilmesi veyahut anlamları birbirine yakın ya da zıt sesleri birbirini andıran iki sözcüğün yan yana kullanılması*” biçiminde tanımladığı ikilemeler, ilk Türk metinlerinden itibaren tüm Türk lehçelerinde sıkça kullanılan dil bilgisel unsurlardır (Hatipoğlu, 1981: 62). Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarında da ikilemelerin oldukça fazla kullanıldığı görülmüştür. Yapmış olduğumuz derleme metinlerinde 63 adet ikilemeye ulaşılmıştır. Tespit ettiğimiz ikilemeler çalışmamızda anlam ve yapı bakımından incelenmiştir.

Yapılan incelemede anlam bakımından ikilemelerin sayıca fazla olduğu görülmüştür. Bu grup içinde zıt anlamlı: *gece gündüz, git-gel, öteberi öteki beriki, şöyle böyle, var yok, yat-kalk*; eş-yakın-aynı anlamlı: *azar azar, büklüm büklüm, çeşit çeşit “çeşit çeşit”, eş dost, hemen hemen, konu komşu, sıra sıra, ufak tefek, vb.* örnekler sayılabilir.

Yapılan derlemelerde yapıca farklı biçimlerde oluşturulan ikilemelere de rastlanmıştır. Tespit ettiğimiz ikilemeler içinde çeşitli yapım, hâl ve fiilimsi eklerini almış ikilemeleri şu şekilde sıralayabiliriz: *aşA yukarı, bildim bileli, bircik bircik* “biricik biricik”, *dūma büyüme “doğma büyüme” elle günle, indim ineli, parasız turasız, şuyla buyla.*

Yukarıdaki kullanımlarının dışında oldukça fazla tercih edilen diğer bir ikileme türü de asıl kelimenin ön sesinin *m* ünsüzü getirilerek pekiştirilmesi ile oluşturulan ikilemelerdir. Örneğin; *arapça marapça, çekiş mekiş “kavga dövüş” güneş müneş, inek minek, kafa mafa, koyun moyun, kuşlar muşlar, ot*

<sup>13</sup> Aynı ifade için bk. Cebeci, 2010: 67.

<sup>14</sup> *Ölünün, defnedilinceye kadar yatırıldığı döşek* (Türkçe Sözlük, 1998: 1841).

*mot, taş maş, türkü mürkü, peçe meçe, yavuklu mavuklu olduğu gibi. Bunların yanında bağlaçlarla kurulan ikilemeler de mevcuttur: O yana bu yana, ne sordular ne ettiler, ne Bulgar ne çingene, o yandan bu yandan, o yan bu yan.*

### **Kalıp Sözcükler**

Kalıp sözcükler, sözcükler ve diğer kalıplaşmış dil birimleri ile beraber söz varlığını meydana getirirler. Sözlü ve yazılı ifadelerde sıkça başvurulan bu öğelere, hemen her iletişim durumunda rastlanabilmektedir. Bu ifadeler “önceden belirlenmiş olup hafızada öylece saklanan, söyleneceği esnada yeniden üretilmeyeip olduğu gibi hatırlanan, gerekiyorsa bazı ekleme ya da çıkarmalar yapılarak kullanılan, tek bir sözcükten, ardışık veya aralı sözcükler içeren sözcük öbeği ya da cümleden meydana gelebilen, belirli durumlarda söylenmesi toplumca kabul edilmiş ifadeler olarak iletişimin kurulmasına yardım eden ve kullanım yerleri oldukça sınırlı olan kalıplaşmış dil birimleridir” (Gökdayı, 2008: 106). Bu dil birimleri kişiler arası diyaloglarda, insan ilişkilerinde, dilek ve temennileri ifade etmede sıklıkla başvurulan öğelerdir. Eski Cuma ve yöresi ağızlarında karşımıza çıkan kalıp ifadeler incelendiğinde Türkiye Türkçesi ile benzer kullanımların olduğu görülmüştür. Metinlerde toplam 33 adet kalıp ifade kullanılmış ve bu ifadelerin yedi başlık altında sınıflandığı tespit edilmiştir. Kullanılan kalıp sözlerin çoğunlukla dinî olaylar ve durumlarla bağlantılı oluşu bölgenin dinî açıdan İslam kültürüne bağlılığını bir kez daha kanıtlamıştır. Bu sözlerin işlev bakımından sınıflaması şu şekildedir:

**İyi Temenni Bildiren Sözcükler:** *Allâ şaşırmasın, bizden yana elal olsun, elal olsun, inşallah <inşallah, mübarek olsun, sağ olsunlar, toprak bol olsun.*

**Minnettarlık, Hoşnutluk Bildirenler:** *alâ “iyi”, güzel hoş, bereket vâsin, buna şükür, buna bereket, elimizden geldi kadar, islâ “güzel”, iyi.*

**Beddua, İlenç Bildirenler:** *cennet yüzü görmesin, evlat yüzü görmesin, yok olsun.*

**Davet Bildirenler:** *buyurun, geçin, oş gelmişsiniz, oş geldiniz.*

**Dinî İnanç Bildirenler:** *Allâ ne yazdıysa, Allâ bin bereket versin, Allâ kerim, Allâ razı olsun, inşallah.*

*Mevla rahmet eylesin, ne yazıldıysa o.*

**Bağışlanma Bildirenler:** *elal eyle, sen bağışla bizi, tövbe Yarabbim.*



**Selamlaşma İfade Edenler:** *aleykümselam, kolay gelsin, meraba, maraba, selamünaleyküm.*

### Sonuç

Çalışmamızda Eski Cuma ili ve yöresi ağızlarının söz varlığı üzerine bir inceleme yapılmıştır. Eski Cuma iline bağlı Türk köylerinde konuşulan ağızlar üzerinde yapılan derlemeler neticesinde 40 metin toplanarak tahlil edilmiştir. Tahlil edilen metinlerden hareketle bölgede yaşayan Türk nüfusun söz varlığı unsurları ortaya çıkarılarak Türkiye Türkçesi ağızlarıyla benzer ve farklı yönleri tespit edilmiştir.

Araştırmamıza öncelikle isim ve fiillerin durumuna bakılarak başlanmıştır. Derlediğimiz metinlerde kullanılan isim ve fiiller sıklık derecelerine göre gruplanmış ve bu gruplar üzerinde incelemeler gerçekleştirilmiştir. Yapmış olduğumuz incelemelerde 590 isim ve 234 fiil saptanmıştır. Oluşturduğumuz tabloya aldığımız isimler 10 ve üzeri sayıda tekrarı yapılmış isimlerdir. Sıkça kullanılan isimlere bakıldığında bunların köy, köyün tarihî geçmişi, köydeki günlük yaşam, gelenek ve görenekler, göç olgusu, yapılan ibadetler, geçim kaynakları ve maddi sıkıntılar etrafında tekrar ettiği görülmüştür. Bu da yürütülen çalışmanın köy merkezli oluşunun doğal bir sonucudur. Ayrıca tespit ettiğimiz isimlerin kategorik olarak da sınıflaması yapılmıştır. 17 kategoriye ayırdığımız sınıflamada ilk sıra meslek ve unvanlara aittir. Köy ve köy halkı etrafında gerçekleştirilen araştırmada en çok kullanılanlar; *çiftçilik, çıraklık, şoför, çoban, hoca, hatip* vb. meslek gruplarıdır. Devamında yer alan kategori ise araç-gereç ve eşyalardır. Bu grupta ismi tekrarlanan eşya isimleri çoğunlukla *saz, dâre “tef”, davul<davul, bande<bando, bayrak, çanak, çölmek<çömlek, burkan*<sup>15</sup> “*kavanoz*”, *fırın, kaşık* gibi günlük işlerde kullanılan ve düğün gelenekleri etrafında şekillenen aletlerdir. Üçüncü sırada bitki isimleri vardır. Burada tercih edilenler genellikle tahıl ürünleri ve meyve sebze isimleridir (*ayçiçek, arpa, buydey<buğday, ekin<ekin, misir; alma<elma, malina, yüzüm<üzüm*). Bölgenin tarım bölgesi oluşu ve halkın geçimini bu sektörden karşılıyor olması tahıl isimlerinin sıkça tekrar edilmesine sebep olmuştur. Bunun yanında meyve sebze isimlerinin sıkça tekrarı halkın kışlık hazırlık yapması ve günlük beslenme ihtiyaçlarını kendi imkânlarıyla karşılıyor olmasından ötürüdür. 234 adet fiil üzerine yaptığımız inceleme neticesinde 125 türemiş, 73 basit ve 36 birleşik fiil saptanmıştır. Bölge ağızında kullanılan bu fiillerin çoğu Türkiye Türkçesi ile aynı olmakla birlikte telaffuz olarak farklılık göstermektedir (*açölâ<açıyorlar, annarım<anlarım,*

<sup>15</sup>Aynı kullanım için bk. Özden vd. 2018: 219.

*bırādīk<biraktık, çıkrēlā<çıkariyorlar, dedilē<dediler, gelō<geliyor, gidim<gidiyorum*). Bunun yanında bölgeye has fiiller de mevcuttur (*alatla-, boğuş-, ağlan-, yamilt-, tartakla-, pırkala-, ayda-, paysın-, tellen-, şaşala-, kakla-, aykır- vb.*).

Bölge halkının günlük konuşma dili olan Türkçenin Bulgarcaya etkisi nedeniyle bazı fiil yapılarında özel kullanımların olduğu da tespit edilmiştir. *Örneğin*; isimden fiil yapan +*la-* eki Bulgarca bir kelime olan *peçat (mühür)* (Bulgarca-Türkçe Sözlük, 2012: 354) sözcüğüyle birleşerek *peçatla-<mühürlemek* fiilini ortaya çıkarmıştır.

Bölge halkı tarafından kullanılan sözcüklere bakıldığında bunların daha çok günlük yaşam unsurları ve gelenek görenekler etrafında şekillendiği görülmüştür. Bu anlatılanlar bölge halkının kültürel öğelere bağlılığının açıkça kanıtıdır. Ayrıca bölgede yaşayan çoğu hanenin tecrübe ettiği Türkiye'ye göç durumu anlatılan olaylar arasında sıklıkla yerini almıştır. Bu da bize bu yaşananların bölge halkı üzerinde kalıcı etkisini kanıtlamaktadır.

Bölgede hâkim olan söz varlığı hususunda değerlendirdiğimiz diğer bir konu da alıntı sözcükler konusudur. Bölge ağzının özelliklerine baktığımızda Bulgarcanın etkisi açıkça göze çarpmaktadır. Fakat yapılan derlemelerin çoğu yaşlı nüfus etrafında gerçekleştirildiği için Bulgarcanın etkisi daha düşüktür. Bu da bize daha orijinal derlemeler yapma fırsatını sunmuştur. Bulgarca daha çok eğitim görmüş kişiler tarafından devlet kanalıyla yürütülen iş meseleleri, önemli gün ve haftalar, resmî yazışmalarla ilgili konularda tercih edilmektedir. Köylerde bazı durumlarda Bulgarcanın etkin olduğu görülmekte lakin kullanılan Bulgarca sözcüklerde dahi telaffuz farklılıkları gözlenmektedir. *Örneğin* *maaş* anlamındaki “*zaplata*” sözcüğünün ağızlarda “*zaplet*” olarak seslendirildiği kaydedilmiştir. Ayrıca Bulgarca sözcükler üzerine Türkiye Türkçesi şahıs ve iyelik eklerinin eklendiği durumlar da mevcuttur. *Örneğin*; “*pensiyem*” derken *pensiye (emekli maaşı)+m (1. Tekil iyelik eki), tok (elektrik)+umuz “elektriğimiz” (1. Çoğul iyelik)*. Bulgarcanın yanında Arapça, Farsça ve Rusça dillerinden de sözcükler alındığı saptanmıştır. Arapça ve Farsçanın tematik olarak değerlendirilmesi yapıldığında bu dillerdeki sözcüklerin hemen hemen hepsinin Türkiye Türkçesi ile benzer kullanımlara sahip olduğu görülmüştür. Özellikle Arapça sözcükler daha çok dinî kavramlarla alakalıdır. Bu durum da bize halkın kültürel değerlerine ve İslam dinine olan bağlılığını kanıtlamaktadır (*Alla<Allah, atip<hatip, cami, duva<dua*).

Alıntı sözcüklerin fonetik değerlendirilmesine bakıldığında çoğunun Türkiye Türkçesi ağızları ve Rumeli ağızlarıyla ortak olduğu görülmüştür

(*bande*<*bando*, *davıl*<*davul*, *domati*<*dometiz* <*domates*, *kirez*<*kiraz*, *lAna*<*lahana*, *televizur*<*televizyon*). İlaveten bölgede konuşulan ağızlarda az da olsa Fransızca, İtalyanca, Rumca ve Almanca dillerinin etkisi söz konusudur.

Eski Cuma ili ve yöresinin ağızlarında ikilemeler, deyimler ve kalıp sözler de sıkça kullanılmıştır. İncelenen metinlerde ulaşılan ikileme, deyim ve kalıp sözlere oldukça fazla rastlanmışken herhangi bir atasözüne rastlanmaması da oldukça dikkat çekicidir. Bu durum da bizi günlük konuşma dilinde biçim ve anlam olarak daha açık ifadelerin tercih edildiği sonucuna ulaştırmıştır.

Metinlerde kullanılan deyimlere bakıldığında anlam olarak çoğunun Türkiye Türkçesi ağızlarıyla benzer ve aynı olduğu görülürken telaffuz bakımından farklı oldukları tespit edilmiştir. Bunun yanında en çok kullanılan deyimler *çile çek-*, *elinden gel-*, *giyinip kuşan-*, *rahmete kal- türkü çağır-* deyimleridir. Bu deyimlere göz attığımızda birçoğunun diğer söz varlığı unsurlarında olduğu gibi gelenek, görenek ve yaşanan olaylarla bağlantılı olduğu saptanmıştır. Yaptığımız derlemeler de en çok dile getirilen konular düğün, sünnet adetleri, Türkiye'ye göç olayı ve yaşadıkları coğrafya nedeniyle Türk toplumunun yüz yüze geldikleri zorluklardır. Dolayısıyla yaşanan olaylarla bağlantılı olarak bu deyimlerin tercih edilmesi şaşırtıcı değildir. Türkiye Türkçesi ağızlarıyla benzer kullanımların yanı sıra bölgeye mahsus olan deyimlere de rastlanmıştır. Örnek olarak *Asız ol- < ağızsız olmak* “konuşmamak, susmak”, *çene çakırdat-* “gereğinden fazla konuşmak, *kan kalkması*”, “tansiyonun yükselmesi”, *rahata yatır-* “ölen birini rahat döşegine yatırmak” deyimleri verilebilir.

Sahanın söz varlığı konusunda inceleme yapılan diğer unsur da ikilemelerdir. Derlediğimiz metinlerde 63 adet ikilemeye ulaşılmıştır. Ulaşılan ikilemeler anlam ve yapı bakımından tasnif edilmiştir. Sınıflandırdığımız ikilemelerde yakın, eş ve zıt anlamlı olanların sayıca fazla olması dikkat çekmektedir (*azar azar*, *büklüm büklüm*, *çeşint çeşint* “*çeşit çeşit*”; *gece gündüz*, *git-gel*, *öteberi öteki beriki*). Ayrıca bölgede oldukça fazla tercih edilen diğer bir ikileme türü de asıl kelimenin ön sesinin *m* ünsüzü getirilerek pekiştirilmesi ile oluşturulan ikilemelerdir (*peçe meçe*, *güneş müneş*, *arapça marapça*, *kafa mafa*, *türkü mürkü*, *inek minek*, *koyun moyun*, *ot mot*, *kuşlar muşlar*, *çekiş mekiş vb.*).

Son olarak değerlendirmeye aldığımız kalıp sözlere bakıldığında kullanılan ifadelerin 7 başlık altında toplandığı söylenebilir. Bu başlıklardan

en çok tercih edilenlerin *dinî inanç, iyi temenni, minnettarlık ve hoşnutluk* bildiren ifadeler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yapmış olduğumuz araştırmada ortaya çıkarmaya çalıştığımız Eski Cuma ili ve yöresi söz varlığı ile ilgili burada belirtmemiz gereken bir husus da bu sahayla alakalı araştırmalara duyulan ihtiyaçtır. Önemli bir dil ve kültür hazinesini bünyesinde barındıran bu coğrafya üzerine yürütülecek her çalışma alanına sonsuz katkı sağlayacaktır. Bölge halkının hâlâ Türkçe konuşması, Türk gelenek ve göreneklerine uygun yaşıyor olması, yabancı unsurlara ne kadar kapalı olduklarını göstermesi açısından son derece önemlidir. Fakat bunun yanında yaşlı nüfusun giderek azalması, genç nüfusun da kültürü yaşatma konusunda daha dirençsiz oluşu bu sahalara yönelik yazılı çalışmaların hızlandırılması gerektiğinin açık kanıtıdır. Aksi takdirde önümüzdeki dönemlerde Türk dilinin ve Türk kültürünün Bulgaristan'daki varlığının tehdit altına gireceği söylenebilir.

#### **Metinde Kullanılan Transkript İşaretleri**

- À: Normalden uzun “a” ünlüsü.
- ē: Normalden uzun “e” ünlüsü.
- î: Normalden uzun “i” ünlüsü.
- ī: Normalden uzun “ı” ünlüsü.
- ō: Normalden uzun “o” ünlüsü.
- ō̄: Normalden uzun “ö” ünlüsü.
- ū: Normalden uzun “u” ünlüsü.
- ū̄: Normalden uzun “ü” ünlüsü.
- ú: Kalın k sesi

#### **KAYNAKÇA**

- ACAROĞLU, Türker (2006), *Bulgaristan'da Türkçe Yer Adları Kılavuzu*, TDK Yayınları, Ankara.
- AKSAN, Doğan (2004), *Dilbilim ve Türkçe Yazıları*, Multilingual, İstanbul.
- Bulgarca-Türkçe Sözlük* (2012), Fono Dağıtım Yayıncılık, İstanbul.
- CEBECİ, İsa (2010), *Örneklerle Deliorman Türk Ağzı Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Derleme Sözlüğü* (2009), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- HATİPOĞLU, Fikret (2016), *Bulgaristan Türklerinin Osmanlı Tarihi, Arşiv Belgeleri Işığında Popova ve Gagova Özelinde*, İstanbul.

- HATİPOĞLU, Vecihe (1981), *Türk Dilinde İkileme*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- KUYUCUKLU, Nazif (1992), “Bulgaristan”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 6, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 391-396.
- GÖKDAĞ, Bilgehan ve KARATAY, Osman (2013), *Balkanlar El Kitabı*, 2, Akçağ Yayınları, Ankara.
- GÖKDAYI, Hürriyet (2008), “Türkçede Kalıp Sözcükler”, *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 44, 89-110.
- GÜLENSOY, Tuncer (1984), “Rumeli Ağızlarının Ses Bilgisi Üzerine Bir Deneme”, *TDAY Belleten*, TDK Yayınları, Ankara.
- GÜLVODİNA, Gonca (2018), *Tırgovişte (Eski Cuma) İli ve Yöresi Ağızları*, Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balkan Çalışmaları Anabilim Dalı, Edirne.
- KORKMAZ, Zeynep (2003), *Grammer Terimleri Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- MOLLOVA, Mefkure Rıza (2003), *Doğu Rodop Türk Ağızlarının Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara.
- MOŞKOV, V. (1904), Turetskie Plemena Na Balkanskom polustrove, İzvestie Imperatorskogo Rus. Geogr. Obştestvo XL.
- ÖZDEN Muharrem, DOĞAN Levent, BAYRAKTAR, Fatma Sibel (2018), *Trakya Ağızları Sözlüğü*, Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne.
- TOKLU, M. Osman (2003), *Dilbilime Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Türkçe Sözlük* (1998), TDK Yayınları, Ankara.
- YEŞİLOVA, Hasan (1997), *Bulgaristan Türkleri ve Osmanpazarı Bölgesi*, Sincan Matbaası, Ankara.

#### Çevrimiçi Kaynaklar

- <https://islamansiklopedisi.org.tr/eskicuma>, 26.11.2020
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Eski\\_Cuma,\\_Bulgaristan](https://tr.wikipedia.org/wiki/Eski_Cuma,_Bulgaristan), 26.11.2020
- <https://sozluk.gov.tr/>, 26.11.2020
- <https://www.cokbilgi.com/yazi/soz-varligi/>, 27.11.2020
- “Tozluk Bölgesi”, <http://www.cetelemiz.com/2017/02/bulgar-turkleri.html>, 2.11.2020.

## KATE CHOPIN'İN *THE AWAKENING* ADLI ROMANININ TÜRKÇEYE ÇEVİRİSİNDE HİTAP BİÇİMLERİ

*The Adress Forms in Turkish Translation of the Novel Titled The  
Awakening by Kate Chopin*

Yeşim SÖNMEZ DİNÇKAN\*

**ÖZ:** Çeviri yazın ve bu alanda yürütülecek çalışmalar bize söz konusu diller ve kültürleri ile ilgili yararlı veriler sunmaktadır. Bu nedenle bir yazınsal yapının çevirisini incelemenin birbirinden farklı iki toplumun toplumsal normlarının etkileşimini ortaya koymak için elverişli bir zemin sunacağı düşünülmüştür. Bu noktadan yola çıkılarak bu çalışmada Kate Chopin'in *The Awakening* adlı romanı ve çevirisinde geçen diyaloglardaki hitap biçimleri hem yazın çevirisi sürecini daha iyi anlamak hem de toplumda dil kullanımının karmaşık yapısını çözebilmek amacıyla incelenmiştir. İnceleme boyunca karşı tarafa hitap ederken adıl kullanımında tek seçeneği olan (you) İngilizceden iki seçenekli bir dil olan (sen/siz) Türkçeye yapılan çeviride hitap terimlerinin rehberliğinde roman çevirisi sırasında çevirmen nasıl bir yol izlemiştir sorusuna cevap aranmıştır. Yapılan incelemede çevirmenin seçimlerinin erek dil ve kültürdeki kullanımlarla benzerliği açıktır. Bunların kimi zaman otomatik olarak ana dilimizi kullanırken olduğu gibi doğal bir şekilde kimi zaman da üzerinde düşünerek ve bilinçli seçimler yaparak gerçekleştirildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sonuç olarak, çeviribilim, yazın çevirisi ve toplumdilbilim alanlarının aralarındaki etkileşimle birbirlerini desteklemesi sonucunda oldukça yararlı sonuçlar verebildiği görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Çeviribilim, Toplumdilbilim, Yazın Çevirisi, Hitap Biçimleri

**ABSTRACT:** Translated literature and the research to be carried in this field give us useful data related the concerned languages and cultures. For this reason, it is thought that to analyse the translation of a literary work of art would provide an appropriate platform to show the interaction between the social norms of two different societies. And with this thought in mind the address forms in the dialogues that take place in Kate Chopin's novel *The Awakening* have been analysed in order to understand both the literary translation process and the complex structure of language use in society. The analysis tries to answer the question of what kind of route has been followed by the translator while translating a novel from English which is a single choice system (you) in terms of pronoun choice while addressing to an addressee into Turkish which is a two choice system (sen/siz). The results of the analysis show that the choices of the translator are similar to the ones in the target language and culture. It will not be wrong

\* Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Mütercim-Tercümanlık Bölümü, Edirne, yesimdinckan@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0335-4843

Geliş Tarihi / Received: 18.02.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 12.03.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

to say that sometimes they are decided automatically as natural choices just like the ones that we do while using our mother tongue and some of them are chosen on purpose. In conclusion it is found out that the translation studies, literary translation and sociolinguistics and the interaction and the support among them may yield fruitful results.

**Keywords:** Translation Studies, Sociolinguistics, Literary Translation, Address Forms

### Giriş

Yazın çevirilerinin incelenmesi, çeviribilim çalışmalarında önemli ve geniş bir yere sahiptir. Bunun bir nedeni yazın çevirisinin yaratıcı ve çok katmanlı doğasının çeviribilimciler açısından çok verimli verileri doğurmasıdır. Bu da yazarın yazım sürecindeki ‘yaratım’ unsuru ile birebir bağlantılıdır.

Okuma süreci sırasında görsel ve işitsel bir desteğin olmamasından dolayı yazar hikâyesini yaratırken elindeki tek araç sözcüklerdir. Dolayısıyla yazar bu aracını, yani “dili”, en etkin şekilde kullanmayı amaçlar. Yazın dili sayesinde bir kurgu dünyası yaratır. Çevirmenin görevi ise bu dünyayı diğer dil ve kültürlerle aktarmaktır.

Yazın çevirisinde, bu aktarım sırasında başka birinin kaleminden kurgulanmış bir dünyanın yorumlanması ve yalnızca bir dilden bir diğerine değil bir kültürden bir diğerine aktarılması söz konusudur. Bu bağlamda da toplumsal ve kültürel normlar, aynı zamanda çevirmenin yorumları diğer tüm çeviri alanlarına göre daha önemli bir rol oynayabilmektedir. Routledge Çeviribilim Sözlüğü’nde, “Yazın çevirmeni iki dilli ve iki kültürlüdür ve bilindik coğrafyalar tarafından resmedilmeyen bir yerde yaşar” ifadesi yer almaktadır (Baker, 1998: 127). Dolayısıyla çevirmenin ortaya koyduğu eser de artık yalnızca kaynak dile ve kültüre ait değildir ve hatta erek dilde ve kültürde yaratılan eserlerden de farklı bir yerdedir. Çeviri yazın türüne aittir ve burası farklı bir coğrafyadır.

Çeviri yazın ve bu alanda yürütülecek çalışmalar bize bu ‘coğrafya’ ile ilgili yararlı veriler sunmaktadır. Bu bilgiler de toplumlar arası geçişlilik veya farklılaşım hakkında önemli verileri içerir. Örneğin, bir toplumdaki dil kullanımının yansımalarını yazında da görmek mümkündür. Ancak, bunlar farklı bir dile aktarıldığında çevirmen kaynak dildeki normları benimseyebilir ya da erek dildeki normlarla uyumlaştırarak aktarımı sağlayabilir. Bu seçimde yazın çevirisine bakış açısı ortaya konacağı gibi iki toplumdaki normların farklılaştığı noktalar da ön plana çıkacaktır. Bu nedenle bir yazınsal yapının çevirisini incelemenin birbirinden farklı iki toplumun toplumsal normlarının etkileşimini ortaya koymak için elverişli bir zemin sunacağı düşünülmüştür.

Bu noktadan yola çıkılarak bu çalışmada bir roman ve çevirisinde geçen diyaloglardaki hitap adları ve hitap terimleri hem yazın çevirisi sürecini daha iyi anlamak hem de toplumda dil kullanımının karmaşık yapısını çözebilmek amacıyla incelenmiştir.

### 1. Hitap Adları (Sen/Siz)

İncelemeye başlamadan çalışmanın temel unsuru olan hitap adlarının toplumdilbilimdeki yerini ve ne anlamlara geldiğini vurgulamak yerinde olacaktır. Konuşurken birçok farklı seçimler yaparız, sadece ne söylemek istediğimizi değil nasıl söylemek istediğimizi de seçeriz. Aslında içerik ve biçimi birbirinden ayırmak zordur, bunlar aynı nesnenin iki farklı yüzü gibidirler. Bu ilişkiye bakmanın bir yolu da iletişim yollarını, örneğin ikinci tekil adıl kullanımında ayırım gerektiren dillerde *tu* (T) ve *vous* (V) hitap adlarını incelemektir (Wardhaugh, 1990: 251).

Karşı tarafa hitap ederken kullanılan samimi ve resmî adları ayırmak için Latince'deki karakterler olan *tu* ve *vos* adlarını ilk kez Brown and Gilman kullanmıştır: 'T' yakınlık, 'V' ise resmiyet için kullanılan adlı temsil eder. Brown and Gilman'a göre on dokuzuncu yüzyılda güç faktörü hâkimdi ve garsonlara, erlere veya çalışanlara T adlı ile hitap edilirken, ebeveynlere, patronlara, ağabeylere V adlı ile hitap edilmekteydi. Ancak elimizdeki tüm kanıtlar, geçtiğimiz yüzyılda yakınlık faktörünün hâkimiyet kazandığını göstermektedir (1960: 258). Konuşma, konuşan kişi ve hitap edilen kişi arasındaki toplumsal ilişkilerin bir yansıması olarak görülür; özellikle de bu ilişkide güç ve dayanışmanın bir yansıması olarak algılanır (Hudson, 1993: 122).

Toplumdilbilim çalışmaları bağlamında; Brown ve Gilman (1960), Brown ve Ford (1961), Ervin Tripp (1972), Bates ve Benigni (1975) ve Lambert ve Tucker (1976) farklı hitap biçimlerinin konuşan ve hitap edilen kişi arasındaki ilişkiyi ve aynı zamanda o kişinin o topluluktaki kimliğini açıkça gösteren araçlar olduğunu keşfetmişlerdir (Lyons, 1981: 319).

Paul Friedrich ikinci tekil şahıs adlarının tek başına işlevsel olmadığını, akrabalık terimleri, özel isimler, askerî rütbelere, meslek, yaş veya benzer grupları yansıtan sözcükler gibi bazı diğer gruplarla ilişkili olduğunu vurgulamıştır (Friedrich, 1972: 274). Dolayısıyla, İngilizcede güç ve dayanışma bu hitap biçimleri ile temsil olunmaktadır. İşte bu hitap biçimlerinin çeviri sırasında çevirmene rehberlik ettiği düşünülmektedir. Baker "adıl sistemindeki yakınlık/mesafe boyutunun gramerin en ilgi çekici çevirininse en sorunlu unsurlarından biri olduğunu" ifade etmiştir (1992).



Hitap biçimlerinin çevirisinin incelenmesi sadece yazınsal metinlerde değil son yıllarda film/dizi alt yazı çevirilerinde (Nor Shahila Mansor, 2018: Understanding the translation of second person address form in the specific context-İkinci tekil hitap adının belirli bir bağlamda çevirisi) ve makine çevirilerinde (Prihantoro, 2013: On translating 2nd person pronoun (English and Indonesian): a case study on bppt parallel corpus- İkinci tekil hitap adının çevirisi üzerine (İngilizce ve Endonezya dili) BPPT'den alınan paralel bütünceler üzerine bir vaka çalışması) akademisyenlerce ele alınan bir konu olmuştur. Özcan da karşılıklı konuşmalarda hitap biçimi seçimlerini incelemiştir ve çalışmasında konuşmacıların uygun hitap biçimini bulabilmek için konuşma ortamını, katılımcıların sosyal statüsünü, kendileri ve diğer konuşmacılar arasındaki ilişkiyi gözetmeleri gerektiğini ortaya koymuştur (2016: 983-1000). Aynı zamanda psikolojik faktörlerin ve konuşmacının duygu durumunun da hitap biçimi seçiminde etkili olduğunu ifade etmiştir.

Hitap terimleri konuşan tarafından sohbet sırasında karşıdaki kişiye hitap için kullanılan hitap biçimleridir (Trudgill 2000: 9). Hitap terimleri hem Türkçede hem de İngilizcede kullanılmaktadır. Ancak hitap terimleri, hitap adlarının aksine karşılıklı her konuşmada yer almayabilir. Hitap adları açısından her iki dile baktığımızda İngilizcede tek bir ikinci tekil şahıs adlı bulunduğunu (you), Türkçede ise iki seçenek olduğunu (sen/siz) görmekteyiz. Ana dili Türkçe olan kişiler bu iki adıldan birini seçerken çoğunlukla bir zorlukla karşılaşmamaktadır. Ancak incelememizde çevirmen için yazın (roman çevirisi) ve birbirinden farklı veya uzak iki toplum (Amerikan/Türk toplumları) söz konusu olduğu için bu seçimi, yabancı bir ortamda, farklı bir zaman diliminde, farklı bir kültürde, başkaları (romandaki kişiler) adına yapmak zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu da aslında çevirmenin kurgulanmış ve kendinden uzak bir dünyada dil ile kurgudaki ilişkilerin ortaya konduğu bir bağlamda bu 'alt metni' yorumlamasını; bu metinden yola çıkarak da aynı ilişkiler ağını başka bir dilin alıcıları için yeniden yapılandırmasını gerektirir.

Jakobson'un belirttiği üzere, "Dilde herhangi bir dilbilgisel aracın eksikliği kaynak metinde yer alan kavramsal bilginin tamamını aktarmayı imkânsız kılmaz" (1992: 147). Bu noktada iki farklı dil ve iki farklı kültürün bilgilerine sahip olan çevirmenin kararlarından söz etmek uygun olur. Elbette bu kararlar

keyfi değildir ve Çeviribilim Çalışmaları bağlamında kendi içinde bir sistematiği olduğu düşünülmektedir.<sup>1</sup>

Bir toplumdaki toplumsal normların belirli bir sistematiği olduğu bilinmektedir; dolayısıyla bunların herhangi bir dilde bir metne yansması da (bu asıl metin ya da çeviri metin olabilir) belirli bir sistematiği gerektirebilmektedir. Dili iletişim için kullanırken, anlaşılır olmak ve toplumsal etkileşimi sağlamak için bu sistematiğe ihtiyaç vardır. Sonuç olarak çeviri de bir tür dil kullanımındır ve bir sistematiği vardır. Bu düşünceden yola çıkarak inceleme boyunca karşı tarafa hitap ederken adil kullanımında tek seçeneği olan İngilizceden iki seçenekli bir dil olan Türkçeye yapılan çeviride hitap terimlerinin rehberliğinde roman çevirisi sırasında çevirmen nasıl bir yol izlemiştir sorusuna cevap aranacaktır.

Çalışmada çevirmenin ait olduğu toplum ve konuştuğu dilin yansmalarını kaynak dil ve toplumun bir ürünü olan yapıtın çevirisine yansıtış biçimi irdelenmeye çalışılacaktır. Çevirmen bu kararları nasıl vermektedir ve bu seçimi etkileyen toplumsal faktörler neler olabilir soruları toplumdilbilim kavram ve yaklaşımları bağlamında yanıtlanmaya çalışılacaktır.

## 2. İnceleme Yöntemi

İnceleme bölümü öncelikle yazar Kate Chopin ve çalışmaları hakkında kısa bir bilginin yanı sıra incelenecek roman, *The Awakening*'in kısa bir özetini içerecektir.

Çalışmada daha sonra *The Awakening* romanında ve Necla Aytür tarafından yapılan Türkçe çevirisi *Uyanış*'da başkahraman Edna ve onun iletişimde olduğu kişilerle yaptığı diyaloglar ele alınmıştır. Edna'nın romandaki diğer kişilere ve bu kişilerin Edna'ya nasıl hitap ettiği incelenmiştir. İnceleme şu şekilde yapılmıştır: Öncelikle ana kahraman tanıtılmış daha sonra diğer kişilerin adı (örneğin Léonce Pontellier) ve romanda Edna ile olan yakınlığı (Edna'nın kocası) belirtilmiştir. Bundan sonra Edna'nın kaynak metinde bu kişiye nasıl hitap ettiği örnekleriyle sunulmuştur. Ardından aynı sorular erek metin için sorulmuş ve her bir farklı

---

<sup>1</sup> Bu konuda daha detaylı bilgi için bu çalışmada faydalandığım ancak buradaki romandan farklı dört romanın (*The Little Women*, *Hard Times*, *Emma* ve *The Washington Square*) ve çevirilerinin incelendiği doktora tezime "The linguistic analysis of T and V forms: Describing the systematicity of the interpretations of the translators in translating address terms from English into Turkish" (T ve V formlarının dilbilimsel analizi: Hitap terimlerinin İngilizceden Türkçeye çevirisinde çevirmenlerin yorumlarının sistematiği) başvurulabilir.

hitap örneklendirilmiştir. Son olarak da bu hitap biçimlerinde kalıcı değişimler veya anlık değişimler varsa bunlara yer verilmiştir.

Bu bağlamda Friedrich'in adıl kullanımlarında kalıcı (permanent shift) veya anlık değişim (temporary shift) kavramının açıklamasına yer vermek uygun olacaktır: Ona göre tarihî veya evrensel değişimin yanı sıra, eşsüremlî her sistem değişiklik ve çeşitlilik gösterir ve işlevsel veya hiyerarşik ilişkiler ile ilgili ek çıkarsamalara yol açabilir. Bu sistemdeki değişikliklere ise “adıl kullanımında değişimler” demektir ve bunların ilginç olduğunu çünkü kültürel ilkelerin, düşmanlık, yakınlık, tereddüt, anlık psikolojik bozukluklar gibi bazı psikolojik etkilerle etkileşim içinde harekete geçtiğini ifade eder (Friedrich, 1971: 239). Friedrich adıl değişimi tanımını ise şu şekilde yapmaktadır: “bir sohbet veya karşılaşma sırasında adıl kullanımında ani değişiklik” (1971, 252). Bu çalışmada da adıl değişiklikleri için aynı kriter ve tanım temel alınacaktır.

Örneklerde öncelikle Edna'nın diğer kişilere ve sonra diğer kişilerin Edna'ya hitap ettiği ilk diyaloglar alıntılanmıştır ve buna ek olarak Edna'nın diğer kişilere veya diğer kişilerin Edna'ya farklı hitaplar kullandığı örnekler varsa (örneğin *Léonce* yerine *Leo* kullanılıyorsa veya *canım* hitap biçimi eklendiyse) onların geçtiği ilk diyaloglar da örneklendirilmiştir.

Paul Friedrich de romanlarda hitap adılı kullanımını çalışmıştır ve onun kullandığı kategoriler yaş, cinsiyet, akrabalık ilişkileri ve bağlamsal unsurlar bu çalışmada da hem ilişkileri belirlemede hem sonuçları yorumlamada kullanılacaktır. Roman kişilerinin çalışmada genel sunum sırası ve bu kişilerin ana kahramanla ilişki dereceleri aşağıdaki şekilde sunulmuştur:

1-Aile Bireyleri a-Yakın b-Uzak 2-Genel Tanıdıklar a-Yakın b- Uzak 3-Meslektaşlar a-Yakın b-Uzak 4-Yabancılar.

Bu kategoriler altındaki sıralamada ise öncelik kadınlara verilmiş ve kadınlar arasında da daha sonrasında onları takip eden erkek roman kişileri arasında da alfabetik sıralama yapılmıştır. Kişilerin soyadındaki ilk harfler temel alınmış, eğer kişinin soyadı verilmediyse isminin ilk harfi dikkate alınmıştır. Örneğin, yakın aile üyeleri arasında “Mary Abigail” varsa bu incelemede ele alınan ilk kişi olacaktır.

Son olarak da bu bulgular betimlenerek çeviribilim ve toplumdilbilim kavramları ışığında 19. yüzyılda yazılmış İngilizce kısa bir romanın Türkçeye

çevirisindeki adil seçimi ile ilgili ve bu seçimlerin olası gerekçeleri ve nedenleri ile ilgili sonuçlar açıklanacak ve tartışma bölümüne yer verilecektir.

### 3. Yazarın Hayatı ve Kısa Roman Hakkında Bilgi

Yapıt ve çevirisinin incelemesine geçmeden önce yazar Kate Chopin ve kısa romanı, *The Awakening* hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Booner, Kate Chopin'in hayatını ve kariyerini şu şekilde özetlemektedir: Chopin on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarında Amerikan yazınına iki roman ve yaklaşık 100 kısa öykü ile katkıda bulunmuştur. St. Louis'de 1888 yılında ciddi anlamda yazmaya başladığında konularının birçoğunu New Orleans ve Cloutierville, Louisiana'dan almıştır (Booner, 1988: xi).

Thomas Bonner Kate Chopin'in kitaplarını ve Amerikan yazınındaki önemini şu sözlerle ifade eder: Evlilik ve bunun tarafların ve toplumun yaşamı üzerindeki etkisi öne çıkan temalardır. Chopin genç kadınların olgunlaşmalarının karmaşık doğasını ve onların olgunluk dönemlerinin başlangıcını inceler. Çocuklar ve yaşlıların da Chopin'in tema ve konu gelişiminde özel bir yeri vardır. Çeşitli ırklar ve ulusal gruplar arasındaki nüanslar da iyi bir araştırma konusu olabilir. Bu ve diğer konular, demokratik bir toplumdaki bireylerin son dönem ulusal çıkarları ile karşı karşıya gelir. İnsan Hakları Hareketleri ve özellikle Kadın Hareketleri Chopin'in eserlerinin yeniden yorumlanmasına ilham vermiştir (1988: xi).

Kate O'Flaherty Chopin'in annesi, Eliza Faris O'Flaherty, Fransız kökenlidir. Dolayısıyla Kate, Fransız dili ve kültürüne aşina olarak büyümüştür ve bu kültür daha sonraları *Uyanış* da dâhil olmak üzere onun yapıtlarını etkilemiştir. Müzikal beceriler gibi yazarlık ve şairlik de Chopin'in ait olduğu sosyal sınıfta bir kadının zarafetine uygun görülmektedir. Onunla aynı dönemde yaşayan birçok kadın gibi Kate de Susan Warner'ın "The Wide, Wide World" (1850) ve "Queechy" (1852) gibi on dokuzuncu yüzyılın ortasında yazılan ve kadının ev hanımlığındaki doğal becerilerini vurgulayan diğer popüler kadın romanlarını okumuştur. Genç bir kızken bu değerleri sorgulamadan kabul etmiş olmasına rağmen 1890 yıllarında *The Awakening* (*Uyanış*) romanını yazdığında kendini bulma arzusuyla evcimenliğe karşı çıkan bir kadın kahraman yaratmıştır (Walker, 1993: 4-5).

Okurlar ve eleştirmenler Kate Chopin'in romanı *Awakening*'in başkahramanı Edna Pontellier ile yazarın evlilik hayatı arasında bir benzerlik olup olmadığını yıllarca tartışmışlardır. Ancak Chopin'in Oscar Chopin ile

evliliğinin mutlu bir evlilik olduğuna dair birçok delil bulunmaktadır (Walker 1993: 5).

Roman yayımlandıktan sonra hem kitap hem de yazarı roman başkahramanının davranışı nedeniyle basın tarafından eleştirilerin hedefi olmuştur. Chopin'in yarattığı kendinden yaşça büyük bir iş adamı ile evli olan Edna Pontellier karakteri, kendi için yaşamadığını, döneminin ve ait olduğu toplumsal sınıfın ona dikte ettiği eş ve annelik rollerine itaat ettiği gerçeğine "uyanır". Robert Lebrun adlı bekâr bir erkekle flört eder ve sonunda bazı toplumsal adetlere uymayı yavaş yavaş bırakarak eşinin evinden ayrılıp kendi küçük evine taşınır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Alcéé Arobin'le evlilik dışı bir ilişki yaşar. Edna'nın önünde hem anaç bir kadın olan Madame Ratignolle hem de yalnız yaşayan ve bohem bir piyanist olan Mademoiselle Reisz gibi iki rol model vardır. Ama romanın sonunda bu iki hayat da onun için mümkün olmaz ve kendini denize atarak intihar eder. Edna lanetlendi mi yoksa özgürlüğüne mi kavuştu soruları ise okurun yorumuna açık bırakılmıştır (Walker 1993: 13).

Chopin *The Awakening* basıldıktan sonra eleştirilere maruz kalmıştır çünkü roman kahramanı ev işlerinden uzaklaşmış ve evlilik dışı bir ilişki yaşamıştır. Diğer bir söylenti de Chopin'in bu kısa romanına gösterilen olumsuz tepkiler karşısında hayal kırıklığına uğradığı ve yazmayı bu noktada bıraktığına dairdir. Yazarın bir roman ya da öykü derlemesi daha yayımlamadığı doğrudur ancak bunun nedeni olarak ikinci romanına yapılan eleştirilerden 1904 yılındaki erken ölümünü dikkate almak daha akılcıdır (Walker 1993: 17).

#### **4. *The Awakening* Romanının ve Çevirisi *Uyanış*'in İncelemesi**

**Edna:** Edna Pontellier yirmi sekiz yaşında, bir albayın kızı olan genç bir kadındır. Léonce Pontellier ile evlidir ve iki oğlu vardır. Pontellier Edna'ya âşık olmuştur, Edna'nın da onun kendisine olan düşkünlüğü karşısında gururu okşanmıştır. Edna aralarında fikir ve zevk açısından bir uyum olduğunu düşünmüştür ancak bu tahmininde yanılmıştır (Chopin, 1993: 18).

Edna Pontellier, hayatta maddi rahatlığın dışında bir şeyler aramaya başlamıştır (Walker 1993: 13). Edna bir insan olarak evrendeki yerini fark etmeye başlamıştır ve bir birey olarak dünyada ilişkilerini fark etmiştir (Chopin, 1993: 13). Daha küçükken bile kendi küçük yaşamının içinde tek başına yaşamıştır. Çok erken yaşta ikili bir yaşam yaşamıştır; dışarıdan bakınca uyumlu ama içinde ise sorularla dolu bir yaşam (Chopin, 1993: 13).

Edna oğullarını sevmesine ve önemsemesine rağmen kendini çocuklarına adayan tarzda anaç bir kadın değildir. Edna kendinin bir birey olarak farkına varmaya başladığı andan itibaren eşinden uzaklaşmış ve kendi başına yeni bir hayata başlamıştır. Yeni arkadaşlar edinir, yeni bir eve taşınır ve Alcéé Arobin ile bir ilişki yaşar.

#### 4.1. Aile Bireyleri

**Léonce Pontellier:** Edna Pontellier'in kocası. Kırk yaşlarında, oldukça bonkör biridir ve New Orleans'da görkemli bir evi bulunmaktadır. Karısından çocuklarına bakmasını ve toplumsal sorumluluklarını yerine getirmesini beklemektedir.

Edna Pontellier, Léonce Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### EDNA PONTELLIER \_\_\_\_\_ LÉONCE PONTELLIER

Edna Pontellier kaynak metinde eşine ismi ile (Léonce) ve ikinci tekil kişi adlı (you) ile hitap etmektedir. Erek metinde ise T form (sen) ve ismi ile hitap etmektedir (Léonce).

"[...] **Léonce**, go to bed," she said. "I mean to stay out here. I don't wish to go in, and I don't intend to. Don't speak to me like that again; I shall not answer **you**" (Chopin, 1993: 31).

"[...] **Léonce**, **sen** yat," dedi. "Ben burda kalacağım. Canım içeri girmek istemiyor, girmeye niyetim de yok. Benimle bir daha öyle konuşma; yoksa **sana** yanıt vermem" (Chopin, 1990: 44).

Léonce Pontellier, Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### LÉONCE PONTELLIER \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER

Léonce Pontellier roman boyunca eşine ismi ile (Edna) ve ikinci tekil kişi adlı (you) ve sevgi sözcüğü (canım), isim+sevgi sözcüğü (Edna canım) şeklinde hitap etmektedir. Erek metinde Leonce Pontellier Edna Pontellier'e T form (sen), ismi (Edna) ve ismi+sevgi sözcüğü (Edna canım) ile hitap etmektedir.

"[...] **You** are burnt beyond recognition" he added, looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage (Chopin, 1993: 3).

"[...] Karısına, "Güneşten yanıp tanınmaz **oldun**", dedi. Az buçuk zarar gören değerli kişisel bir eşyaya bakar gibi bakıyordu ona (Chopin, 1990: 12).

“[...] What are you doing out here, **Edna**?” (Chopin, 1993: 30).

“[...] Dışarda ne yapıyorsun, **Edna**?” (Chopin, 1990: 43).

“[...] Oh! we'll treat Sister Janet beter than that, **my dear**,” he laughed, as he prepared to kiss her good-by” (Chopin, 1993: 7).

“[...] Kızkardeşin Janet'e bundan iyisini yaparız” diyerek güldü (Chopin, 1990: 17).

“[...] **Edna, dear**, are you not coming, soon?” he asked again, this time fondly, with a note of entreaty (Chopin, 1993: 31).

“[...] Pontellier, bu kez sevgiyle, sesinde bir yalvarmayla yeniden sordu, “**Edna canım**, artık gelmiyor musun?” (Chopin, 1990: 43).

## 4.2. Genel Tanıdıklar

### 4.2.1. Yakın Tanıdıklar

**Adèle Ratignolle:** Madame Ratignolle Edna'nın yakın arkadaşıdır, Edna'nın tamamı olmasa da bir kısım içsel düşüncelerini paylaştığı biridir. Yedi yıllık evlidir, üç çocuğu bulunmaktadır ve dördüncüsüne de hamiledir. Çok güzeldir, hayatından ve eşinden memnundur. Edna'yı çok sever ve onun başının dertte olduğunu düşündüğünde onu uyarmaya ve korumaya çalışır.

Edna Pontellier, Adèle Ratignolle'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**EDNA PONTELLIER** \_\_\_\_\_ **ADÉLE RATIGNOLLE**

Edna Pontellier arkadaşı Adèle Ratignolle'e roman boyunca sadece ikinci tekil kişi adılı (you) ile hitap etmektedir. Çeviri romanda ise Edna Pontellier Adèle Ratignolle'e T form (sen) ile hitap etmektedir.

“[...] But, do **you** know” she broke off, turning her quick eyes upon Madame Ratignolle and leaning forward a little so as to bring her face close to that of her companion “sometimes I feel this summer as if I were walking through the green meadow again; idly, aimlessly, unthinking and unguided” (Chopin, 1993: 16).

“[...] Ancak, Edna durup hareketli gözlerini Madame Ratignolle'e çevirdi, yüzünü arkadaşının yüzüne iyice yaklaştıracak biçimde biraz öne eğerek ekledi, “Ancak biliyor **musun** ki bu yaz bazen gene o yeşil çayırdaki, başıboş, amaçsız, düşünmeden, gideceğim yönü bilmeden yürüyormuşum gibi geliyor bana” (Chopin, 1990: 28).

Adèle Ratignolle, Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**ADÉLE RATIGNOLLE \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER**

Adéle Ratignolle Edna Pontellier'e ismi ile (Edna), ikinci tekil kişi adlı (you) ile ve sevgi sözcükleri ile (dear, machère and chérie) hitap etmektedir. Erek metinde Adéle Ratignolle Edna Pontellier'e samimi kullanım olan sen, ismi (Edna), sevgi sözcükleri (machérie, chérie, canım) ile hitap etmektedir. Fransızca kullanılan sevgi sözcükleri çeviriye aynı şekilde yansıtılmıştır.

"[...] Of whom, of what are **you** thinking?" asked Adéle of her companion whose countenance she had been watching with a little amused attention, arrested by the absorbed expression which seemed to have seized and fixed every feature into a statues quere pose (Chopin, 1993: 15).

"[...] Adéle arkadaşına, "Kimi-neyi düşünüyorsun?" diye sordu. Edna'nın yüzündeki her çizgiyi dondurup heykelimsi bir durgunluk kazandıran dalgın ifadeyi biraz da eğlenerek izlemişti" (Chopin, 1990: 27).

"[...] And have you been running away from prayers ever since, **machérie**?" asked Madame Ratignolle, amused (Chopin, 1993: 16).

"[...] Bundan hoşlanan Madam Ratignolle sordu, "Ve o günden bu yana hep dualardan kaçtın, öyle mi, **machérie**?" (Chopin, 1990: 28).

"[...] Sheeven stroked it a little, fondly, with the other hand, murmuring in an undertone, "**Pauvrechérie**" (Chopin, 1993: 18).

"[...] Arkadaşının elini çekmediğini görünce bu eli tutup candan bir tavırla sıkı. Öteki eliyle onu sevgiyle biraz okşadı, yavaşça mırıldandı, "**Pauvrechérie**" (Chopin, 1990: 28).

"[...] Come on, **dear**, it doesn't look friendly" (Chopin, 1993: 44).

"[...] Hadi gel **canım**, dostça davranmadığını sanacaklar" (Chopin, 1990: 58).

"[...] Think of children, **Edna**. Oh think of the children! Remember them!" (Chopin, 1993: 111).

"[...] Çocukları düşün, **Edna**. Ah, çocukları düşün. Anımsa onları!" (Chopin, 1990: 132).

**Mademoiselle Reisz:** Yetenekli bir piyanisttir. Bekârdır ve tek başına yaşar, çocuğu yoktur. Onları Edna'nın âşık olduğu Robert Lebrun tanıştırmıştır. Edna onun piyano çalışını dinlemeyi sever ve Robert Meksika'ya gittikten sonra sık sık arkadaşı Mademoiselle Reisz'ı ziyaret eder. Robert Mademoiselle Reisz'e mektuplar gönderir ve Edna'yı sorar. Edna ve Robert arasındaki aşkı farkedenden Mademoiselle Reisz yalnız günlerinde Edna'ya müziği ile moral verir.



Edna Pontellier, Mademoiselle Reisz'a *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**EDNA PONTELLIER \_\_\_\_\_ MADMOISELLE REISZ**

Edna Pontellier arkadaşı Mademoiselle Reisz'a roman boyunca ikinci tekil kişi adılı (you) ve "Mademoiselle" hitap biçimiyle hitap etmektedir. Erek metinde Edna Pontellier Mademoiselle Reisz'e resmî kullanım olan siz ve (Matmazel) şeklinde hitap etmektedir.

"[...] Oh, good morning, **Mademoiselle**; is it **you**? Why, of course I miss Robert. Are **you** going down to bathe?" (Chopin, 1993: 48).

"[...] Ah, günaydın **Matmazel**; **siz** miydiniz? Elbette arıyorum Robert'i. Denize mi gireceks**iniz**?" (Chopin, 1990: 62).

Edna Pontellier, 'Mademoiselle Reisz'a *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**MADMOISELLE REISZ \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER**

Edna Pontellier Mademoiselle Reisz'a ikinci tekil kişi adılı (you), unvan+soyad (Mrs Pontellier), unvan (Madame) ve sevgi sözcüğü (mareine) şeklinde hitap etmektedir. Erek metinde Mademoiselle Reisz Edna Pontellier'e resmî kullanım olan siz, unvan+soyad (Bayan Pontellier), unvan (Madam) ve sevgi sözcüğü (mareine) şeklinde hitap etmektedir.

"[...] Well, how did **you** like my music?" she asked (Chopin, 1993: 26).

"[...] Müziği mi nasıl buld**unuz** bakalım?" diye sordu (Chopin, 1990: 38).

"[...] For, really I don't believe **you** like me, **Mrs Pontellier**" (Chopin, 1993: 62).

"[...] Çünkü sanırım benden hoşlanmıyorsunuz, **Bayan Pontellier**" (Chopin, 1990: 78).

"[...] Ah! an artist! You have pretensions, **Madame**" (Chopin, 1993: 63).

"[...] Ah! Sanatçı! Kendinizi bilmiyorsunuz, **Madam**" (Chopin, 1990: 79).

"[...] You are purposely misunderstanding me, **mareine**" (Chopin, 1993: 81).

"[...] **Siz** beni bile yanlış anlıyorsunuz, **mareine**. Robert'i, neden seviyorsunuz?" (Chopin, 1990: 100).

**Alcée Arobin:** Edna'nın âşığı. Kadınlara düşkündür ve evli kadınlarla ilişkiler yaşadığı bilinmektedir. Edna'ya hayrandır ve romanın sonuna doğru onunla bir ilişki yaşar. Edna ona âşık değildir ama onunla birlikte olmaktan hoşlanır.

Edna Pontellier Alcée Arobin'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**EDNA PONTELLIER** \_\_\_\_\_ **ALCÉE AROBIN**

Edna Pontellier, Alcée Arobin'e roman boyunca ikinci tekil kişi adlı (you) ve unvan+soyad (Mr Arobin) ile hitap etmektedir.

Edna Pontellier *Uyanış*'ta Alcée Arobin'e ilk başlarda resmî kullanım olan siz ve unvan+soyad (Bay Arobin) şeklinde hitap etmektedir. Ancak ilişkileri başladıktan sonra ve baş başa kaldıkları anda resmî kullanım siz'den yakınlık göstergesi olan sen'e geçmiştir.

"[...] No. Goodnight. Why don't **you** go after you have said goodnight? I don't like **you**" (Chopin, 1993: 77).

"[...] Neden iyi geceler dedikten sonra gitmiyorsunuz. **Sizden** hoşlanmıyorum" (Chopin, 1990: 94).

"[...] **Mr Arobin**" she complained, "I'm greatly upset by the excitement of the afternoon; I'm not myself" (Chopin, 1993: 132).

"[...] Edna, "**Bay Arobin**, bugün öğleden sonra çektiğim heyecan beni altüst etti; kendimde değilim" (Chopin, 1990: 95).

"[...] At the dinner, of course. **You**'re invited (Chopin, 1993: 132).

"[...] Yemekte. Davetlisin" (Chopin, 1990: 105).

Alcée Arobin Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**ALCÉE AROBIN** \_\_\_\_\_ **EDNA PONTELLIER**

Alcée Arobin Edna Pontellier'e ikinci tekil kişi adlı "you" ve unvan+soyad (Mrs Pontellier) ile hitap etmektedir. Erek metinde Alcée Arobin Edna Pontellier'e resmî kullanım siz ve unvan+soyad (Bayan Pontellier) şeklinde hitap etmektedir. İlişkileri başladıktan sonra ve ilk baş başa kaldıkları anda ise karşılıklı sen kullanımına geçmişlerdir ve romanın geri kalanında birbirlerine sen şeklinde hitap etmişlerdir. Bu da hitap adlı kullanımında kalıcı bir değişime örnek oluşturmaktadır.

"[...] Will **you** got other races again?" (Chopin, 1993: 76).

"[...] Gene yarışlara gelir **misiniz?**, diye sormasına neden oldu (Chopin, 1990: 94).

"[...] You manner has not misled me; **Mrs Pontellier**, he said finally" (Chopin, 1993: 77).

“[...] Sonunda, “Davranışınız beni yanıltmadı, **Bayan Pontellier**” dedi (Chopin, 1990: 95).

“[...] When shall I see **you**?” asked Arobin, seeking to detain her, the maid having left the room” (Chopin, 1993: 131).

“[...] Hizmetçi kız odadan çıktığında Arobin Edna’yı alıkoymaya çalıştı. “**Seni** ne zaman göreceğim?” (Chopin, 1990: 105).

**Robert Lebrun:** Edna Robert’a âşiktir. Romanın başında arkadaşlardır ve romanın sonunda birbirlerine aşklarını itiraf ederler. Robert bir ticarethanede çalışmaktadır. Annesi Madame Lebrun’un Grand Isle’da bir pansiyonu bulunmaktadır. Edna’ya âşiktir ve bu nedenle bir süreliğine Meksika’ya gitmiştir. Romanın sonunda Edna’ya aşkını itiraf etmesine rağmen soylu ve genç biri olarak onunla bir ilişki yaşamamıştır.

Edna Pontellier Robert Lebrun’e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*’da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### **EDNA PONTELLIER \_\_\_\_\_ ROBERT LEBRUN**

Edna Pontellier Robert Lebrun’e roman boyunca ikinci tekil kişi adlı (you) ve ismi ile (Robert) ve sevgi sözcüğü+ilk isimle “my sweet Robert” (benim tatlı Robert’im) olarak hitap etmektedir. Edna Pontellier Robert Lebrun’e resmî kullanım olan sen, isim (Robert), sevgi sözcüğü+isim (benim tatlı Robert’im) ile hitap etmektedir.

“[...] Did **you** think I was afraid?” (Chopin, 1993: 28).

“[...] Korktuğumu mu sandın?” dedi, hiç de canı sıkılmış gibi görünmüyordu (Chopin, 1990: 40).

“[...] Do you know we have been together the whole livelong day, **Robert**— since early this morning?” she said at parting (Chopin, 1993: 40).

“[...] Ayrırlarken Edna, “Biliyor musun **Robert**, bugün bütün günü birlikte geçirdik, sabahın ilk saatlerinden bu yana?” dedi (Chopin, 1990: 53).

“[...] Good-by, **my sweet Robert**. Tell me good-by” (Chopin, 1993: 108).

“[...] Hoşçakal **benim tatlı Robert’im**, bana elveda de” (Chopin, 1990: 130).

Robert Lebrun Edna Pontellier’e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*’da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### **ROBERT LEBRUN \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER**

Robert Lebrun Edna Pontellier’e roman boyunca ikinci tekil kişi adlı (you), unvan+soyad (Mrs Pontellier) ve sevgi sözcüğü+unvan+soyad (my

dear Mrs Pontellier) (benim canım Bayan Pontellierim) ve ismi ile (Edna) olarak hitap etmektedir.

Robert Lebrun Edna Pontellier'e *Uyanış*'ta unvan+soyad (Bayan Pontellier), romanın büyük bir bölümünde resmî kullanım siz, sevgi sözcüğü+unvan+soyad (aziz Bayan Pontellier şeklinde hitap ederken romanın sonlarına doğru birbirlerine aşklarını itiraf ettiklerinde samimi kullanım sen ve ismi (Edna) ile hitap etmektedir.

"[...] Are **you** going bathing?" asked Robert of Mrs. Pontellier (Chopin, 1993: 12).

"[...] Robert Bayan Pontellier'ye "Denize girecek **misiniz**?" dedi (Chopin, 1990: 23).

"[...] Good-by **mydear Mrs Pontellier**, goodbye. You won't- I hope you won't forget me" (Chopin, 1993: 45).

"[...] Hoşça kalın, **aziz Bayan Pontellier**, hoşça kalın" (Chopin, 1990: 59).

"[...] **Mrs Pontellier!** How do **you** happen---- oh! how well you look!" (Chopin, 1993: 97).

"[...] **Bayan Pontellier!** Nasıl oluyor da **siz**-ah! Ne kadar iyi görünüyorsunuz!" (Chopin, 1990: 117).

"[...] Don't go; don't go! Oh! **Edna**, stay with me." he pleaded. Why should you go? Stay with me, stay with me" (Chopin, 1993: 109).

"[...] Gitme, gitme! Benimle kal **Edna**", diye yalvardı Robert. Neden gitmek zorunda olası? Kal benimle" (Chopin, 1990: 130).

**Doktor Mandalet:** Mr Pontellier'in eski bir dostu ve aile doktoru.

Edna Pontellier Doktor Mandalet'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**EDNA PONTELLIER** \_\_\_\_\_ **DOCTOR MANDELET**

Edna Pontellier, Doktor Mandalet'e ikinci tekil adlı (you) ve unvanı (doctor) şeklinde hitap etmektedir. Edna Pontellier, Doktor Mandalet'e resmî kullanım siz ile ve mesleki unvan ile (doktor) olarak hitap etmektedir.

"[...] Someway I don't feel moved to speak of things that trouble me. Don't think I am ungrateful or that I don't appreciate **your** sympathy" (Chopin, 1993: 112).

"[...] Nedense beni dertlendiren şeylerden söz etmek gelmiyor içimden. **Size** gönül borcu duymadığımı ya da gösterdiğiniz yakınlığa değer vermediğimi düşünmeyin" (Chopin, 1990: 133).

“[...] Oh! I don't know what I am saying, **Doctor**. Goodnight. Don't blame me for anything” (Chopin, 1993: 112).

“[...] Ah! Ne dediğimi bilmiyorum. İyi geceler, **doktor**. Beni hiçbir şey için suçlamayın” (Chopin, 1990: 134).

Doktor Mandalet Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### **DOCTOR MANDELET \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER**

Doktor Mandalet Edna'ya erek metinde ikinci tekil adlı (you), unvan+soyad (Mrs Pontellier) ve sevgi sözcükleri “my dear child, my dear”, (canım çocuğum, canım) şeklinde hitap etmektedir. Doktor Mandalet Edna Pontellier'e resmî kullanım olan siz, unvan+soyad (Bayan Pontellier), baş başa olduklarında ve özel bir konu konuştuklarında samimi kullanım sen ile ve sevgi sözcükleri ile (yavrucuğum, sevgili Edna) hitap etmektedir.

“[...] **You** shouldn't have been there, **Mrs Pontellier**”, he said (Chopin, 1993: 111).

“[...] Orada olmamalıydınız, **Bayan Pontellier**”, dedi doktor (Chopin, 1990: 133).

“[...] It seems to me **my dear child**” said the Doctor at parting, holding her hand” **You** seem to be in trouble. I am not asking for **your** confidence. I will only say that if ever **you** feel moved to give it to me, perhaps I might help **you**. I know I would understand, and tell **you** there are not many how would- not many **my dear**” (Chopin, 1993: 112).

“[...] Doktor ayrılırlarken onun elini tutup, “**Yavrucuğum**, sanırım başım dertte” dedi. “İçini dökmeni istemeyeceğim. Yalnızca şunu söyleyeyim, bir gün bana açılmak **içinden** gelirse sana yardım edebilirim. Anlayacağımı biliyorum. Anlayan çok kişi bulamazsın, **sevgili Edna**, çoğu anlamaz” (Chopin, 1990: 133).

#### **4.2.2. Uzak Tamdıklar**

**Miss Mayblunt:** Edna'nın bir akşam yemeği partisinde evine davet ettiği misafirlerinden biridir. Edna'nın Miss Mayblunt'e hitap ettiği bir bölüm bulunmamaktadır. Dolayısıyla burada soracağımız soru:

Miss Mayblunt Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

**MISS MAYBLUNT** \_\_\_\_\_ **EDNA PONTELLIER**

Kaynak metinde Miss Mayblunt addresses Edna Pontellier'e ismi ile (Edna) hitap etmektedir. Ereğ metinde Miss Mayblunt, Edna Pontellier'e ismi ile (Edna) hitap etmektedir.

"[...] Something new, **Edna**?" exclaimed Miss Mayblunt, with lorgnette directed toward a magnificent cluster of diamonds that sparkled, that almost sputtered, in Edna's hair, just over the center of her forehead" (Chopin, 1993: 87).

"[...] Bayan Mayblunt Edna'nın tam alınının ortasının üstünde saçında parıldayan, neredeyse bas bas bağırarak bir pırlanta demetine gözlüğünü doğrultarak, "Yeni bir şey mi **Edna**?" diye sordu" (Chopin, 1990: 106).

**Victor Lebrun:** Robert Lebrun'un erkek kardeşidir. Yazları Mr Pontellier ile Madame Lebrun'un pansiyonunda kaldıkları için Edna onu tanımaktadır. Edna'nın evinde düzenlediği akşam yemeği partisinde evine davet ettiği misafirlerinden biridir.

Edna Pontellier Victor Lebrun'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da açıklanan ve örneğlenen şekilde hitap etmektedir.

**EDNA PONTELLIER** \_\_\_\_\_ **VICTOR LEBRUN**

Kaynak metinde Edna Pontellier Victor Lebrun'e romanda ikinci tekil kişi adlı (you) ile hitap etmektedir. Ereğ metinde Edna Pontellier Victor Lebrun'e samimi kullanım olan (sen) ile hitap etmektedir.

"[...] Oh! **You** mustn't! **You** mustn't" exclaimed Emma, and pushing back her chair-she got up, and going behind him placed her hand over his mouth (Chopin, 1993: 91).

"[...] Edna, "Hayır! Yapmamalısın! Yapmamalısın! diyerek koltuğunu itip kalktı, Victor'un arkasına giderek elini ağzına kapadı (Chopin, 1990: 110).

Victor Lebrun Edna Pontellier'e *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneğlenen şekilde hitap etmektedir.

**VICTOR LEBRUN** \_\_\_\_\_ **EDNA PONTELLIER**

Kaynak metinde Victor Lebrun Edna Pontellier'e unvan+soyad (Mrs Pontellier) ve ikinci tekil kişi adlı (you) ile hitap etmektedir. Ereğ metinde Victor Lebrun Edna Pontellier'e unvan+soyad ve resmî kullanım (siz) ile hitap etmektedir.

"[...] No, no, I won't, **Mrs Pontellier**. I didn't know **you** meant it" (Chopin, 1993: 91).

“[...] Hayır, söylemem, **Bayan Pontellier**, ciddi olduğunuzu bilmiyordum”, dedi (Chopin, 1990: 110).

Edna Pontellier *The Awakening* romanında evinde çalışanlara ve çevirisi *Uyanış*'da bu kişilere aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

### **EDNA PONTELLIER \_\_\_\_\_ HİZMETÇİ**

Edna Pontellier kaynak metinde evinde çalışanlara hitap ederken emir kipi (tell him/ona söyle, leave it/onu bırak, bring/getir) kullanmaktadır ve onlara isimleri ile (Joe) hitap etmektedir. Edna Pontellier erek metinde evde çalışanlara emir kipi (de, söyle) ve samimi kullanım sen ve ismi (Joe) ile hitap etmektedir.

“[...] The little negro girl who worked Madame Lebrun's sewing machine was sweeping the galleries with long, absent-minded strokes of the broom. Edna sent her up into the house to awaken Robert. “**Tell him** I am going to the Chénieré. The boat is ready; **tell him** to hurry” (Chopin, 1993: 33).

“[...] Madam Lebrun'e dikiş makinesinde yardım eden küçük zenci kız süpürge'nin uzun, dalgın vuruşları ile verandaları süpürüyordu. Edna, Robert'ı uyandırması için kızını eve gönderdi. “Ona **de** ki, Chénieré'ye gidiyorum. Tekne hazır, **söyle**, çabuk olsun” (Chopin, 1990: 45).

“[...] A maid, alarmed at the din of breaking glass, entered the room to discover what was the matter. “A vase fell upon the hearth” said Edna “Never mind; **leave it** till morning” (Chopin, 1993: 53).

“[...] Kırılan camın gürültüsüne telaşlanan hizmetçi kız ne olduğunu anlamak için geldi. Edna, “Vazo ocağa çarptı; **bırak** sabah temizlersin”, dedi (Chopin, 1990: 68).

“[...] **Bring** the tray with the cards, **Joe**” I don't remember who was here.” The boy retired and turned after a moment, bringing the tinysil vertray, which was covered with ladies' visiting cards” (Chopin, 1993: 51).

“[...] Kartvizit tepisini **getir**, **Joe** Kimin geldiğini anımsamıyorum.” Çocuk çıkıp az sonra üstü hanımların kartvizitleri ile dolu küçük gümüş tepsiyi getirdi. Bayan Pontellier'e verdi” (Chopin, 1990: 66).

Evde çalışan hizmetçi *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da Edna Pontellier'e aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

### **HİZMETÇİ \_\_\_\_\_ EDNA PONTELLIER**

Hizmetçi Edna Pontellier'e unvan (madam) şeklinde hitap etmektedir. Hizmetçi Edna Pontellier'e resmî kullanım siz ve unvan (madam) şeklinde hitap etmektedir.

“[...] Oh! You might get some of the glass in your feet **ma'am**”, insisted the young woman, picking up the bits of the broken vase that were scattered upon the carpet. “And here's your ring **ma'am**, under the chair” (Chopin, 1993: 53).

“[...] Kız halının üzerinde dağılan vazo parçalarını toplarken, “Ah! Ayağımıza bataabilir, **Madam**,” dedi. “Hem de işte bakın yüzüğünüz, **Madam**, iskemlenin altında” (Chopin, 1990: 68).

### 4.3. Yabancılar

Edna Pontellier yabancılar *The Awakening* romanında ve çevirisi *Uyanış*'da aşağıda açıklanan ve örneklenen şekilde hitap etmektedir.

#### EDNA PONTELLIER \_\_\_\_\_ YABANCILAR

Edna Pontellier bir yabancı ile konuştuğunda hitap terimi kullanmamış ve emir kipi kullanmıştır (come in/girin). Edna Pontellier bir yabancıya resmî kullanım (girin) ile hitap etmektedir.

“[...] **Come in**” she called, turning her face toward the door” (Chopin, 1993: 97).

“[...] Yüzünü kapıya dönerek, “Girin!” diye seslendi” (Chopin, 1990: 117).

Chopin'in *The Awakening* romanı ve çevirisi hitap adları ve hitap biçimleri açısından incelenirken başkahraman Edna'nın diğerleri ile arasındaki diyaloglar ele alınmıştır. Bu diyaloglarda ve çevirilerinde gözlemlenen bazı bulgulara sonuç bölümünde yer verilecektir.

### 5. Sonuçlar

Toplumdilbilimde, toplumsal ağ kavramı, bir bireyin toplumdaki diğer bireylerle nasıl ilişki kurduğunu açıklamak için kullanılır; diğer bir deyişle o bireyin hangi toplumsal ağlara katıldığı şeklinde ifade edilir. Bu “ağ” kavramı bir bireyin kişisel ilişkilerine bakarak daha geniş bağlamda bireyin toplumla ilişkisine odaklanır (Wardhaugh, 1990: 123).

Bu kavram, romandaki kahramanların toplumsal ağlarını göz önünde bulundurmada durumunda olan ve bunları erek dilde erek dil okuru için yeniden yaratmaya çalışan çevirmen için önemlidir. Romandaki kahramanların kullandığı hitap biçimleri de romanlardaki toplumsal ağın bir yansımasıdır. Dolayısıyla, bir kişinin/roman kahramanının toplumdaki/romandaki diğer kişilere nasıl hitap ettiğini incelemek onun toplumla ilişkisini ve mevcut ağ içindeki konumunu ortaya koyar. Çevirmenin bunu ele alışını ve ait olduğu toplumsal normlarla harmanlayıp çevirisine yansıtışını incelemek hem bilgilendiricidir hem de anadilimizde üzerinde



düşünmeden yaptığımız seçimlerin aslında ne kadar detaylı bir sistemin parçası olduğunu göstermesi açısından düşündürücüdür.

İngilizcede eşler birbirlerine ikinci tekil şahıs adılı (you), isim (Edna) ve isim+sevgi sözcüğü (Edna my dear v.b.) ile hitap ederken Türkçeye çeviride samimi kullanım (sen), isim (Edna), isim+sevgi sözcüğü (Edna canım vb.) ile hitap etmiştir.

Kaynak metinde yakın tanıdıklar (arkadaşlar), birbirlerine ikinci tekil şahıs adılı (you), isim (Edna), unvan+soyad (Mrs Pontellier) ve sevgi sözcükleri (dear, machérie v.b.) ile hitap ederken erek metinde samimi kullanım (sen), resmî kullanım (siz) isim (Edna), unvan+soyad (Bayan Pontellier) ve sevgi sözcükleri (canım, machérie vb.) ile hitap etmiştir.

Kaynak metinde Edna yakın tanıdıklarına (sevgilisi, âşık olduğu kişi), ikinci tekil şahıs adılı (you), unvan+soyad (Mr Arobin) ve sevgi sözcüğü+ilk isim (my sweet Robert vb.) ile hitap ederken bu kişiler Edna'ya ikinci tekil şahıs adılı (you), unvan+soyad (Mrs Pontellier), isim (Edna) şeklinde resmî kullanım (siz) hitap etmişlerdir. Erek metinde ise Edna bu kişilere resmî kullanım (siz), samimi kullanım (sen), unvan+soyad (Bay Arobin), isim (Robert), isim+sevgi sözcüğü (benim tatlı Robertim vb.) şeklinde hitap etmiştir. Bu kişiler Edna'ya resmî kullanım (siz), samimi kullanım (sen) unvan+soyad (Bayan Pontellier), isim (Edna) ile hitap etmişlerdir. Bu ilişkilerde yakınlık derecesi değişince siz'den sen'e kaymalar, geçişler gözlemlenmiştir.

İngilizce kaynak metinde uzak tanıdıklar birbirlerine ikinci tekil şahıs (you), ilk isim (Edna), unvan+soyad (Mrs Pontellier) ile hitap ederken erek metinde samimi kullanım (sen), resmî kullanım (siz), isim (Edna), unvan+soyad (Mrs Pontellier) şeklinde hitap etmiştir.

Kaynak metinde Edna evinde çalışanlara isimleri ile (Joe), emir kipi ile (bring/getir) hitap ederken evinde çalışanlar Edna'ya unvan (madam) ve ikinci tekil şahıs adılı (you) ile hitap etmektedir. Erek metinde ise Edna evinde çalışanlara yine ilk isimleri ile (Joe), emir kipi ile (getir) şeklinde hitap ederken evinde çalışanlar Edna'ya unvan+soyad (Bayan Pontellier) ve resmî kullanım (siz) şeklinde hitap etmektedir.

Chopin'in *The Awakening* romanı ve Türkçeye Necla Aytür tarafından yapılan çevirisi *Uyanış* hitap adıları ve hitap biçimleri açısından incelendiğinde ortaya çıkan bulguların ışığında aşağıdaki sonuçlara varmak mümkündür:

1- İngilizcede ve Türkçede eşler arasındaki hitap biçimleri (isim) ve hitap adları kullanımı samimidir (sen) ve karşılıklıdır. Ortama, ortamda bulunan kişilere, ilişkinin iyi ya da kötü durumda olmasına ya da kahramanların ruh hallerine göre değişiklik göstermemektedir. Sadece Edna'nın âşık olmadığını bildiğimiz eşine hitap ederken sevgi sözcüğü kullanmaması dikkat çekicidir. Onun dışındaki kullanımlar son derece kesindir ve değişim göstermemektedir.

2- Yakın tanıdıklar arasında cinsiyet farkı ve medeni durum hitap biçimlerini ve dolayısıyla erek metindeki hitap adlı seçimini etkiler. Erkek ve bekâr olan taraflar karşılarında evli bir kadın olunca resmî hitap biçimini (Mrs+soyad) ve resmî hitap adını (siz) seçmektedirler. Bu kullanımlarda karşılıklılık yoktur. Evli ve kadın olan taraf çoğu durumda samimi kullanımı (sen) tercih etmektedir. Sosyal statü, söz konusu örneklerde bir etken olarak gözlemlenmemiştir.

3- Duygusal yakınlaşmalarda hitap biçimi de hitap adlı da değişmektedir. Resmî kullanımlardan samimi kullanımlara bir anda geçişler gözlemlenmiştir. Bu durum özellikle kişilerin baş başa bulunduğu ortamlarda gözlemlenmiştir.

4- Meslek sahibi kişilere (örn. doktor) (burada doktorun yaşı da etken bir faktör olarak görülebilir) hitap eden kişi yakın bir tanıdık (sosyal statüsü yüksek, evli bir kadın) da olsa karşısındakine saygı göstermek amacıyla resmî kullanım olan *siz* ile hitap edilmiştir.

5- Meslek sahibi olan kişiler ise evli, sosyal statüsü yüksek, aile dostu olan bir kadına bağlama göre resmî kullanım veya samimi kullanım ile farklı şekillerde hitap etmektedir.

6- Statü farklılıklarında (ev sahibesi/evde çalışan) karşılıklı olmayan hitap biçimlerinin kullanıldığı görülmektedir. Sosyal statü olarak üstün olan tarafa resmî kullanım olan *siz* ile, konum olarak altta bulunan tarafa samimi kullanım olan *sen* ile hitap edilmiştir.

### **Genel Sonuç**

Yürütülen incelemede varılan sonuçları toplumdilbilim kavram ve kategorileri ışığında yorumlarken her şeyden önce yazarın romanının ve karakterlerinin içinde bulunduğu toplumun, dönemin ve dilin normları ile şekillendiğini unutmamamız gerekir. Bu noktada, çevirmenin elinde bir tarafta yazarın betimlediği kahramanlar ve diyaloglar bulunmaktadır diğer taraftan da kendisinin de bir parçası olduğu erek dil ve kültür normları da

seçimlerini etkilemektedir. Bu nedenlerden dolayı da çevirmen belirtilen unsurların bir karışımı olan melez bir sistem oluşturmaktadır. Bu sistem içinde T (sen) ve V (siz) adıları, hitap biçimleri arasından seçim yapmakta, adil ve hitap biçiminde değişikliklere ve yazarın normlarını göz önünde bulundurmaya ya da göz ardı etmeye karar vermektedir. Tüm bu kararları da erek dilbilimsel sistemlerin sınırları ile kısıtlıdır ancak yine erek dildeki seçenekler en büyük yardımcısıdır.

Yapılan incelemede çevirmenin seçimlerinin erek dil ve kültürdeki kullanımlarla benzerliği açıktır. Balpınar güç ve yakınlık belirten adlarının Türkçede kullanımını incelemiştir. Farklı yaş, meslek ve eğitim geçmişlerine sahip anadili Türkçe olan 150 kişi ile bir anket çalışması yapılmıştır (Balpınar, 1996). Araştırmaya göre Türk konuşmacıların ikinci tekil şahıs adil seçimini belirleyen bazı normlar şunlardır: Yaş, konuşan kişinin cinsiyeti, hitap edilen kişinin cinsiyeti, akrabalık durumu, grup üyeliği, otorite sahibi olmak, duygusal yakınlık ve sohbetin yer aldığı toplumsal bağlam. Araştırmada aynı zamanda eğer bir kişi hangi adılı kullanmanın daha uygun olacağından emin olamıyorsa resmî kullanım olan “siz” adılı tercih etmenin daha güvenilir olduğu da ortaya konulmuştur.

Ancak daha önce de belirtildiği üzere çeviri yazın farklı bir coğrafyadır. Her ne kadar bu seçimler erek kültürle benzerlik gösterse de bazı farklılıklar da olduğu yadsınamaz. Örneğin “Bayan Pontellier” kullanımı bile tek başına o yabancılığı ve farklılığı ifade etmeye yeterlidir. Türkçede bir hitap biçimi olarak pek de kullanılmayan bu ifade daha çok çeviri yazında yer alır. Ya da *machérie*, *chérie* gibi sevgi ve yakınlık ifadeleri Türkçe bir romanda karşılaşılabileceğimiz ifadeler değildir. Bir başka örnek de Edna'nın aile dostları olan Doktor Mandelet'e hitap biçiminin çevirisidir. Çevirmenin kullandığı “doktor” hitap biçimi Türkçede daha çok “doktor bey” şeklinde kullanılmaktadır. Ancak çeviri yazın yerli yazından farklı olarak başka bir kültürün izlerini taşır. Dolayısıyla okur bunu metnin tamamında hisseder. Bu farklılık ve kendine özgülük de çevirinin olmazsa olmazıdır.

Tüm bu verilerin ışığında sonuçları değerlendirecek olursak hitap biçimleri ve hitap adlarının kullanımının ve çevirisinin roman kahramanlarını ve toplumsal ilişkilerini şekillendirmede önemli araçlar olduğu açıktır. Çevirmen sadece dil bilimsel bir ulamı çevirmekle kalmayıp aynı zamanda romandaki kahramanların arasındaki toplumsal ilişkileri şekillendirmektedir. Çeviri yazının kendine ait normlarını oluşturmaktadır. Bunları kimi zaman otomatik olarak ana dilimizi kullanırken olduğu gibi doğal bir şekilde kimi zaman da

üzerinde düşünerek ve bilinçli seçimler yaparak gerçekleştirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Sonuç olarak, yazar kurduğu kurmaca dünyadaki ilişkileri dil aracılığıyla şekillendirir ve romandaki kahramanların karakterlerini, diğerleri ile ilişkisini betimlemek için dili kullanır. Çevirmenin de sorumluluğu bu dil kullanımının altındaki mesajları ve nüansları anlayıp aktarmaktır. Kaynak dilde var olmayan ve erek dilde ilişkileri biçimlendirmede kullanılan hitap adlarının çevirisinde çevirmenin amacı, yol göstericileri, kaynak dilde var olan sistemleri gözlemleyerek, dil becerisini ve yaratıcılığını da kullanarak bu sorunların üstesinden gelmenin yollarını bulmaktır.

Bu çözüm yollarının izlerini çeviri metinde takip ederken toplumdilbilimin araçlarının oldukça yararlı olduğu oldukça açıktır. Munday disiplinlerarası yaklaşımlar başlığı altında, çeviribilim çalışmalarında birçok araştırmanın farklı arka planlardan teknikler ve kavramlar kullandığını belirtmiştir (Munday, 2001: 189). Bu çalışmada da toplumdilbilim kavramları (güç, yakınlık, kimlik gibi) ve kategorilerine (yakın arkadaş, akraba, yabancı, kadın, erkek gibi) yer verilmiştir. Çeviribilim, yazın çevirisi ve toplumdilbilim alanları aralarındaki etkileşimle birbirlerini desteklemesi sonucunda oldukça yararlı sonuçlar verebildiği görülmüştür.

#### KAYNAKÇA

- BAKER, Mona (1992), *In OtherWords: A Coursebook on Translation*, Routledge, London.
- BAKER, Mona (1998), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London.
- BALPINAR, Zülal (1996), "The Use of Pronouns of Power and Solidarity in Turkish", *Dilbilim Araştırmaları*, 287-294.
- BATES, E. ve BENIGNI L (1975), "Rules of Address in Italy; A Sociolinguistic Survey", *Language in Society*, 4, 271-288.
- BOONER, Thomas (1988), *The Kate Chopin Companion*, Greenwood Press Inc., U.S.A.
- BRAUN, Friederike (1988), *Terms of Address*, Mouton de Gruyter, Berlin.
- BROWN R. ve GILMAN, A. (1960), "The Pronouns of Power and Solidarity", Haz. T. A. Sebeok, *Style in Language*, M.I.T Press, Cambridge, 252-275.
- BROWN R. ve FORD, M. (1961), "Address in American English", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 375-385.

- CHOPIN, Kate (1990), *Uyanış*, Çev. Necla Aytür, Adam Yayınları, İstanbul.
- CHOPIN, Kate (1993), *The Awakening*, Haz. N. Walker, St. Martin's Press, Boston.
- DİNÇKAN, Yeşim (2004), *The Linguistic Analysis of T and V Forms: Describing the Systematicity of the Interpretations of the Translators in Translating Address Terms from English into Turkish*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- EEVIN-TRIP, Susan (1979), "Sociolinguistic Rules of Address", Haz. J. Pride and J. Holmes, *Sociolinguistics: Selected Readings*, Penguin Books, England, 225-240.
- FAWCETT, Peter (1997), *Translation and Language Linguistic Theories Explained*, St. Jerome Publishing, Manchester.
- FRIEDRICH, Paul (1971), "Structural Implications of Russian Pronominal Usage", Haz. W. Bright, *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference*, Mouton and Co., The Hague Paris, 214-259.
- FRIEDRICH, Paul (1972), "Social Context and Semantic Feature: The Russian Pronominal Usage", Haz. J. Gumperz and D. Hymes, *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, Holt, Rinehart and Winston Inc., U.S.A, 270-300.
- HUDSON, R. A. (1993), *Sociolinguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JAKOBSON, Roman (1992), "On Linguistic Aspect of Translation", Haz. R. Schulte and J. Biguenet, *Theories of Translation*, The University of Chicago Press, U.S.A, 144-152.
- LYONS, John (1981), *Language and Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MANSOR, Nor Shahila (2018), "Revista Internacional de Lenguas Extranjeras", 8, 65-89, DOI: 10.17345/rile08.65-89 65, ISSN: 2014-8100, <http://revistes.urv.cat/index.php/rile>
- MUNDAY, Jeremy (2001), *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, London.
- NEWMARK, Peter (1988a), *Approaches to Translation*, Prentice Hall International Ltd., U.K.
- NEWMARK, Peter (1988b), *A Textbook Of Translation*, Prentice Hall International Ltd., U.K.
- ÖZCAN, F. H. (2016), "Choice of Address Terms in Conversational Settings", *International Journal of Human Sciences*, 13.1, 982-1002.

KATE CHOPIN'İN *THE AWAKENING* ADLI ROMANININ  
TÜRKÇEYE ÇEVİRİSİNDE HİTAP BİÇİMLERİ

PRIHANTORO (2013), “On Translating 2nd Person Pronoun (English and Indonesian): A Case Study on BPPT Parallel Corpus”, *International Conference on Education and Language*, UBL, Indonesia, 417-422.

TRUDGILL, P. (2000), *Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society*, Penguin Books, USA.



## ANDRIAKE LİMANI'NDAN KOÇBAŞI SAPLI BİR PATERA/TAGENON

*A Patera/Tagenon with a Ram's Head Handle from the Port of Andriake*

Cüneyt ÖZ\*

**ÖZ:** Myra'nın liman yerleşimi olan Andriake'deki Granarium'da 2009 yılında yapılan kazılarda ortaya çıkarılan bir adet pişmiş toprak koçbaşı saplı *patera/tagenon* bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Andriake *patera/tagenon*u metal benzerinin pişmiş toprak taklidi olarak üretilmiştir. *Pateraların* testilerle birlikte yemekten önce ve sonra el yıkama ritüellerinde kullanıldıkları düşünülmektedir. Ancak kimi araştırmacıya göre bu eserlerin tava olarak da kullanılmış olduğu ileri sürülmektedir. Andriake örneğinin her iki amaç için de kullanılmış olabileceği öngörülmektedir. Andriake'deki *patera/tagenon* yakın benzerleriyle yapılan analogi sonucunda MS 1-2. yüzyıla tarihlenmiştir. Çalışmada incelenen eserin kil ve astar özellikleri yakın paralelleri ve diğer *patera* örnekleriyle benzeşmemektedir. Bu nedenle Andriake *patera/tagenon*unun üretim yeri şu an için belirsizdir.

**Anahtar Kelimeler:** Myra (Likya), Andriake Limanı, Roma Dönemi, *Patera*, *Tagenon*

**ABSTRACT:** This study discusses the terracotta *patera/tagenon* with a ram's head handle that was found during the 2009 excavations in the Granarium at Andriake, which is a port settlement in Myra. The Andriake *patera/tagenon* was produced as a terracotta imitation made of a metal-like material. *Pateras* are thought to have been used for hand washing rituals before and after meals together with pitchers. However, some researchers also suggest that these artefacts were also used as pans. The Andriake *patera/tagenon* may have been used for both purposes. Analogies with objects similar to the Andriake *patera/tagenon* suggest that they date back to 1<sup>st</sup>-2<sup>nd</sup> century CE. The clay and slip characteristics of the artefact analyzed in this study are not similar to those of its close parallels and other *patera* examples, but the site of the production of the Andriake *patera/tagenon* is still not certain.

**Keywords:** Myra (Lycia), Port of Andriake, Roman Period, *Patera*, *Tagenon*

### Giriş

Orta Likya'da Myros Çayı'nın Akdeniz'e döküldüğü alüvyonal bir ova üzerine kurulu, günümüzde Antalya ilinin Demre ilçesinde yer alan Myra, Likya'nın önemli metropol kentlerinden birisidir. Myra'nın liman yerleşimi

\* Dr., Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Diyarbakır, cuneyt.oz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-4229-1398

Geliş Tarihi / Received: 11.02.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 16.03.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021



olan Andriake<sup>1</sup> ise kentin güneybatısında, günümüzde Çayağzı mevki olarak bilinen Andriakos (Kokarçay) Çayı'nın denize döküldüğü yerde kurulmuştur (Resim 1). 2009 yılında Prof. Dr. Nevzat Çevik başkanlığında başlayan kazılarda Andriake'de yer alan birçok yapıda (Granarium, Agora, Doğu Hamam, Batı Hamam, Germanicus Meydanı, Onurlandırma Anıtları, Liman Yapıları, Şarap İşlikleri, Sinagog, A Kilisesi, B Kilisesi, Güneydoğu Nekropolü) kazı çalışması yapılmıştır.<sup>2</sup> Bahsi geçen alanlarda yapılan kazı çalışmalarında etütlük ve envanterlik birçok eser ortaya çıkarılmıştır. Bu kazı çalışmalarından elde edilen veriler, Andriake limanının MÖ 4. yüzyıl sonundan başlayarak MS 7. yüzyıl ortalarına kadar kesintisiz yerleşime sahne olduğunu göstermektedir (Bulut ve Şengül, 2014: 86).<sup>3</sup>

Çalışma kapsamında değerlendirilen<sup>4</sup> Roma Dönemi'ne ait koçbaşı saplı *patera/tagenon* (madalyonlu kâse/tava) Granarium'da<sup>5</sup> ortaya çıkarılmıştır. Granarium'daki kazılar 2009 yılında başlamış, aynı yılın kazı sezonu sonunda tamamlanmıştır.<sup>6</sup> Andriake güney yerleşimin merkezinde yer alan Granarium, Agora'nın batısında, Şarap İşlikleri'nin ise güneyinde yer almaktadır (Resim 2). Hadrianus Dönemi'nde (MS 129-130) inşa edilen yapı (Çevik vd., 2014: 236-237) MS 7-8. yüzyıla (Çevik ve Bulut, 2010: 45) kadar faal olarak kullanılmıştır. Yapıdaki ele geçen en erken buluntunun tarihi Hellenistik Dönem'e kadar inmektedir (Aygün, 2018: 182). Ancak kazılarda ele geçen buluntuların<sup>7</sup> büyük bir kısmı MS 4-6. yüzyıla aittir.

<sup>1</sup> Andriake, Myra'nın limanı (*limanı/demirleme yeri=epineion*) olarak tanımlanmasının yanı sıra *ticaret merkezi* (emporion) olarak da anılmaktadır (Aygün, 2018: 5).

<sup>2</sup> Antik kent ve limanı ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Akyürek, 2014; Aygün, 2018; Bulut ve Şengül, 2014; Çevik, 2010a-b; Çevik, 2016; Çevik ve Bulut, 2010; Çevik ve Bulut, 2011; Çevik ve Bulut, 2014; Çevik ve Eshel, 2010; Çevik vd., 2010a-b; Çevik vd., 2011; Çevik vd., 2012; Çevik vd., 2013; Çevik vd., 2014; Çevik vd., 2017; Çevik vd., 2018a-b.

<sup>3</sup> Kazılarda ele geçen az sayıda MS 11. yüzyıla ait anonim follis ile MS 12-13. yüzyıla tarihlenen seramik parçası bize Andriake'nin bu yüzyıllardasınırlı da olsa kullanıldığını göstermektedir (Bulut ve Şengül, 2014: 88).

<sup>4</sup> Eserin çalışma iznini tarafıma verdiği için Myra-Andriake Kazı Başkanı değerli hocam, Prof. Dr. Nevzat Çevik'e çok teşekkür ederim.

<sup>5</sup> Ayrıntılı bilgi için bk. Aygün, 2018: 206 vd.

<sup>6</sup> Kazı çalışmalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bk. Çevik, 2010b: 57-58.

<sup>7</sup> Sikke buluntuları için bk. Bulut ve Şengül, 2014; seramik buluntuları için bk. Özdilek, 2016; Öz, 2020.

### Andriake'deki Koç Başlı Saplı Patera/Tagenon<sup>8</sup>

Andriake'de bulunan *patera/tagenon*un benzerleri genelde *patera* olarak adlandırılmıştır (Pastutmaz, 2009: 45; Şahin, 2020). Klasik Dönem'de libasyon için kullanılan ve *phiale* olarak isimlendirilen tören kaplarının Roma Dönemi'nde karşılığının *patera* olduğu varsayılmaktadır (Thomson de Grummond ve Simon, 2006: 171; Ersoy, 2018: 91).<sup>9</sup> Roma Dönemi sofralarında *pateraların oinokhoelerle* bir takım oluşturarak birlikte kullanıldığı söylenmektedir. O dönemde yemeklerin elle yenildiği düşünüldüğünde, el yıkamanın bir gereklilik olduğu görülür. Bu nedenle yemekten önce ve sonra el yıkamak için *oinokhoelerin (sūrahi-testi)* kullanıldığı, el yıkama sırasında suyun yere akmasını engellemek için ise elin altına *pateranın* tutulduğu düşünülmektedir (Khamis, 2013: 95 vd.). Ayrıca testi ve *patera* ikilisinin sunu öncesi ve sonrasında el yıkama ritüeliyle de ilişkili olabileceği belirtilmektedir (Şahin, 2020: 339). Günümüzde halen Doğu Hristiyan ayinlerinde rahipler ellerini yıkamak için testi ve *patera* ikilisini kullanmaktadır (Khamis, 2013: 96). Matthews'e (1969: 33 vd.) göre *pateranın* daha küçük boyutlu olanı *patella* olarak adlandırılmaktadır (Şekil 1: a). Ayrıca, Matthews bu tür kapların mutfakta pişirme tavası olarak kullanıldığından da bahsetmektedir. Antik yazar Varro ise, bu tavaların evlerde tanrılara yemek sunusunda kullanıldığını söylemektedir.<sup>10</sup> Dacia'da (Romanya) birlikte bulunduğu eserler ve alanlar düşünüldüğünde *pateraların* ev kültüründe sunu için de kullanıldıkları düşünülmektedir (Rusu, 1997: 334). Bu düşünce Varro'nun söylemlerini desteklemektedir. Igl (2002: 115) yaptığı çalışmada incelediği gümüş örnekleri güveç (*casserole*) olarak yorumlamış, bunların *patera* olarak isimlendirilmesinin onların kullanım amaçlarını tam olarak karşılamadığını belirtmiştir (Şekil 1: b-c). Treister'de (2020: 5 vd.), tıpkı Igl gibi, Asya Sarmatia'daki mezarlardan ele geçen bronz örnekleri güveç olarak incelemiştir (Şekil 1: d). Her iki yazarın bunlara güveç demesinin nedeni derin bir hazneye sahip olmalarından kaynaklıdır. Ancak çalışmada incelenen eserin gövdesinin sığ ve geniş olması onu diğerlerinden

<sup>8</sup> Tava genel olarak Grekçe'de *τάγγων* (*tagenon*), Latince'de ise *patina-patinae*, *patella-patellae* (küçük tava) veya *sartāgō-sartāginis* (kızartma tavası) olarak isimlendirilmektedir. Ayrıca bk. Korkut, 2007: 432.

<sup>9</sup> Klasik Dönem'deki *phialelerin* tondosunda yer alan *omphalosun* Roma Dönemi'nde *patera* olarak adlandırılan bazı örneklerde de görülmelerinden dolayı bunların *phialelerin* Roma Dönemi'ndeki karşılığı olarak yorumlanmış olma olasılığı yüksektir (örnekler için bk. Matthews, 1969: 32; Miglbauer, 2012: 78, Abb. 9).

<sup>10</sup> Farklı kullanım alanları için ayrıca bk. Rusu-Bolindet, 1994; Rusu, 1997, Ştefanescu, 2003; Ersoy, 2018; Şahin, 2020.

ayrılmaktadır (Şekil 2). Andriake örneğinin gerek Roma Dönemi tavalarna benzerliği gerekse güveç olamayacak kadar geniş ve sığ gövde formu dolayısıyla, ilk öneri bu kabın bir tava (*tagenon*) olabileceği yönündedir. Ancak liman yerleşiminde yapılan kazılarda buna benzer başka örneklerin bulunmaması, incelenen eseri özel kılmaktadır. Eser üzerinde yanık izine rastlanmaması, bunun kutsal törenlerde kullanılmış bir *patera* olabileceğini de düşündürmektedir.

Çalışmada incelenen *patera/tagenon* üzeri hafif yuvarlatılmış dışa dönük ağza, dışbükey yarı küresel bir gövdeye ve koçbaşı ile sonlanan içi boş silindirik bir sapa sahiptir (Şekil 2, Kat. No. 1). Kırmızımsı sarı renkteki kili sık dokulu ve gözeneksizdir. İçerisinde yoğun miktarda küçük boyutta kireç, az miktarda küçük boyutta mika ve taşçık katkısı görülmektedir. Astarı ise kırmızı renktedir. *Patera/Tagenonun* ağız kısmı içte keskin profillendirilmiştir. Eksik olan kaidesi hakkında yorum yapmak güçtür. Pişmiş toprak benzerlerinin hepsinin kaidesi kırıktır. Ancak metal pateralardan hareketle bunların halka kaideye sahip oldukları söylenebilir (bk. Eggers, 1966: Abb. 31: 3-4; Ştefanescu, 2003: 427, Pl. IV: 4). Ucunda hafif kırık olan silindirik sap üzerine ardışık derin yivlendirme yapılmıştır. Bu sap tipi Nuber (1972: 35) tarafından “*kannelierte griff/ yivli sap*” olarak tanımlanmaktadır. Kalıpta yapılan koçbaşı sap sonradan gövdeye eklenmiş olmalıdır. Sap sonunda yer alan koçbaşı kabartma şeklinde plastik olarak işlenmiş olup eser üzerinde meydana gelen yoğun aşınmadan dolayı koçbaşının tüm detayları görülemez. Koçun boynuzları sapın üst kısmından başlatılarak yanlara doğru kulakların etrafında kıvrım yapmaktadır. Sapın daha güçlü olması için eserin ağız kısmından başlayarak gövdenin büyük bir kısmına eklendiği görülmektedir. Bu sebeple tava olarak kullanılmış ise pişirilen ve/veya ısıtılan yiyeceklerin yoğun ve ağır olduğu yorumu yapılabilir.

Andriake *patera/tagenonunun* yakın benzerlerine Ephesos, Isthmia, Antioch on the Orontes, Britanya ve Milethos'ta rastlanmıştır. Ephesos'taki benzeri MS 1. yüzyıla (Waldner, 2014: 437, 445, 509, Abb. 1, Taf. 395), Isthmia'daki MS 1. yüzyılın sonu ile 2. yüzyılın başına (Gebhard vd., 1998: 449, 451, Pl. 75: 24, 33), Antioch on the Orontes'teki Orta Roma Dönemi'ne (Waagé, 1948: 41, Fig. 24: 11), Britanya'daki MS 1. yüzyılın ortalarına (Eggers, 1966: 117, Abb. 8: e), Milethos'taki ise MS 1-2. yüzyıla (Şahin, 2020: 344-345, Lev. 3-6) tarihlenmiştir. *Patera/tagenonun* ele geçtiği Granarium'daki kazılarda kesin bir stratigrafiyle karşılaşılmamıştır. Bu durum yapı inşa edilirken ana kayanın kesilerek yapının oturabileceği düz

bir alan açılmasından kaynaklıdır. Çünkü yapının oturması için düz bir alan açılırken bu alandaki mevcut stratigrafi yok edilmiş olmalıdır (Aygün, 2018: 153). Bu sebeple incelenen eser analogi yöntemiyle tarihlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan tipolojik analogi sonucunda Andriake *patera/tagenonu* MS 1-2. yüzyıla tarihlenebilir.

Benzerleri dışındaki örneklere genel olarak bakıldığında Dacia'da (Romanya) ele geçen *pateraların* incelendiği yayında sap tipolojilerine göre koçbaşı saplı örnekler MS 2. yüzyılın sonu ile 3. yüzyılın başına tarihlenmiştir (Rusu, 1997: 388, Taf. XXI). Korinth'te ele geçen örnek, kâse veya *patera* olarak incelenmiş, tarih olarak MS 1. yüzyıl ile 2. yüzyılın başı önerilmiştir (Slane, 1990: 40, 42, Fig. 3: 70). Knidos'ta ele geçen erken dönem *pateraları* MS 1-2. yüzyıla, geç örnekleri ise MS 4. yüzyıla aittir (Doksanaltı, 2006: 432 vd.). Atina Agorası'nda ele geçen koç ve aslan başı saplı örnekler kâse olarak tanımlanmış ve MS 4. yüzyıla tarihlenmiştir (Robinson, 1959: 103-104, Pl. 26: M 209-210). Atlante örneklerinde bu tarz kapların Afrika seramikleri<sup>11</sup> içerisinde incelendiği görülmektedir. Tarih olarak MS 3. yüzyılın başları önerilmektedir (Carandini ve Saqui, 1981: 63, Tav. CXXXIV: 1-2). *Patera* veya sığ tava olarak tanımlanan Sardis'te ele geçen metal örnek ise Geç Roma-Erken Bizans Dönemi'ne tarihlenmektedir (Waldbaum, 1983: 91, Pl. 33: 513).<sup>12</sup> Çeşitli hayvan başlarıyla bezeli sapsız olan bu kapların uzun yıllar sevilerek kullanıldığı görülmektedir.

### Sonuç

Genelde bronzdan yapılan *pateraların* gümüş, cam ve pişmiş toprak örnekleri de bulunmaktadır (Popović, 2008: 119). Pişmiş toprak örneklerinin ise metal benzerlerinin taklidi olduğu düşünülmüştür (Pastutmaz, 2009: 45). Andriake *patera/tagenonu* da metal bir *pateranın* taklidi olarak üretilmiş olmalıdır. Hayvan başı saplı metal *pateraların* MÖ 4. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görüldüğü, metallerin taklidi olan pişmiş toprak örneklerin ise yine aynı yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı bilinmektedir (Şahin, 2020: 332). Kapların en yoğun üretildiği yılların MÖ 1. yüzyıl-MS 2. yüzyıl arası olduğu düşünülmektedir (Radnóti, 1938: 87). Sardis'te bulunan *patera* veya sığ tavanın tarihlendirmesine (Waldbaum, 1983: 91, Pl. 33: 513) bakıldığında ise bu kapların Erken Bizans Dönemi'ne kadar kullanıldığı

<sup>11</sup> Bunun nedeni, ele geçen eserin Afrika kırmızı astarlı seramiklerinin kil ve astar yapısına sahip olmasıdır.

<sup>12</sup> Panticapaeum (Kerç) antik kentinde bulunan örnekler için bk. Zhuravlev, 2002: 284, Fig. 29. Diğer örnekler için ayrıca bk. Crawford, 1990: 104-105, Fig. 604-605.

söylenebilir. Andriake’de ortaya çıkarılan tek örnek MS 1. yüzyıldan itibaren uzun yıllar kullanılmış olmalıdır.

Çalışmada değerlendirilen eserin ele geçtiği Granarium ile bağlantısını kurmak zordur. Granarium’un ana kayaya oturan arka kısmı ile önü arasında kot farklı bulunmaktadır. Yapı inşa edilirken zemindeki bu kot farkı yerleşimin farklı alanlarından taşınan toprakların sıkıştırılarak düzeltilmesiyle giderilmiştir<sup>13</sup>. Kazılarda ele geçen *patera/tagenon* buraya muhtemelen farklı bir alandan taşınan toprakla gelmiştir. Andriake’de ele geçen *patera/tagenon* yemek öncesi ve sonrasında el temizliği için yıkama seremonisinde kullanılmış olmalıdır. Bunun dışında soylu bir Andriakeli’nin sofrasını süsleyen mutfak kaplarının bir parçası da (*tava-tagenon*) olabilir. Ancak eser üzerinde yanık izlerinin olmaması, bu ihtimali zayıflatmaktadır. İncelenen eser kütle ilgili herhangi bir buluntuyla birlikte ele geçmemiştir. Bu nedenle kütle ilgili bir kullanımının olabileceği de düşünülmemektedir.

İncelenen eser ile diğer antik kent örnekleri arasında kil ve astar özellikleri bakımından benzerlik yoktur. Andriake kazılarında ele geçen Knidos üretimi olan *II kulplu kâseler* ve *Knidos tipi kandillerin* (Özdilek, 2015: 94 vd.) varlığı bilinse de, Knidos *pateraları* ile Andriake örneği arasında benzerlik bulunmamaktadır. Dolayısıyla Andriake örneğinin nereden geldiği konusu şu an için belirsizliğini korumaktadır.

### Katalog

Kat. No/ Şek. No	1/2
Buluntu Yeri	Granarium ST Blok Altı
Ölçüler	A.Ç.: 22 cm, Kor. Y.: 6.3 cm
Kil	5 YR 6/6 (kırmızımsı sarı), sık dokulu, gözeneksiz, yoğun miktarda küçük boyutta kireç, az miktarda küçük boyutta mika ve taşçık katkılı kil.
Astar	2.5 YR 4/8 (kırmızı)
Tanım	Kırık ve eksik durumda <i>patera/tagenon</i> ağız-gövde-kulp parçası.
Karşılaştırma	Waagé, 1948: 41, Fig. 24: 11; Eggers, 1966: 117, Abb. 8: e; Waldner, 2014: 437, 445, 509, Abb. 1, Taf. 395; Gebhard vd., 1998: 449, 451,

<sup>13</sup> Aynı durum Granarium’un kuzeybatısında yer alan sinagogun zemininde de görülmektedir (Özdilek, 2017: 338 vd.).

Tarih Pl. 75: 24, 33; Şahin, 2020: 344-345, Lev. 3-6.  
MS 1-2. yüzyıl

**Katalogda kullanılan kısaltmalar:**

Kat. No: Katalog Numarası

Şek. No: Şekil Numarası

A. Ç.: Ağız Çapı

Kor. Y.: Korunan Yükseklik

Kil ve astar renginin belirlenmesinde Munsell Soil Color Chart (2015) renk kataloğu kullanılmıştır.

**KAYNAKÇA**

- AKYÜREK, Engin (2014), “Andriake. Geç Antik Çağ’da Myra’nın Limanı”, *Toplumsal Tarih*, 246, 52-57.
- AYGÜN, Ç. Afşin (2018), *Myra’nın Limanı Andriake’nin Yerleşim Planı*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- BULUT, Süleyman ve ŞENGÜL, Mehmet (2014), “2009-2012 Yılları Andriake Kazı Sikkeleri ve Yerleşim Tarihine Katkıları”, Ed. K. Dörtlük, O. Tekin, R. Boyraz Seyhan, *Birinci Uluslararası Anadolu Para Tarihi ve Numismatik Kongresi – Bildiriler*, Akmed, Antalya, 79-110.
- CARANDİNİ, Andrea ve SAQUÌ, Lucia (1981), “Produzione C”, *Atlante delle Forme Ceramiche I. Ceramica Fine Romana Nel Bacino Mediterraneo (Medio e Tardo Impero)*, Enciclopedia Dell’arte Antica Classica e Orientale, Roma, 58-78.
- CRAWFORD, J. Stephens (1990), *The Byzantine Shops at Sardis*, Harvard University Press, London.
- ÇEVİK, Nevzat (2010a), “Myra ve Limanı Andriake, Kazılar Başlarken Ön-Düşünceler”, *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 134, 53-82.
- ÇEVİK, Nevzat (2010b), “Myra ve Andriake Kazıları’nda İlk Yıl: 2009/ The First Season of Excavations in Myra and Andriake: 2009”, *ANMED*, 8, 55-60.
- ÇEVİK, Nevzat (2016), “Mür Soluyan Kent: Myra”, Ed. H. İşkan, E. Dünder, *Lukka’dan Likya’ya. Sarpedon ve Aziz Nikolaos’un Ülkesi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 224-237.
- ÇEVİK, Nevzat ve BULUT, Süleyman (2010), “İkinci Kazı Sezonunda Myra ve Limanı Andriake”, Ed. N. Çevik, *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Antalya, 25-118.

- ÇEVİK, Nevzat ve BULUT, Süleyman (2011), “Myra ve Andriake Kazıları 2010/ Excavations at Myra and Andriake in 2010”, *ANMED*, 9, 59-70.
- ÇEVİK, Nevzat ve BULUT, Süleyman (2014), “Andriake Doğu Hamamı: Bölgenin Hamam Mimarlığına Işık Tutan Yeni Bir Örnek”, *Adalya*, 17, 221-263.
- ÇEVİK, Nevzat ve ESHEL, Hanan (2010), “A Byzantine Synagogue in Andriake in Southern Turkey”, *Qadmoniot*, 43, 41-43.
- ÇEVİK, Nevzat, ÇÖMEZOĞLU, Özgü, ÖZTÜRK, Hüseyin S. ve TÜRKOĞLU, İnci (2010a), “A Unique Discovery in Lycia: The Ancient Synagogue at Andriake, Port of Myra”, *Adalya*, 13, 335-366.
- ÇEVİK, Nevzat, ÇÖMEZOĞLU, Özgü, ÖZTÜRK, Hüseyin S. ve TÜRKOĞLU, İnci (2010b), “Andriake Sinagogu ve Bölgede Yahudi Varlığı”, Ed. N. Çevik, *Arkeolojisinden Doğasına Myra/Demre ve Çevresi*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Antalya, 169-180.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman, TIBIKOĞLU, Onur, ÖZDİLEK, Banu ve AYGÜN, Ç. Afşin (2011), “Myra ve Andriake Kazılarında İlk Yıl: 2009”, *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 32.1, 403-420.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman ve AKYÜREK, Engin (2012), “Myra-Andriake Kazıları ve Araştırmaları 2011 / Excavations and Surveys at Myra-Andriake in 2011”, *ANMED*, 10, 65-72.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman ve AKYÜREK, Engin (2013), “Myra ve Andriake Kazıları 2012 / Excavations at Myra and Andriake 2012”, *ANMED*, 11, 90-96.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman ve AYGÜN, Ç. Afşin (2014), “Myra'nın Limanı Andriake”, Ed. S. Ladstätter, F. Pirson, T. Schmidts, *Hafen und Hafenstadt im östlichen Mittelmeerraum von der Antike bis in byzantinische Zeit. Neue Entdeckungen und aktuelle Forschungsansätze*, *BYZAS*, 19.1, 225-244.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman, AYGÜN, Ç. Afşin ve ÇÖMEZOĞLU UZBEK, Özgü (2017), “2016 Yılı Myra ve Andriake Kazıları / Myra and Andriake Excavations of 2016”, *ANMED*, 15, 67-75.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman, AYGÜN, Ç. Afşin, ÇÖMEZOĞLU UZBEK, Özgü, TIRYAKI TÜRKMENOĞLU, H. Ayça ve PIMOUGUET-PÉDARROS, Isabelle (2018a), “Myra-Andriake 2017”, *ANMED*, 16, 75-81.
- ÇEVİK, Nevzat, BULUT, Süleyman, AYGÜN, Ç. Afşin ve ÇÖMEZOĞLU UZBEK, Özgü (2018b), “Myra-Andriake 2016”, *Kazı Sonuçları Toplantısı*, 39.2, 189-204.

- DOKSANALTI, M. Ertekin (2006), *Knidos Kap-Krio Kazı Alanı*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- EGGERS, H. Jürgen (1966), “Römische Bronzegefasse in Britannien”, *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz*, 13, 67-164.
- ERSOY, Akın (2018), “Bazı Arkeolojik Buluntu Örnekleri Üzerinden Antik Smyrna/İzmir’de İnançlar”, *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5.1, 89-107.
- GEBHARD, Elizabeth R., HEMANS, Frederick P. ve HAYES, John W. (1998), “University Of Chicago Excavations at Isthmia, 1989: III”, *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 67.4, 405-456.
- IGL, Roman (2002), “Eine römische Silberkasserolle aus Wieselburg an der Erlauf, Niederösterreich, mit Exkursen zu Form und Funktion von römischen Silber und Bronzegefäßen (Kelle-Sieb, Kasserolle)”, *Archaeologia Austriaca*, 86, 83-115.
- KHAMİS, Elias (2013), “Copper Alloy Objects”, Ed. W. Aylward, *Excavations at Zeugma Vol. III*, Packard Humanities Institute, California, 93-166.
- KORKUT, Taner (2007), “Roma Dönemi Patarası Yemek Pişirme Kapları: Tavalar”, Ed. B. Karasu, N. Ay, Z. Çobanlı, F. S. Alanyalı, R. Yamaçlı, *Seres’07 IV. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri 26-28 Kasım 2007, Bildiriler Kitabı*, Türk Seramik Derneği, Eskişehir, 431-449.
- MATTHEWS, Kenneth D. (1969), “Scutella, Patella, Patera, Patina A Study of Roman Dinnerware”, *Expedition*, 11.4, 30-42.
- MIGLBAUER, Renate (2012), “Römische Tischsitten am Beispiel von Bronzegefäßen aus Ovilaval/Wels”, Ed. G. Heilingsetzer, *Festschrift für Walter Aspernig zum 70. Geburtstag*, *Jahrbuch des Musealvereines Wels*, 36, 71-81.
- NUBER, H. Ulrich (1972), *Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit*, Bericht der Römisch-Germanischen Kommission, 53, 1-232.
- PASTUTMAZ, Deniz (2009), *Knidos Üretimi Kabartmalı Seramikler*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- POPOVIĆ, Ivana (2008), “Relief Decorated Handles of Ceramic Paterae from Sirmium, Singidunum and Viminacium”, *Starinar*, LVIII, 119-134.
- RADNÓTI, Aladár (1938), *Die römischen Bronzegefäße von Pannonien, Dissertationes Pannonicae ex Instituto numismatico et archaeologico*



*universitatis de Petro Pazmany nominatae Budapestinensis provenienter*, II.6, Royal Hungarian University Press, Budapest.

- ROBINSON, H. Schroeder (1959), *Pottery of the Roman Period: Chronology*, The Athenian Agora, 5, Princeton.
- RUSU-BOLINDET, Viorica (1994), “Reprezentari de vase ceramice pe monumentele sculpturale din Dacia Romana”, *Ephemeris Napocensis*, 4, 113-128.
- RUSU, Viorica (1997), “Griffe keramischer Paterae aus dem römischen Dakien”, *Acta Mvsei Napocensis*, 34.1, 325-388.
- SLANE, K. Warner (1990), *The Sanctuary of Demeter and Kore the Roman Pottery and Lamps*, Corinth, XVIII.II, Princeton.
- ŞAHİN, Reyhan (2020), “Miletos’tan (Ionia) Koç Başı Saplı Bir Patera”, *Seleucia*, X, 329-354.
- ŞTEFANESCU, Atalia (2003), “Bronze paterae in Roman Dacia”, *The Antique Bronzes: Typology, Chronology, Authenticity. The Acta of the 16<sup>th</sup> Interntional Congress of Antique Bronzes, May 26<sup>th</sup>-31<sup>th</sup>, Bucharest*, 421-429.
- THOMSON DE GRUMMOND, Nancy ve SÎMON, Erika (2006), *The Religion of the Etruscans*, University of Texas Press, Austin.
- TREISTER, Mikhail (2020), “Roman Bronze Casseroles from the Burials of Nomads of Asian Sarmatia”, *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*, 68.2, 5-60.
- ÖZDİLEK, Banu (2015), “Andriake Sinagogu’ndan Seçilmiş Örneklerle Hellenistik ve Roma Dönemi Seramiklerine Genel Bir Bakış”, *Cedrus*, III, 89-117.
- ÖZDİLEK, Banu (2016), “2009-2012 Andriake Kazılarında Ele Geçen Unguentarium, Şişe, Lykion ve Mortar Örnekleri”, *Olba*, XXIV, 217-266.
- ÖZDİLEK, Banu (2017), “Andriake Sinagogu’ndan Ele Geçen DSA Grubu Seramikler”, *Cedrus*, V, 337-395.
- ÖZ, Cüneyt (2020), *Myra ve Andriake Geç Roma Dönemi Seramikleri*, Doktora Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Antalya.
- WAAGÉ, Frederick O. (1948), “Hellenistic and Roman Tableware of North Syria”, Ed. F. O. Waagé, *Antioch on the Orontes: Ceramic and Islamic Coins IV*, Wisconsin, 1-60.
- WALDBAUM, Jane C. (1983), *Metalwork from Sardis: The Finds Through 1974*, Harvard University Press, London.

WALDNER, Alice (2014), “XV Keramik”. Ed. H. Thür, E. Rathmayr, *Das Hanghaus 2 in Ephesos, Die Wohninheit 6/2, Baubefund, Ausstattung, Funde*, Forschungen in Ephesos, 8.9, Wien, 353-359.

ZHURAVLEV, Denis V. (2002), “*Terra Sigillata* and Red Slip Pottery in the North Pontic Region (A Short Bibliographical Survey)”, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, 8.3, 237-309.



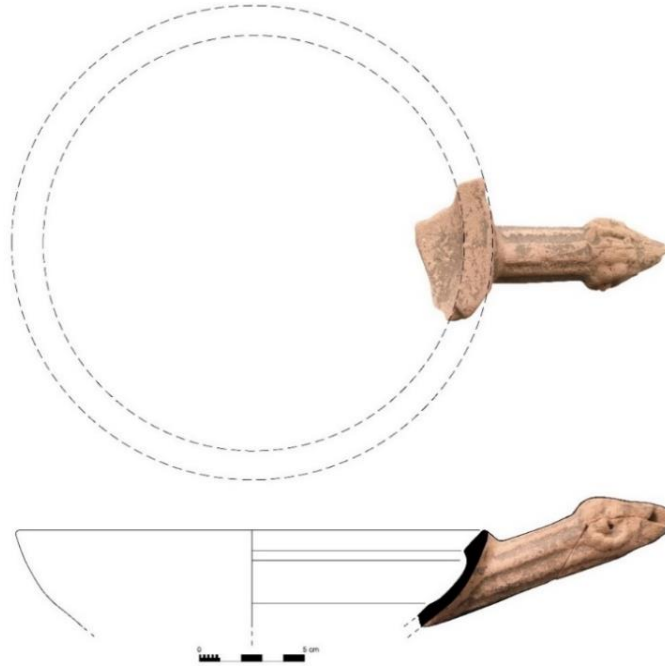
**Resim 1:** Myra ve Andriake'nin Konumu (Aygün, 2018: 290, Lev. 2)



**Resim 2:** *Patera/tagenonun* Ele Geçtiği Granarium'un Konumu (Myra-Andriake Kazı Arşivi)



Şekil 1: *Patella* ve *Casserole* (Güveç) Örnekleri (a: Matthews, 1969: 32; b-c: Igl, 2002: 99, Abb. 16, 18; d: Treister, 2020: 35, Fig. 18)



Şekil 2: Andriake *Patera/tagenonunun* Profil ve Kesit Çizimi ile Tamamlama Önerisi (C. Öz)

## HEM VECDÎ HEM DE FUZÛLÎ DİVANLARINDA BULUNAN İKİ RUBAİ ÜZERİNE

*On Two Rubaies in Both Vecdi's and Fuzuli's Diwans*

**Cenk AÇIKGÖZ\***

**ÖZ:** Aynı şiirin birden fazla şaire atfedilmesi, klasik Türk şiiri araştırmalarında karşılaşılan önemli bir sorundur. Farklı şairlerin divanlarında bazen aynı şiir bulunabilmektedir. Bu çalışmada da hem Vecdî Divanı'nda hem de Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nda geçen iki rubai ele alınmıştır. Bu çalışma bir giriş bölümü, üç ana bölüm ve bir sonuç bölümünden meydana gelmiştir. Giriş bölümünde, bazen divanlarda aynı şiirlerin farklı şairlere ait gösterildiği belirtilmiş ve bu duruma örnekler verilmiştir. Bu sorunun nedenleri kısaca açıklanmıştır. Birinci bölümde, Vecdî Divanı'nı ve Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nı ele alan ilmi yayınlarda, Abdülbâkî Vecdî'ye (ö. 1661) atfedilen birinci rubaiye nasıl yaklaşıldığı ortaya konmuştur. Bu rubainin Vecdî Divanı'nı ve Fuzûlî'nin Türkçe Divanı'nı ele alan çalışmalarda bulunan şekilleri değerlendirilmiştir. İkinci bölümde, Vecdî'ye atfedilen ikinci rubai de aynı yöntemle incelenmiştir. Üçüncü bölümde, sözü edilen rubailerin kime ait olduğunun tespit edilebilmesi için rubailerin bulunduğu kaynaklar karşılaştırılmıştır. Çeşitli kaynaklardan hareketle rubailerin kime ait olduğu ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde, araştırmadan elde edilen faydalara değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Fuzûlî, Vecdî, Rubai, Divan, Divanlardaki Hatalar

**ABSTRACT:** The attribution of the same poem to several poets is an important problem encountered in classical Turkish poetry studies. Sometimes the same poem can be found in the diwans of different poets. In this study, two rubaies found in both Vecdi's Diwan and Fuzuli's Turkish Diwan were discussed. This study consists of an introduction part, three main parts and a conclusion part. In the introduction part, it is stated that sometimes the same poems are shown as belonging to different poets in the diwans and examples are given. The reasons for this problem were briefly stated. In the first part, in the scientific studies that dealt with Vecdi's Diwan and Fuzuli's Turkish Diwan, the approaches to first rubaie attributed to Abdalbaki Vecdi (died 1661) was discussed. The forms of these rubaies in the works that dealt with Vecdi's Diwan and Fuzuli's Turkish Diwan were reevaluated. In the second part, the second rubaie attributed to Vecdi was analyzed in the same way. In the third part, sources of rubaies have been compared to find out whose rubaies these are. It has been tried to find

\* Öğr. Gör. Dr., Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Rektörlük, Türk Dili Bölümü, Bolu, cenkacikgoz@ibu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9747-3354

**Geliş Tarihi / Received: 10.03.2021**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 19.03.2021**  
**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

out whom rubaies belongs to by various resources. In the conclusion section, the benefits obtained from the research are discussed.

**Keywords:** Fuzuli, Vecdi, Rubaie, Diwan, Faults in Diwans

### Giriş

Klasik Türk şiiri denince akla ilk gelen kaynaklar divanlardır. “Divan şiiri, divan edebiyatı” gibi adlandırmalarda “divan” kelimesinin edebî bir tarz ve dönemi ifade edecek kadar geniş anlamda kullanılması, divanlar ile klasik edebiyatın neredeyse özdeşleştirildiğini gösterir. Divanlar, deyim yerindeyse, klasik Türk edebiyatının “yapı taşları”dır. Klasik Türk şairlerinin kaside, gazel, kıt’a, rubai vb. şiirlerine çoğunlukla bu güvenilir kaynaklar sayesinde ulaşılmaktadır.

Divanlar klasik Türk edebiyatı araştırmacıları için vazgeçilmez kaynaklar olsa da divanlarda da çeşitli hata ve eksiklerle karşılaşılacağı göz ardı edilmemelidir. Genellikle şiir mecmualarında görülen ama zaman zaman divanlarda da karşımıza çıkan bu sorunlardan biri de aynı şiirin farklı şairlere atfedilmesidir.

Aynı şiirin farklı şairlere isnat edilmesinin birçok sebebi vardır. Birinci sebep, aynı mahlası kullanan şairlerin müstensihler tarafından karıştırılmasıdır. Hayâlî Çelebi’ye ait iki gazelin *Hayâlî Bey Divanı*’nda da bulunması (Açıkgöz, 2017: 2), Nevâlî-zâde Atâyî *Divanı*’ndaki bir gazelin *Nev’î-zâde Atâyî Divanı*’nda da geçmesi (Öztürk, 2019: 664-665) bu duruma örnek gösterilebilir.

İkinci sebep, bazı şairlerin mahlaslarının müstensihler tarafından karıştırılmasıdır. “Müstensihler, bir beyti, bir bakışta okur ve yazar. Yazmanın ilerleyen saatlerinde dikkatleri azalır (...)” (Tanyeri, 2009: 24). Bu dikkat dağınıklığı, yorgunluk ve dalgınlık müstensihlerin çeşitli kelimeleri, hatta mahlasları yanlış yazmasına yol açabilir. Genellikle aruza göre aynı hece değerinde olan, arasında ses uyumu bulunan, yazılış ve söyleniş yönünden benzerlik gösteren farklı mahlasların müstensihler tarafından karıştırılması dikkat çekmektedir. Nev’î’ye ait bir gazelin *Nev’î Divanı*’na girmesi buna örnektir (Kaplan, 2018: 31). Cevrî’ye ait bir kasidenin de *Nev’î Divanı*’na karıştığı tespit edilmiştir (Köksal, 1997: 191-202). Çeşitli kaynaklarda biri Rahîkî, diğeri Figânî’ye ait olduğu belirtilen iki gazelin *Hayâlî Bey Divanı*’nda geçmesi de bu açıdan değerlendirilebilir. Üç şairin mahlasının da aruza göre aynı ses değerine (+ — —) sahip olması ve bu mahlasların birbirinin yerine kullanıldığında vezni bozmaması, müstensihlerin mahlas karışıklığından şüphelenme ihtimalini azaltmıştır (Açıkgöz, 2017: 7-8).

Çeşitli kaynaklarda Selîkî'ye ait gösterilen ama *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı*'nda da bulunan bir gazelde de mahlasların değiştirilmesiyle ortaya çıkan bir karışıklık söz konusudur (Zülfe, 2006: 227-236). Fuzûlî ve Selîkî mahlaslarının da birbirinin yerine kullanıldığında ahengi bozmaması ve aruza göre aynı hece değerinde (+ — —) olması dikkat çekicidir. Mahlaslardaki bu karışıklığın müstensihinin dikkatinden kaçmasında bu durumun da payı olduğu tahmin edilebilir.

Üçüncü sebep, bazı şairlerin mahlas beyitlerinin ortadan kaldırılması veya şiiirlere yeni mahlas beyitleri ilave edilmesidir; bunun şairlerin iradesi dışında, çeşitli kişiler tarafından bilerek yapıldığı ihtimal dâhilindedir. Nesîmî'nin bir gazelinin mahlas beytinin ortadan kaldırılması, gazelin başka bir beytine Fuzûlî mahlasının yerleştirilmesi ve gazelin *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı*'na alınması buna örnektir (Açıkgöz, 2018: 40-41). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye atfedilen mülemma bir gazel de -farklı bir mahlas beytiyle- *Şeyhî Divanı*'nda geçmektedir. Bu gazelin Mevlânâ'ya ve Şeyhî'ye ait gösterilen şekillerinin genel anlamda birbirine çok benzemesi ama mahlas beyitlerinin birbirinden tamamen farklı olması gazelde “kasıtlı bir tahrif” ihtimalini akla getirmektedir (Açıkgöz, 2019: 249-250).

Dördüncü sebep, mahlas kullanmayan kimi şairlerin gazellerinde geçen bazı kelimelerin araştırmacılar tarafından mahlas sanılmasıdır. Mecdut Mansuroğlu'nun Kemâl Paşazâde'ye ait iki gazelde geçen dehânî (ağzı) kelimesini “Dehânî” şeklinde okuması, bu kelimeyi “Dehhânî” mahlasının vezin gereği değiştirilmiş bir şekli olarak yorumlaması buna örnektir. Bunun sonucunda, mahlas kullanmayan Kemâl Paşazâde'nin iki gazeli Hoca Dehhânî'nin sanılmıştır (İlaydın, 1978: 137-138; Kaçar, 2012: 41-42).

Beşinci sebep, şairin mahlasının araştırmacılar tarafından fark edilememesi ve şiiirde geçen sıradan bir kelime sanılmasıdır. Arap alfabesinde büyük-küçük harf ayrımı yoktur. Arap harfli metinlerde özel adların büyük harfle başlaması söz konusu olmadığından şairin mahlası fark edilemeyebilir ve cins isimle karıştırılabilir. Bu durumda şiiirde geçen herhangi bir kelime de şairin mahlası sanılabilir. Resmî'ye ait bir gazelin makta beytinde geçen “Resmî” kelimesinin mahlas olduğunun fark edilememesi, kelimenin “resmî” şeklinde cins isim olarak anlaşılması, aynı beyitte geçen “dehânî” (ağzı) kelimesinin ise “Dehânî” şeklinde mahlas olarak okunması buna örnektir. Bunun sonucunda Resmî'ye ait bir gazel, Mecdut Mansuroğlu tarafından Hoca Dehhânî'ye atfedilmiştir (İlaydın, 1978: 137-138; Kaçar, 2012: 41-42).

Bu tür hatalar müstensihlerden de kaynaklanabilmektedir. Hem *Âşık Çelebi Divanı*'nda hem de *Bâkî Divanı*'nda bulunan bir gazel buna örnektir. Kuvvetli bir ihtimalle, bu gazelin makta beytindeki "Âşık" mahlası müstensih tarafından "âşık" şeklinde, cins isim olarak algılanmıştır. Aynı beyitteki "bâkî" kelimesi ise cins isim olmasına rağmen "Bâkî" mahlası sanılmıştır. Dolayısıyla bu gazelin aslında Bâkî'ye değil, Âşık Çelebi'ye ait olduğu düşünülmektedir (Kaplan, 2016: 1058-1060). Gelibolulu Âlî'ye ait olduğu belirtilen bir gazel de *Bâkî Divanı*'nda geçmektedir. Gelibolulu Âlî'nin bazı şiirlerinin matla beytinde mahlas kullandığı görülmektedir. Böyle bir gazelin matla beytindeki "Âlî" mahlası müstensih tarafından fark edilememiş ve makta beytinde geçen "bâkî" kelimesi mahlas sanılmıştır. Bu yüzden bu gazel *Bâkî Divanı*'na alınmıştır (Aksoyak, 2005: 79-81).

Altıncı sebep, şairlerin mahlas kullanmadan yazdıkları kıt'a ve rubai gibi şiirlerin aidiyetinin zaman zaman tam olarak belirlenememesidir. Çeşitli kaynaklarda Mevlânâ Sâkî'ye ait olduğu belirtilen bir "kıt'a"nın *Necâtî Bey Divanı*'nda da bulunması buna örnektir (Polat Aktaş, 2020: 862-863).

Bu makalenin konusu da hangi şaire ait olduğu doğru belirlenememiş iki rubaidir. Bu makalede hem *Vecdî Divanı* hem de *Fuzûlî Divanı* nüshalarında geçen iki rubai ele alınmıştır. Birincisi "-end" kafiyeli, ikincisi "galat" redifli bu rubailer ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Rubailerin geçtiği divan nüshalarının istinsah tarihleri ile rubailerin atfedildiği şairlerin ölüm tarihleri karşılaştırılmış, böylece rubailerin gerçek sahibi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Rubai metinlerinde araştırmacılardan kaynaklanan farklı imla tercihleri görülmektedir. Çalışmamızda rubai metinlerindeki imla tercihlerine, çeviri yazı ve okuma hatalarına müdahaleden kaçınılmıştır. Rubailerin geçtiği nüshaların adları ve nüsha kısaltmaları da aynen aktarılmıştır. Makalenin birinci ve ikinci bölümlerinde, araştırmacıların nüsha tavsifi hakkında verdiği bilgiler sadece özetlenerek aktarılmış, yanlış ve eksik olduğu tespit edilen bazı bilgiler ise değerlendirme bölümünde ortaya konmuştur.

## **1. Hem Vecdî Hem de Fuzûlî Divanlarında Bulunan Birinci Rubai**

### **1.1. Vecdî Divanı Üzerine Yapılmış Çalışmalarda Birinci Rubai**

İnceleyeceğimiz birinci rubai, Mehmet Aydın tarafından yayımlanmış olan *17. Yüzyıl Divan Şairlerinden Vecdî (Abdülbaki) Divanı* adlı çalışmanın "Muqatta'ât" bölümünde X. kıt'a olarak geçmektedir (Aydın, 2003: 101). Rubai olduğu vezninden anlaşılan bu şiir, aşağıya aynen alınmıştır.

Tâ boynuma şâldı ol ħam-ı zülf-i kemend  
Tedbîr ile açılmadı boynumdan bend

Çoğ pend verildi olmadı fâidemend  
Denmez mi saña pend veren ‘ağla bu pend

Bahsi geçen yayında bu şiirin Üm ve S nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir (Aydın, 2003: 101). Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şöyle özetlenebilir:

Üm- Üniversite Kütüphanesi No. 5575: Bu nüshada, *İsmetî Divanı* ve *Vecdî Divanı* bir cilt altında birleştirilmiştir. Nüshanın istinsah tarihiyle ilgili bilgi bulunmamaktadır (Aydın, 2003: 15-16).

S- Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi Bölümü No. 699: Bu nüsha Rızâ’î, Vecdî, Neşâtî ve Âlî Divanlarının bulunduğu bir divan mecmuasıdır. Nüshanın istinsah tarihinin h. 1235 olduğu belirtilmektedir (Aydın, 2003: 17).

Bahsi geçen rubai, Eşref Yanmaz tarafından hazırlanan *Vecdî (Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı’nın Karşılaştırmalı Metni)* adlı yüksek lisans tezinin “Rubâ’iler” bölümünde ise VIII. rubai olarak geçmektedir (Yanmaz, 1995: 159). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Tâ boynıma şâldı ol ħam-ı zülf-i kemend  
Tedbîr ile açılmadı boynımdan bend

Çok pend verildi olmadı fâ’ide-mend  
Yetmez mi baña pend veren ħalka bu pend

Bu rubainin altında, rubainin İ<sup>1</sup> (vr. 15b), M (vr. 17a) ve İ<sup>2</sup> (vr. 16b) nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir (Yanmaz, 1995: 159). Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şöyle özetlenebilir:

İ<sup>1</sup>- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 3613/3: Bu nüsha *Vecdî Divanı*’nın yanı sıra *Mezâkî Divanı*’nı ve çeşitli şairlere ait manzumeleri de içeren bir mecmuadır. Eserin istinsah tarihi ve müstensihi belirtilmemiştir. Bu nüshada Vecdî’ye ait olduğu belirtilen 8 rubai vardır (Yanmaz, 1995: 27).

M- Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi 1. Manzum Eserler Bölümü 489: Eserde Vecdî’nin şiirlerinin yanı sıra vr. 18b’de Halîmî’nin tahmisi, Bâkî’nin bir gazeli ve birkaç kıt’a da kayıtlıdır. Bu nüshada Vecdî’ye ait olduğu belirtilen 7 rubai vardır. Eserin istinsah tarihi ve müstensihi belirtilmemiştir (Yanmaz, 1995: 28).



İ<sup>2</sup>- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 5575/3: Eserde *Vecdî Divanı*'ndan önce sırasıyla Nâbî ve İsmetî Divanları da bulunmaktadır. Bu nüshada Vecdî'ye ait olduğu belirtilen 7 rubai vardır. Eserin istinsah tarihi ve müstensihî belirtilmemiştir (Yanmaz, 1995: 28-29). Bu nüsha Mehmet Aydın neşrinde Üm kısaltmasıyla gösterilmiştir.

Bahsi geçen rubai, Ahmet Mermer'in *XVII. Yüzyıl Dîvân Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi* adlı yayınının "Rubâ'îler" bölümünde bulunmamaktadır (Mermer, 2002: 153-155). Sebahaddin Sarı tarafından hazırlanan *Vecdî Dîvânı (Tenkitli Metin)* adlı yüksek lisans tezinin "Rubâîler" bölümünde de yer almamaktadır (Sarı, 1993: 88).

## 1.2. Fuzûlî'nin Türkçe Divanı Üzerine Yapılmış Çalışmalarda Birinci Rubai

Birinci rubai; Kenan Akyüz, Sedit Yüksel, Süheyl Beken ve Müjgân Cunbur'un *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı*'nın 68 nüshasını karşılaştırarak hazırladıkları *Türkçe Divan*'da XXII. rubai olarak geçmektedir (Akyüz vd., 1958: 505). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Tâ boynuma şaldı ol ħam-i zülf kemend  
Tedbîr ile açılmadı boynumdan bend  
Çoħ pend virildi olmadı fâ'ide-mend  
Yetmez mi maña pend viren ħalka bu pend

Bu yayında, rubailer arasındaki nüsha farklarının verildiği bazı durumlar dışında, rubailerin alındığı nüshalar belirtilmemiştir. Bu nedenle, incelenen rubailerin kaç nüshada bulunduğu ve hangi nüshalarda geçtiği tam anlamıyla tespit edilememektedir. Abdulhakim Kılınç'ın *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı Edisyon Kritik ve Konularına Göre Fuzûlî Divanı* adlı doktora çalışmasında ise Fuzûlî'ye ait rubailerin bulunduğu nüshaların tamamı belirtilmiştir. Divanın tenkitli metni, istinsah tarihleri bilinen, hatta Fuzûlî'nin yaşadığı XVI. yüzyılda istinsah edilmiş olan *Fuzûlî Divanı* nüshalarından hareketle hazırlanmıştır (Kılınç, 2017: 52-53). Bu bakımdan, makalede incelenen rubailer hakkındaki nüsha bilgileri, bahsi geçen doktora çalışmasından yararlanılarak ortaya konacaktır.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Türkiye'de *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı* üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Makalede ele alınan iki rubai, bu çalışmaların tamamında bulunmaktadır. Rubailerin metinleri için, *Fuzûlî Divanı* üzerine yapılmış en kapsamlı yayın sayılan "Türkçe Divan" ile *Fuzûlî Divanı*'nın en eski nüshalarından hareketle hazırlanmış olan Abdulhakim Kılınç'ın doktora çalışmasına başvuruldu. İncelenen rubailerin diğer çalışmalardaki durumu hakkında ise kısaca bilgi verildi.

Birinci rubai, Abdülhakim Kılınç'ın çalışmasının “Rubâ‘iler” bölümünde 24. rubai olarak geçmektedir (Kılınç, 2017: 1134). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Tâ boynuma şaldı ol ħam-ı zülf kemend  
Tedbîr ile açılmadı boynumdan bend  
Çok pend virildi olmadı fâ'idemend  
Yitmez mi maña pend viren ħalka bu pend

Bahsi geçen çalışmada bu rubainin B (139), A<sub>2</sub> (vr. 98a), A<sub>3</sub> (vr. 106b), T<sub>1</sub> (vr. 186b), P (vr. 289b), S<sub>1</sub> (vr. 115b), T<sub>2</sub> (vr. 103b), TT (vr. 86a) ve S<sub>3</sub> (vr. 101b) nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir (Kılınç, 2017: 1134). Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şöyle özetlenebilir:

B- Azerbaycan İlimler Akademisi Cumhuriyet El Yazmaları Fondu No. 4062: Bu nüshanın tıpkıbasımı Hamid Araslı tarafından neşredilmiştir. Nüshanın müstensihisi Mahmud b. Davud'dur. Nüsha h. 977-980 (m. 1569-1572) yıllarında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 71).

A<sub>2</sub>- Millî Kütüphane, Ankara Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu No. 06 Hk 101: Bu nüsha h. 984 (m. 1575) yılında istinsah edilmiştir. Nüshanın müstensihisi belirtilmemiştir (Kılınç, 2017: 72).

A<sub>3</sub>- Millî Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu No. 06 Mil Yz A 2318/1: Nüshanın müstensihisi Derviş Ahmed İstanbuli'dir. Nüsha h. 984 (m. 1575) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 75).

T<sub>1</sub>- Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. R. 749: Nüshanın müstensihisi belirtilmemiştir. Nüsha h. 995 (m. 1586) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 82).

P- Saint-Petersburg Rusya Bilimler Akademisi, Doğu Yazmaları Enstitüsü Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. C 1924: Nüshanın müstensihisi belirtilmemiştir. Nüsha h. 997 (m. 1588-1589) yıllarında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 102).

S<sub>1</sub>- Süleymaniye Kütüphanesi Laleli Koleksiyonu No. 1912: Nüshanın müstensihisi belirtilmemiştir. Nüsha h. 998-999 (m. 1590) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 83-84).

T<sub>2</sub>- Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. R. 748: Nüshanın müstensihisi Mahmud b. Şâh Muhammed Erdebili'dir. Nüsha h. 1000 (m. 1591) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 86).

TT- Millî Kütüphane Tokat Müzesi Koleksiyonu No. 60 Mü 68: Nüshanın müstensihinin Abbas b. İmankulu, istinsah yerinin Şemahî (Dağıstan) olduğu belirtilmiştir. Nüsha h. 1004 (m. 1595) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 96).

S<sub>3</sub>- Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu No. 5162: Nüshanın müstensihi İbn-i Emir Fakîhü'l-Hemedânî'dir. Nüsha h. 1006 (m. 1597-1598) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 100-101).

Ayrıca sözü edilen rubai; Ali Nihad Tarlan yayınında 23. rubai (Tarlan, 1950: 233), Abdülbâki Gölpınarlı yayınında XX. rubai (Gölpınarlı, 1961: 199), İsmail Parlatır yayınında 68. rubai (Parlatır, 2012: 432), Mehmet Kanar yayınında ise 20. rubai (Kanar, 2015: 428) olarak geçmektedir.

## 2. Hem Vecdî Hem de Fuzûlî Divanlarında Bulunan İkinci Rubai

### 2.1. Vecdî Divanı Üzerine Yapılmış Çalışmalarda İkinci Rubai

İnceleyeceğimiz ikinci rubai, Mehmet Aydın tarafından yayımlanmış olan *17. Yüzyıl Divan Şairlerinden Vecdî (Abdülbaki) Divanı* adlı çalışmanın “Rubâ'iyât” bölümünde VI. rubai olarak geçmektedir (Aydın, 2003: 103). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Zâhid mey-i nâbdândır ikrâh ğalať  
Sen ħâh sözüm şahîh tüt ħâh ğalať  
Mescidlere girdiğim deĝül raĝbetden  
Ser-mestliĝimden eylerim râh-ı ğalať

Dipnotta bu rubainin Ü1 ve Üm nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir. Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şu şekilde özetlenebilir:<sup>2</sup>

Ü1- Üniversite Kütüphanesi No. 3966: Bu nüsha Riyâzî'nin *Sâkî-nâme*'si ile Riyâzî, Sabrî, Vecdî, İsmetî, Veysî, Behâyî ve Feyzî-i Tûbâ Divanlarından oluşmaktadır. Bu nüshanın müstensihi ve istinsah tarihi kaydedilmemiştir. Araştırmacı tarafından oldukça doğru, eski ve güven verici bir nüsha olduğu belirtilmiştir (Aydın, 2003: 15).

Üm- Üniversite Kütüphanesi No. 5575

<sup>2</sup> İkinci rubainin bulunduğu bazı *Vecdî Divanı* nüshalarında birinci rubai de yer almaktadır. Birinci rubainin incelendiği bölümde bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgi verildiğinden aynı bilgiler ikinci rubainin incelendiği bölümde tekrar edilmemiş, bu nüshaların sadece adları ve kısaltmaları verilmiştir.

Yukarıdaki rubai, Eşref Yanmaz tarafından hazırlanan *Vecdî (Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divânı'nın Karşılaştırmalı Metni)* adlı yüksek lisans tezinin “Rubâ’iler” bölümünde de VI. rubai olarak geçmektedir (Yanmaz, 1995: 157). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Zâhid mey-i nâbdandır eger âh-ı ğalağ  
Sen h̄âh-sözüm şahîh tut h̄âh-ı ğalağ  
Mescidlere girdigim degil rağbetden  
Ser-mestligimden eylerim râh-ı ğalağ

Bu rubainin altında, rubainin S (vr. 14b), İ<sup>1</sup> (vr. 15b), M (vr. 17a) ve İ<sup>2</sup> (vr. 16b) nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir (Yanmaz, 1995: 157). Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu nüshalar hakkındaki bilgiler şöyle özetlenebilir:

S- Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Bölümü 3779: Bu nüsha 17 varaktan ibarettir. Nüshada Vecdî’ye ait olduğu belirtilen 5 rubai vardır. Eserin istinsah tarihi ve müstensihisi belirtilmemiştir (Yanmaz, 1995: 26).

İ<sup>1</sup>- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 3613/3

M- Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi 1. Manzum Eserler Bölümü 489

İ<sup>2</sup>- İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi 5575/3

Bahsi geçen rubai, Ahmet Mermer’in *XVII. Yüzyıl Dîvân Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi* adlı yayınının “Rubâ’iler” bölümünde yer almamaktadır (Mermer, 2002: 153-155). Sebahaddin Sarı tarafından hazırlanan *Vecdî Dîvânı (Tenkitli Metin)* adlı yüksek lisans tezinin “Rubâ’iler” bölümünde de yoktur (Sarı, 1993: 88).

## 2.2. Fuzûlî’nin Türkçe Divanı Üzerine Yapılmış Çalışmalarda İkinci Rubai

İkinci rubai; Kenan Akyüz, Sedit Yüksel, Süheyl Beken ve Müjgân Cunbur’un hazırladıkları *Türkçe Divan*’da XLI. rubai olarak geçmektedir (Akyüz vd., 1958: 510). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Zâhid mey-i nâbdandır ikrâh ğalağ  
Sen h̄âh sözüm şahîh dut h̄âh ğalağ  
Mescidlere girdüğüm değül rağbetden  
Ser-mestliğümde eylerem râh ğalağ

Bu yayında, rubailer arasındaki nüsha farklarının verildiği bazı durumlar dışında, rubailerin alındığı nüshalar açıkça belirtilmemiştir. Bu nedenle, bu yayından hareketle çoğu rubainin hangi nüshalarda geçtiği hakkında yeterince bilgi edinmek mümkün olmamaktadır. Yine de bu yayında nüsha farkları ortaya konurken verilen nüsha kısaltmalarına bakılınca ikinci rubainin en az 16 nüshada geçtiği anlaşılmaktadır (Akyüz vd., 1958: 510). Abdülhakim Kılınç'ın *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı Edisyon Kritik ve Konularına Göre Fuzûlî Divanı* adlı doktora çalışmasında ise Fuzûlî'ye ait rubailerin bulunduğu nüshaların tamamı belirtildiğinden yukarıdaki rubai hakkındaki nüsha bilgileri, bahsi geçen doktora çalışmasından yararlanılarak ortaya konacaktır. İkinci rubai, Abdülhakim Kılınç'ın çalışmasının "Rubâ'iler" bölümünde 42. rubai olarak geçmektedir (Kılınç, 2017: 1140). Bu rubai aşağıya aynen alınmıştır.

Zâhid mey-i nâbdandur ikrâh ğalať  
Sen h'âh sözüm şahîh dut h'âh ğalať  
Mescidlere girdüğüm degül rağbetden  
Ser-mestliğümde eylerem râh ğalať

Bahsi geçen çalışmada bu rubainin İÜ (vr. 93a), B (141), A<sub>3</sub> (vr. 108b), M (vr. 104a), K (vr. 94a), T<sub>1</sub> (vr. 188b), P (vr. 290b), S<sub>1</sub> (vr. 117a), T<sub>2</sub> (vr. 105a), V (vr. 89a), TT (vr. 87b) ve S<sub>3</sub> (vr. 103a) nüshalarında bulunduğu belirtilmiştir (Kılınç, 2017: 1140). Çalışmanın başında bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler şöyle özetlenebilir:<sup>3</sup>

İÜ- İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi No. TY 5465: Nüshanın müstensihî belirtilmemiştir. Nüsha h. 28 Safer 979 (m. 22 Temmuz 1571) tarihinde istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 69).

B- Azerbaycan İlimler Akademisi Cumhuriyet El Yazmaları Fondu No. 4062

A<sub>3</sub>- Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu No. 06 Mil Yz A 2318/1

M- İstanbul Millet Kütüphanesi Ali Emiri Efendi Manzum Eserler Koleksiyonu No. 342: Nüshanın müstensihinin adı Hüseyin'dir. Nüsha h. 990 (m. 1582) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 79).

<sup>3</sup> İkinci rubainin bulunduğu bazı *Fuzûlî Divanı* nüshalarında birinci rubai de yer almaktadır. Birinci rubainin incelendiği bölümde bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgi verildiğinden aynı bilgiler ikinci rubainin incelendiği bölümde tekrar edilmemiş, bu nüshaların sadece adları ve kısaltmaları verilmiştir.

K- Mısır Millî Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. Talat 53: Nüshanın müstensihî belirtilmemiştir. Nüsha h. 992 (m. 1584) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 80).

T<sub>1</sub>- Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. R. 749

P- Saint-Petersburg Rusya Bilimler Akademisi, Doğu Yazmaları Enstitüsü Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. C 1924

S<sub>1</sub>- Süleymaniye Kütüphanesi Laleli Koleksiyonu No. 1912

T<sub>2</sub>- Topkapı Sarayı Müzesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. R. 748

V- Vatikan Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Koleksiyonu No. Vat. Turco 47: Nüshanın müstensihî belirtilmemiştir. Nüsha h. 1004 (m. 1595) yılında istinsah edilmiştir (Kılınç, 2017: 94).

TT- Millî Kütüphane Tokat Müzesi Koleksiyonu No. 60 Mü 68

S<sub>3</sub>- Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Koleksiyonu No. 5162

Ayrıca sözü edilen rubai; Ali Nihad Tarlan yayınında 42. rubai (Tarlan, 1950: 237), Abdülbâki Gölpınarlı yayınında XLVI. rubai (Gölpınarlı, 1961: 204), İsmail Parlatır yayınında 77. rubai (Parlatır, 2012: 434), Mehmet Kanar yayınında ise 46. rubai (Kanar, 2015: 436) olarak geçmektedir.

### 3. Değerlendirme ve Görüşler

Yukarıda sözü edilen iki rubainin *Vecdî Divanı* ile *Fuzûlî Divanı*'nın hangi nüshalarından alındığının incelenmesi, rubailerin gerçek sahibi hakkında daha doğru sonuçlara ulaşılmasını sağlayabilir. Her iki divan üzerine de pek çok çalışma yapılmıştır. Kaynakların daha rahat karşılaştırılabilmesi için; bu iki divan üzerine çalışma yapan araştırmacılar, incelenen iki rubainin geçtiği divan nüshaları ve bu nüshaların istinsah yılları tablolarla ortaya konmaya çalışıldı. Bu tablolar yukarıda, daha önce verilen bilgilerden hareketle hazırlandı. Kaynaklarla ilgili ayrıntılı bilgiler yukarıda verildiğinden tablolarda eser adlarıyla ilgili kısaltmaları kullanmak yeterli görüldü. *Vecdî Divanı*'nın tenkitli metni iki ayrı araştırmacı tarafından yayımlanmış, eser üzerine iki yüksek lisans tezi yapılmıştır. Vecdî'ye atfedilen birinci rubai biri yayın, diğeri yüksek lisans tezi olmak üzere iki çalışmada geçmektedir. Mehmet Aydın neşrinde 2, Eşref Yanmaz'ın çalışmasında ise 3 *Vecdî Divanı* nüshasına dayandırılmıştır. Mehmet Aydın neşrinde Üm, Eşref Yanmaz'ın çalışmasında İ<sup>2</sup> şeklinde kısaltılan nüshanın aynı olduğu, yani İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki 5575/3 No.lu nüsha olduğu, hesaba katılırsa birinci rubainin toplamda 4 ayrı *Vecdî Divanı*

nüshasına dayandırıldığı anlaşılır. Bu 4 nüshadan sadece bir tanesinin istinsah tarihinin belli olduğu belirtilmiştir. Bu nüsha Mehmet Aydın neşrinde S kısaltmasıyla gösterilen, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinin Halet Efendi Koleksiyonunda, No. 699/2’de kayıtlı olan nüshadır. Nüshanın istinsah tarihinin ise h. 1235/m. 1819-1820 olduğu belirtilmektedir.<sup>4</sup>

<i>Araştırmacılar</i>	<i>Şiir ve Sayfa Numarası</i>	<i>Rubainin Alındığı Nüshalar ve Nüshaların İstinsah Tarihleri</i>
Sebahaddin Sarı	—	—
Eşref Yanmaz	R. VIII, s. 159	(İ <sup>1</sup> : —), (M: —), (İ <sup>2</sup> : —)
Ahmet Mermer	—	—
Mehmet Aydın	Kıt. X, s. 101	(Üm: —), (S: h. 1235/m. 1819-1820)

**Tablo 1:** Vecdî Divanı ile ilgili çalışmalarda birinci rubai hakkındaki bilgiler

İncelediğimiz birinci rubai, *Fuzûlî Divanı* üzerine Türkiye’de yapılmış 6 çalışmada da geçmektedir.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Mehmet Aydın neşrinde kullanılan S nüshasının h. 1235 yılında istinsah edildiği belirtilse de nüshanın başında bulunan “1235” notu “istashabehu” diye başlayan temellük (istishâb) kaydının altına düşülmüştür (Vecdî: 1a). Yani “1235” ile, nüshanın istinsah edildiği yıl değil, temellük kaydı belirtilmiş olmalıdır. Bunun yanı sıra nüshanın başına ve sonuna, kitabın Halet Efendi tarafından vakfedildiğini belirten ve “1236” yılını gösteren bir mühür basılmıştır (Vecdî: 1a, 70b). Bu bilgiler dikkate alındığında aslında bu nüshanın istinsah tarihinin de belli olmadığı söylenebilir.

<sup>5</sup> Birinci rubai, Kenan Akyüz vd. tarafından yayımlanan “Türkçe Divan”da XXII. rubai olarak geçmektedir. Bu rubainin hangi nüshalardan alındığı hakkında açıkça bilgi verilmemiştir. İlk bakışta, rubainin nüsha farklarını gösteren bir dipnotunun da olmadığı sanılabilir. Aslında, rubailerdeki nüsha farklarının gösterildiği dipnotlarda bir karışıklık olduğu ve XXII. rubainin dipnotunun yanlışlıkla XXI-2. şeklinde numaralandırıldığı, bu dipnotta verilen kelime farklarından anlaşılmaktadır. Bahsi geçen dipnotun aslında XXI. rubaiye değil, XXII. rubaiye ait olduğu kabul edilirse XXII. rubainin AE<sub>5</sub> nüshasında bulunduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Akyüz vd., 1958: 505). İstinsah tarihi belli olmayan bu nüshanın rubainin gerçek sahibini ortaya çıkarmada önemli bir rolü yoktur. Ayrıca dipnotlardaki bu yanlış numaralandırma kafa karışıklığına yol açabilir. Bu nedenle, sözü edilen nüshaya tabloda yer verilmedi.

HEM VECDÎ HEM DE FUZÛLÎ DİVANLARINDA BULUNAN  
İKİ RUBAİ ÜZERİNE

Abdülhakim Kılınç'ın çalışmasında bu rubainin alındığı nüshaların istinsah tarihleri hakkında ayrıntılı bilgi de vardır. Bu istinsah tarihleri incelenirse birinci rubainin biri m. 1569-1572, ikisi m. 1575 yıllarında istinsah edilmiş olan üç adet, oldukça eski *Fuzûlî Divanı* nüshasında bulunduğu görülecektir.

<i>Araştırmacılar</i>	<i>Şiir ve Sayfa Numarası</i>	<i>Rubainin Alındığı Nüshalar ve Nüshaların İstinsah Tarihleri</i>
Kenan Akyüz vd.	R. XXII, s. 505	—
Ali Nihad Tarlan	R. 23, s. 233	—
Abdülbâki Gölpinarlı	R. XX, s. 199	—
İsmail Parlatır	R. 68, s. 432	—
Mehmet Kanar	R. 20, s. 428	—
Abdülhakim Kılınç	R. 24, s. 1134	(B: h. 977-980/m. 1569-1572), (A <sub>2</sub> : h. 984/m. 1575), (A <sub>3</sub> : h. 984/m. 1575), (T <sub>1</sub> : h. 995/m. 1586), (P: h. 997/m. 1588-1589), (S <sub>1</sub> : h. 998-999/m. 1590), (T <sub>2</sub> : h. 1000/m. 1591), (TT: h. 1004/m. 1595), (S <sub>3</sub> : h. 1006/m.1597-1598)

**Tablo 2:** Fuzûlî'nin Türkçe Divanı ile ilgili çalışmalarda birinci rubai hakkındaki bilgiler

Vecdî'ye atfedilen ikinci rubai biri yayın, diğeri yüksek lisans tezi olmak üzere iki çalışmada geçmektedir. Mehmet Aydın neşrinde 2, Eşref



Yanmaz'ın çalışmasında ise 4 *Vecdî Divanı* nüshasına dayandırılmıştır.<sup>6</sup> Mehmet Aydın neşrinde Üm, Eşref Yanmaz'ın çalışmasında İ<sup>2</sup> şeklinde kısaltılan nüshanın aynı olduğu, yani İstanbul Üniversitesi Kütüphanesindeki 5575/3 No.lu nüsha olduğu, hesaba katılırsa sözü geçen rubainin toplamda 5 ayrı *Vecdî Divanı* nüshasına dayandırıldığı anlaşılır. Bu 5 nüshanın da istinsah tarihi belli değildir.

<i>Araştırmacılar</i>	<i>Şiir ve Sayfa Numarası</i>	<i>Rubainin Alındığı Nüshalar ve Nüshaların İstinsah Tarihleri</i>
Sebahaddin Sarı	—	—
Eşref Yanmaz	R. VI, s. 157	(S: —), (İ <sup>1</sup> : —), (M: —), (İ <sup>2</sup> : —)
Ahmet Mermer	—	—
Mehmet Aydın	R. VI, s. 103	(Ü1: —), (Üm: —)

**Tablo 3:** Vecdî Divanı ile ilgili çalışmalarda ikinci rubai hakkındaki bilgiler

<sup>6</sup> Nüshalarda müstensih hatası olabileceğine dair işaretler bulmak mümkündür. Mesela Mehmet Aydın neşrinde kullanılan Ü1 nüshasında (İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Demirbaş No. NEKTY03966), ikinci rubainin 1 ve 2. mısraları ile birinci rubainin 3 ve 4. mısraları harmanlanmış, iki rubainin birleştirilmesiyle yeni bir rubai meydana getirilmiştir. Bu nüshada ikinci rubai aslında şu şekilde geçmektedir:

Zâhid mey-i nâbdandur ikrâh ğalať  
Sen ħ`âh sözüüm şahîh tüt ħ`âh ğalať

Çok pend virildi olmadı fâ`idemend  
Yitmez mi saña pend viren ħalka bu pend (*Mecmû'a-i Devâvîn*: 90a)

Eşref Yanmaz'ın çalışmasında yararlanılan ve her iki rubaiyi de içeren M nüshasında (İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Koleksiyonu, Demirbaş No. 34 Ae Manzum 489) birinci ve ikinci rubai, kafiyelenişleri harf bakımından farklı olmasına rağmen, yine art arda sıralanmıştır (Vecdî: 17b). İki rubainin bu nüshalarda bir arada görünmesi, aslında iki rubai arasında aidiyet yönünden bağlantı olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlantı, iki rubainin de *Fuzûlî Divanı*'nda bulunmasıyla daha net anlaşılmaktadır.

Ayrıca Eşref Yanmaz'ın çalışmasında, ikinci rubainin S nüshasının (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu, Demirbaş No. 3779) 14b No.lu varlığında da bulunduğu belirtilmiştir ama bu varakta böyle bir rubai yoktur (Vecdî: 14b). Nüshada kıt'a, rubai, nakıs gazel ve muammaların verildiği kısımlarda da "galat" redifli rubaiye rastlanmadı (Vecdî: 15b-17b).

İncelediğimiz ikinci rubai *Fuzûlî Divanı* üzerine Türkiye’de yapılmış 6 çalışmada da yer almaktadır. Hem Kenan Akyüz vd. tarafından hazırlanan “Türkçe Divan”da hem de Abdülhakim Kılınç’ın çalışmasında bu rubainin alındığı nüshaların istinsah tarihleri hakkında bilgi bulmak mümkündür.

“Türkçe Divan”da aslında rubailerin alındığı nüshaları vermek amaçlanmamıştır. Bahsi geçen rubaide nüsha farkı çok olduğu için, bu farkların gösterilmesi sırasında rubainin bulunduğu bazı nüshalara da işaret edilmiştir (Akyüz vd., 1958: 510). Bu 16 nüshanın 2 tanesi XVI. yüzyılda, 3 tanesi XVII. yüzyılda, 2 tanesi XVIII. yüzyılda, 3 tanesi XIX. yüzyılda istinsah edilmiştir; geriye kalan 6 nüshanın istinsah tarihi ise belli değildir. Bu nüshalardan sadece 2 tanesi Fuzûlî’nin yaşadığı XVI. yüzyılda, üstelik yüzyılın sonlarına doğru, istinsah edilmiştir (Akyüz vd., 1958: 521-558). Dolayısıyla bu nüshalar rubailerin aidiyeti konusunda bize yeterince yardımcı olmamaktadır. Bu nedenle, rubailerin bulunduğu nüshaların tespitinde Abdülhakim Kılınç’ın çalışması esas alınmıştır.<sup>7</sup> Abdülhakim Kılınç’ın çalışmasında verilen nüshalar incelenirse bu rubainin sırasıyla m. 1571, m. 1569-1572, m. 1575 yıllarında istinsah edilmiş olan üç adet, oldukça eski *Fuzûlî Divanı* nüshasında bulunduğu görülecektir.

<i>Araştırmacılar</i>	<i>Şiir ve Sayfa Numarası</i>	<i>Rubainin Alındığı Nüshalar ve Nüshaların İstinsah Tarihleri</i>
Kenan Akyüz vd.	R. XLI, s. 510	(Li: h. 999/m. 1590-1591), (T <sub>1</sub> : h. 1000/m. 1591), (DTC <sub>1</sub> : h. 1042/m. 1633), (R: h. 1083/m. 1672-1673), (AE <sub>4</sub> : h. 1094/m. 1682-1683), (H: h. 1112/m. 1700), (DTC <sub>4</sub> : h. 1157?/m. 1744-1745?), (AE <sub>6</sub> : h. 1222/m.1807), (D: h. 1235/m. 1820), (AE <sub>8</sub> : h. 1257/m. 1841-1842), (AE <sub>5</sub> : —), (Da: —), (KR <sub>2</sub> : —), (P: —), (Tr: —), (Ü <sub>8</sub> : —)

<sup>7</sup> Buna rağmen “Türkçe Divan”dan ulaşılabilen nüsha bilgilerine de tabloda yer verildi. Böylece rubainin birçok *Fuzûlî Divanı* nüshasında da geçtiği ve Fuzûlî’ye aidiyetinin başka birçok kaynakta da teyit edildiği gösterildi. Rubainin aidiyeti araştırılırken “Türkçe Divan”daki nüshalardan doğrudan yararlanılmadığı için bu nüshalar hakkında ayrıntılı bilgi verilmedi. Nüshaların kısaltmalarından hareketle “Türkçe Divan”a bakılarak bu yayında kullanılan nüshalar hakkındaki ayrıntılı bilgilere (Akyüz vd., 1958: 521-558) ulaşılabılır.

Ali Nihad Tarlan	R. 42, s. 237	—
Abdülbâki Gölpınarlı	R. XLVI, s. 204	—
İsmail Parlatır	R. 77, s. 434	—
Mehmet Kanar	R. 46, s. 436	—
Abdülhakim Kılınç	R. 42, s. 1140	(İÜ: h. 979/m. 1571), (B: h. 977-980/m. 1569-1572), (A <sub>3</sub> : h. 984/m. 1575), (M: h. 990/m. 1582), (K: h. 992/m. 1584), (T <sub>1</sub> : h. 995/m. 1586), (P: h. 997/m. 1588-1589), (S <sub>1</sub> : h. 998-999/m. 1590), (T <sub>2</sub> : h. 1000/m. 1591), (V: h. 1004/m. 1595), (TT: h. 1004/m. 1595), (S <sub>3</sub> : h. 1006/m.1597-1598)

**Tablo 4:** Fuzûlî'nin Türkçe Divanı ile ilgili çalışmalarda ikinci rubai hakkındaki bilgiler

Abdülbâkî Vecdî h. 4 Ramazan 1071/m. 3 Mayıs 1661 tarihinde idam edilmiştir (Ekinci, 2018: 1763). Şairin doğum tarihi bilinmemekte ve hicrî on birinci yüzyılın başlarında doğduğu tahmin edilmektedir (Yekbaş, 2014).

*Fuzûlî Divanı*'nın birinci rubaiyi içeren B nüshası h. 977-980/m. 1569-1572, A<sub>2</sub> ve A<sub>3</sub> nüshaları ise h. 984/m. 1575 yıllarında istinsah edilmiştir. B nüshasını esas alırsak birinci rubainin Vecdî'nin ölümünden en az 89 sene önce, A<sub>2</sub> ve A<sub>3</sub> nüshalarını esas alırsak birinci rubainin Vecdî'nin ölümünden 86 sene önce yazıldığını tespit edebiliriz.

*Fuzûlî Divanı*'nın ikinci rubaiyi içeren İÜ nüshası h. 979/m. 1571, B nüshası h. 977-980/m. 1569-1572, A<sub>3</sub> nüshası ise h. 984/m. 1575 yıllarında istinsah edilmiştir. İkinci rubai, Vecdî'nin ölümünden İÜ nüshasına göre 90, B nüshasına göre en az 89, A<sub>3</sub> nüshasına göre ise 86 sene önce yazılmıştır.

Kısacası bu rubailerin Fuzûlî'ye ait olduğunu gösteren çok fazla nüsha vardır. Ayrıca rubailerin geçtiği onlarca *Fuzûlî Divanı* nüshası Vecdî'nin tahminî doğum zamanından (hicrî XI. yüzyılın başları) önce veya Vecdî'nin doğduğu tahmin edilen zamanlarda istinsah edilmiştir. En fazla yetmişli

yaşlara kadar yaşadığı tahmin edilen Vecdî'nin, ölümünden 89-90 sene önce istinsah edilmiş bu rubaileri yazmış olması mümkün görünmemektedir. Anlaşıldığı kadarıyla bu rubailer, müstensih hatası sonucunda bazı *Vecdî Divanı* nüshalarına karışmıştır. Yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı, bazı çalışmalarda Vecdî'ye (ö. 1661) atfedilen bu iki rubainin aslında Fuzûlî'ye (ö. 1556) ait olduğu söylenebilir.

### Sonuç

Hem Fuzûlî hem de Vecdî klasik Türk edebiyatının en önemli temsilcileri arasında yer alır. Bu makale ile Fuzûlî'nin iki rubaisinin *Vecdî Divanı*'na karıştığı ortaya konmuştur. Bu karışıklık araştırmacıların dikkatine sunulmuş, böylece Vecdî ile ilgili araştırmalarda bu rubailerin kullanılmasından doğabilecek hataların önüne geçilmeye çalışılmıştır.

Makalede incelenen iki rubai, araştırmacıların imla, çeviri yazı ve okuma tercihleri sebebiyle çeşitli çalışmalarda kısmen farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı şekillerin ortaya çıkmasında nüsha farklarının da payı vardır. Bu rubailerin en doğru şekilleri *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı* üzerine yapılan çalışmalarda geçmektedir. Hem Kenan Akyüz vd. hem de Abdulhakim Kılınç tarafından ortaya konan metinler, bu rubailerin nasıl okunması gerektiğine örnek verilebilir. Abdulhakim Kılınç'ın çalışmasında, şiirler günümüzde genel kabul gören çeviri yazı kurallarına uygun verildiğinden rubailer bu çalışmadan aktarılacaktır. Rubailerin en doğru okunuşu aşağıdaki gibi olmalıdır:

Tâ boynuma şaldı ol h̄am-ı zülf kemend  
Tedbîr ile açılmadı boynumdan bend

Çok pend virildi olmadı fâ'idemend  
Yitmez mi maña pend viren h̄alka bu pend

(Kılınç, 2017: 1134)

Zâhid mey-i nâbdandur ikrâh gâlağ  
Sen h̄âh sözüm şahîh dut h̄âh gâlağ

Mescidlere girdüğüm degül rağbetden  
Ser-mestliğümde eylerem râh gâlağ

(Kılınç, 2017: 1140)

Şairlerin divanlarına yanlışlıkla alınmış şiirlerin çoğu kez sadece bir divan nüshasında geçmesi dikkat çeker. Divan yayınına alınan herhangi bir şiirin birçok nüshada geçmesi ise bu şiirin aidiyeti hakkındaki şüpheleri azaltır ve araştırmacıya güven verir. İlginç olan, bu çalışmada incelenen birinci rubainin 4, ikinci rubainin ise 5 *Vecdî Divanı* nüshasına dayandırılmasıdır. Bu rubailerin pek çok *Vecdî Divanı* nüshasında geçtiği hâlde Vecdî'ye ait olmaması, başka bir deyişle bu rubailerin Fuzûlî'ye ait olduğu hâlde pek çok *Vecdî Divanı* nüshasında bulunması şaşırtıcıdır. Fuzûlî'ye ait olduğu görülen rubailerin çok sayıda *Vecdî Divanı* nüshasına nasıl girebildiğini anlamak güçtür. Muhtemelen bir müstensih, Fuzûlî'nin bazı rubailerini yanlışlıkla Vecdî'nin şiirleri arasına kaydetmiş, diğer müstensihlerin de bu kaynaktan yararlanmasıyla bir "hatalar zinciri" ortaya çıkmıştır. Bu hatanın görüldüğü nüshaların çokluğu, araştırmacıların rubailerin başka bir şaire ait olabileceğinden şüphelenmeleri ve rubaileri çalışmalarına almamaları ihtimalini de azaltmış olmalıdır.

Müstensih hatalarının klasik Türk edebiyatı sahasında çalışan araştırmacıların işini oldukça zorlaştırdığı görülmektedir. Her araştırmacının bu tür sorunlarla karşılaşma ihtimalinin hiç de zayıf olmadığı düşünülebilir. Araştırmacı, incelediği şiirin başka bir şairin divanında da olduğunu ancak tesadüfen hatırlarsa bu karışıklıkları giderebilmektedir. Elimizde sayısız divan ve mecmuanın olduğu düşünülürse bunun hiç kolay olmadığı anlaşılabilir. Yayımlanmış veya tez olarak çalışılmış divan ve mecmuaların bir matlalar dizininin hazırlanması birden fazla şaire isnat edilen şiirlerin ortaya çıkarılmasını kolaylaştıracaktır (Kaplan, 2018: 31).

Bu karışıklıklar gazel ve kaside gibi, sahibi mahlas beytinde belirtilen şiirlerde dahi karşımıza çıkmaktadır. Rubailerde ve iki beyitlik kıt'alarda genellikle mahlas kullanılmaması, bu tür kısa şiirlerin farklı şairlere atfedilme ihtimalini daha da artırabilir.

Şiir ve nazire mecmuaları ile şüara tezkirelerinde geçen seçme şiir parçaları, aidiyeti tartışmalı şiirlerin gerçek sahibinin tespitinde araştırmacılara yol gösterebilir. Divanlar yayına hazırlanırken bu verilerin etraflıca değerlendirilmesi daha doğru divan metinlerinin ortaya konabilmesi açısından önem taşımaktadır. Bunun yanında hem divanlarda hem de mecmualarda yanıltıcı bilgiler bulunabileceği göz ardı edilmemelidir. Bu bakımdan araştırmalarda eldeki en eski ve muteber nüshaları kullanmaya çalışmak yerinde olacaktır.

### KAYNAKÇA

- AÇIKGÖZ, Cenk (2017), “Hayâlî Bey Dîvânı’nın Harfû’l-Yâ’ Bölümündeki 95 ve 96. Gazeller Kime Ait?”, *Bilecik Şeyh Edebalı Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, 1-8.
- AÇIKGÖZ, Cenk (2018), “Fuzûlî’nin ‘Türkçe Divan’ındaki XXV. Gazel Nesîmî’ye mi Ait?”, Ed. Üzeyir Aslan, Hakan Taş ve Ömer Zülfe, *Bir Devr-i Kadîm Efendisi Prof. Dr. Tahir Üzgör’e Armağan*, Yayın Evi, Ankara, 29-43.
- AÇIKGÖZ, Cenk (2019), “Mevlânâ’ya Atfedilen Mülemma Bir Gazel Üzerine”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, 242-252.
- AKSOYAK, İ. Hakkı (2005), “Gelibolulu Mustafa Âlî ve Bâkî’nin Münasebetleri [Kühû’l-ahbâr ve Divanlarına Göre]”, *Osmanlı Araştırmaları*, XXV (Prof. Dr. Mehmed ÇAVUŞOĞLU’na ARMAĞAN - I), 69-82.
- AKYÜZ, Kenan, YÜKSEL, Sedit, BEKEN, Süheyl, CUNBUR, Müjgân (1958), *Fuzûlî Türkçe Divan*, İş Bankası Yayınları, Ankara.
- AYAN, Hüseyin (2014), *Nesîmî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- AYDIN, Mehmet (2003), *17. Yüzyıl Divan Şairlerinden Vecdî (Abdûlbaki) Divanı*, Balkan Türkoloji Araştırmaları Merkezi Yayınları, Prizren.
- EKİNCİ, Ramazan (2018), *Vekâyi’u’l-Fuzalâ Şeyhî’nin Şakâ’ik Zeyli*, 2. Cilt, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları, İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdûlbâki (1961), *Fuzûlî Dîvânı Ön-söz, Gazeller, Terkipler, Kit’alar, Rubâiler, Lûgatçe, İndeks, Fihrist*, İnkılâp Kitabevi, İkinci Basım, İstanbul.
- İLAYDIN, Hikmet (1978), “Dehhânî’nin Şiirleri”, Yazı Kurulu: Mustafa Canpolat, Semih Tezcan, Mustafa Şerif Onaran, *Ömer Asım Aksoy Armağanı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 137-176.
- KAÇAR, Mücahit (2012), “Hoca Dehhânî’yi Başkasının Şiirleriyle Tanımak: Kemâl Paşazâde’nin Dehhânî’ye Atfedilen Gazelleri”, *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4, 39-47.
- KANAR, Mehmet (2015), *Fuzûlî Dîvân*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- KAPLAN, Hasan (2016), “İki Şair Bir Şiir -I”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 56, 1031-1062.
- KAPLAN, Hasan (2018), “İki Şair Bir Şiir -II”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 63, 19-33.

- KILINÇ, Abdülhakim (2017), *Fuzûlî'nin Türkçe Divanı Edisyon Kritik ve Konularına Göre Fuzûlî Divanı*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- KÖKSAL, M. Fatih (1997), "Bir Kaside İki Şair: Nef'î-Cevrî", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 4, 191-202.
- Mecmû'a-i Devâvîn*, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, Demirbaş No. NEKTY03966.
- MERMER, Ahmet (2002), *XVII. Yüzyıl Dîvân Şâiri Vecdî ve Dîvânçesi*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- ÖZTÜRK, Erdem Can (2019), "Bir Gazel İki Şair: Nev'î-zâde Atâyî ve Nevâlî-zâde Atâyî Divanlarındaki Aynı Gazel Üzerine Notlar", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 22, 643-668.
- PARLATIR, İsmail (2012), *Fuzulî Türkçe Divan*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- POLAT AKTAŞ, Neslihan (2020), "Necâtî Beyin/Mevlânâ Sâkî'nin Bir Şiiri Üzerine Bazı Düşünceler", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 25, 853-865.
- SARI, Sebahaddin (1993), *Vecdî Dîvânı (Tenkitli Metin)*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Elâzığ.
- TANYERİ, M. Ali (2009), *Dîvânlar Üstüne Eleştiriler 2*, Sahhaflar Kitap Sarayı, İstanbul.
- TARLAN, Ali Nihad (1950), *Fuzulî Divanı Gazel, Musammat, Mukatta' ve Ruba'î Kısmı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon) C-I*, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Vecdî, *Dîvân*, İstanbul Millet Kütüphanesi, Ali Emiri Koleksiyonu, Demirbaş No. 34 Ae Manzum 489.
- Vecdî, *Dîvân*, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu, Demirbaş No. 3779.
- Vecdî, *Dîvân*, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Halet Efendi Koleksiyonu, Demirbaş No. 699/2.
- YANMAZ, Eşref (1995), *Vecdî (Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divân'ının Karşılaştırmalı Metni)*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- YEKBAŞ, Hakan (2014), "Vecdî, Abdülbâkî", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vecdi-abdulkaki> (erişim,06.02.2021)
- ZÜLFE, Ömer (2006), "Türkçe Dîvân'daki LXVI. Gazel Fuzulî'nin mi?", *Turkish Studies / Türkoloji Dergisi*, 2, 227-236.

## CENGİZ HAN'IN KIZLARI VE YAPMIŞ OLDUKLARI EVLİLİKLER

### *Genghis Khan's Daughters and Their Marriages*

**Çetin KAYA\***

**ÖZ:** 1206 yılında düzenlenen kurultayda Temüçin, Moğol ve diğer milletlere mensup beylerin desteği ile Büyük Moğol Ulusu'nu kurmuştur. Böylece Moğolistan'ı siyasi olarak bir bütün hâline getirmiştir. Yine aynı kurultayda Cengiz Han unvanını almıştır. Cengiz Han'ın birçok eşi ve bu eşlerinden dünyaya gelen çocukları vardır. İlk eşi Börte Üçin'den dört erkek, beş kızı olmuştur. Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğan kızlarının en büyüğü Koçin Begi adı ile bilinmektedir. Koçin Begi İkires boyuna gelin olarak verilmiştir. Cengiz Han'ın ikinci kızı Çiçegen Begi, Oyrat boyuna gelin edilmiştir. Üçüncü kızı Alaha Begi, Önggütler ile evlendirilmiştir. Dördüncü kızı Tumulun Begi, Kongirat boyuna gelin verilmiştir. Cengiz Han'ın en sevdiği beşinci kızı Altalun Begi ise, Olhunut boyuna gelin olmuştur. Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğanlar haricinde, diğer kızları da bulunmaktadır. Bunlardan Al Altun Begi, Uygurlara gelin edilmiştir. Alaçin Begi'nin ise Cengiz Han'ın kızı olup olmadığı tam olarak bilinmese de, Ögedey Kağan zamanında Al Altun'un ölümü sonrası Uygurlara gelin olmuştur. Kaynaklardan tam olarak tespit edilemeyen ancak bazı araştırmacıların iddiası üzere Cengiz Han'ın, Kulan Hatun'dan doğan, Tulga isimli bir kızı bulunmaktadır. Bu kızın Karluklara gelin edildiği görülmektedir. Hakkında bilgi sahibi olduğumuz Cengiz Han'ın bütün kızları dönemin önde gelen şahsiyetleri ile evlendirilmişlerdir. Bu kişiler özenle seçilmiş olup, Cengiz Han'a devletini kurar iken veya kurduktan sonra bağlılıklarını bildiren destekçilerinden oluşmaktadır. Moğollar tarafından bu kızlar ile evlenen damatlara "Güregen" denilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Moğollar, Cengiz Han, Moğol Prensesleri, Moğol Boyları

**ABSTRACT:** Temuchin founded the Great Mongol Ulus with the support of Mongol and other leaders at the quriltai held in 1206. Thus, he established political unity in Mongolia. He also received the title Genghis Khan in the same quriltai. Genghis Khan had many wives and children born from these wives. Genghis Khan had four sons and five daughters from his first wife Borte Uchin. The eldest of Genghis Khan's daughters born to Borte Uchin is known by the name Qochin Begi. Qochin Begi was a bride to the Ikires tribe. Chichegen Begi, the second daughter of Genghis Khan, was a bride of the Oirat tribe. His third daughter, Alaha Begi, married grooms from the Onggut tribe. His fourth daughter, Tumulun Begi, was a bride of the Qongirat tribe. Altalun Begi, the fifth and most favorite daughter of Genghis Khan, was

\* Bağımsız Dr., Sivas, ccetinkayaa.58@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3876-5140

**Geliş Tarihi / Received: 24.02.2021**

**Kabul Tarihi / Accepted: 24.03.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**



the bride of the Olqunut tribe. Genghis Khan has other daughters besides those born to Borte Uchin. Of these, Al Altun Begi became the bride of the Uighurs. Although it is not known exactly whether Alachin Begi was the daughter of Genghis Khan, she became a bride to the Uighurs after Al Altun's death during the time of Ogedei Khagan. Genghis Khan had another daughter named Tulgha, who according to some researchers was born from Qulan Khatun. It is seen that this girl was a bride to the Qarluqs. All the daughters of Genghis Khan, whom we know about, were married to leading figures of the period. These individuals are carefully selected and consist of supporters who inform Genghis Khan of their loyalty when he established or after establishing his state. Grooms who married these girls were called “Guregen” by the Mongols.

**Keywords:** Genghis Khan, Mongol Princesses, Mongols, Mongolian Tribes

### Giriş

Temüçin veya yaygın olarak bilinen unvanıyla Cengiz Han'ın (1206-1227) tarih sahnesine çıkışından itibaren Moğol tarihine dair bilgiler veren çoğu kaynakta onun doğumundan başlayarak hayat hikayesine değinilmektedir. Bu eserler Cengiz Han'ın başından geçen önemli olaylardan, evliliklerinden, yapmış olduğu savaşlardan ve çocuklarından bahsetmektedir. Genelde oğulları Çuci, Çağatay, Ögedey ve Toluy gibi Börte Üçin'den<sup>1</sup> dünyaya gelmiş oğulları detaylı şekilde kaynaklarda yer bulmaktadır. Ancak kroniklerde Cengiz Han'ın kızları hakkında sınırlı bilgiye yer verilmiştir. Bu kroniklerin en sistematik şekilde kızlarını ele alanı Reşiduddin Fazlullah Hemedani tarafından kaleme alınmış olan *Câmiu't Tevârih*'tir.

Cengiz Han'ın kızlarına kaynaklarda genel olarak “Begi” dendiği görülmektedir. Bu ifadenin Moğolca prenses ve kraliçe anlamlarına geldiği kaynaklardan takip edilebilmektedir (Anonim, 1990; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I; Alâeddin Ata-Melik Cuveyni, 2016; Rybatzki, 2006: 233-234). Kızların evlenmiş oldukları kişilere ise “Güregen” denilmektedir. Bu ifade Moğolcada damat anlamına gelmektedir (Anonim, 1990; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I; Rybatzki, 2006: 569). Kaynaklarda Cengiz Han'ın ilk eşi olan Börte Üçin'den doğan beş kızı öncelikli olarak işlenmiştir. Bu nedenle onlarla ilgili bilgiler daha detaylı şekilde görülmektedir. Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğmamış olan kızları da bulunmaktadır. Ancak onların annelerinin kim olduğu ve yapmış oldukları evlilikler ile ilgili birçok şaibe bulunmaktadır.

### Cengiz Han'ın Börte Üçin'den Doğan Kızları

Koçin Begi (قوچين بيگى/كويچين بيگى), Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğan ilk kızıdır (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995: 301). Cengiz Han'ın,

<sup>1</sup> Üçin bir saygınlık ifadesi olarak kullanılmaktadır. Bk. (Rybatzki, 2006: 25)

Temüçin olarak anıldığı yıllardan 1202'de Kereyit Hanı Tuğrul, Naymanlar tarafından yenilmiştir. Bu olay üzerine Temüçin'den yardım istemiştir. Temüçin de Tuğrul'a destek amaçlı önemli komutanlarının yönetimi altında bir ordu göndermiştir. Bu sayede Naymanlar yenilerek Tuğrul'un oğlu Sengüm esir edilmekten kurtarılmıştır. Savaş sonrası toplanılan toyda Tuğrul Han, Temüçin'e oldukça fazla iltifatta bulunarak minnettarlığını göstermiştir. Temüçin de Tuğrul'un bu yakın davranışlarından memnun olmuş ve kızı Çagur Begi'yi kendi oğlu Çuci'ye istemiştir. Temüçin kendi kızı Koçin Begi'yi de Sengüm'ün oğlu Tusaka ile evlendirmeyi önermiştir. Ancak Sengüm bu öneri üzerine kendilerinin soylu bir aile olduklarını, onların ise daha alt tabakada yer aldıklarını ima eden bir söz söylemiştir. Temüçin düşüncesini belirtmese de söylenenlere alınmıştır (Anonim, 1990: 340-342, 347-349; Anonim, 1995: 86-89; Anonim, 2004: 591-593, 596-599; Lubsandanzan, 2006: 113; Anonim, 2011: 111, 114). Böylece Temüçin kızını Tusaka'ya vermekten vazgeçmiş ve evlilikleri gerçekleşmemiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 301). Bu olay Kereyitler ile doğacak olan husumetin ilk adımı olmuştur.

Temüçin kardeşi Temülen'i İkires boyundan Negün'ün oğlu Butu ile evlendirmiştir. Temülen'in ölümü sonrasında ise Tusaka'ya vermekten vazgeçtiği kendi kızı Koçin Begi'yi Butu'ya vermiştir (T'ang, 1970: 74; Zhao, 2008: 120). İkires boyu, Kongirat boyunun bir şubesidir. Kabay Şire'nin, İkires isimli oğlunun soyundan gelen kişiler tarafından temsil edilmektedir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 161-162). Butu'nun adına ilk olarak Temüçin'in andası, Camuka'dan ayrıldığı zaman rastlanır. Bu ayrılık sonrasında Moğol boyları kimin peşinden gideceklerine kendileri karar vermiştir. Butu da kendi boyuna mensup kişileri alarak Temüçin'in ardından gelmiştir. *Mongolun Nigoça Tobçıyan'a* göre, Butu'nun, Temüçin'in peşinden gitmesinde onun damadı olması etkili olmuştur (Anonim, 1990: 195; Anonim, 2004: 446-447). Butu, Temüçin'e Camuka ve Naymanlar ile olan mücadelelerinde önemli hizmetlerde bulunmuştur (T'ang, 1970: 74). Butu'nun isminden Temüçin'in, Cengiz Han yapıldığı 1206 yılı kurultayında da bahsedilmektedir. Bu kurultayda Butu binbaşılığa tayin edilen komutanlar arasında sayılmaktadır. Ayrıca iki bin kişilik İkires ordusunu yönettiği görülmektedir (Anonim, 1990: 555; Anonim, 2004: 765). Butu'nun, Koçin Begi'den Oktay isimli bir oğlunun olduğu bilinmektedir. Oktay'ın kızı Kutuktay Hatun, Toluy'un oğlu Mönge'nin (1251-1259) ilk eşidir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, t.y.: 142a; *Muizzu'l Ensâb*, t.y.: 49a.).

Çiçegen Begi (چيچگان بيگى/چيچگان), Cengiz Han'ın Börte Üçin'den dünyaya gelen ikinci kız evladıdır (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 301). Cengiz Han büyük oğlu Çuci'yi 1207 yılında orman boyları üzerine sefere yollamıştır. Onlar Çuci'ye karşı koymayarak, bağlılıklarını bildirmişlerdir. Bunlar arasından Oyrat boyu lideri Kutuka gelerek Cengiz Han'a hediyeler sunmuştur. Onun böyle savaşız bir şekilde il olması, Cengiz Han'ın hoşuna gitmiştir. Kutuka'nın Turalci ve İnalci isimli iki oğlu bulunmaktadır. Cengiz Han kızı Çiçegen Begi'yi, İnalci ile evlendirmiştir. Turalci ise Çuci'nin bir kızı ile evlendirilmiştir (Anonim, 1990: 679-684; Anonim, 2004: 849-857; Lubsandanzan, 2006: 157; May, 2017: 202-203). *Câmiu't Tevârih* bu hususta Çiçegen Begi'nin Kutuka'nın oğlu Turalci ile evlendiğini rivayet etmektedir. Hatta Turalci'nin Çiçegen Begi'den üç oğlu iki de kızı olmuştur. Oğulları Buka Temür, Burtuva ve Pars Buka ismindedirler. Kızları ise İlçikmiş ve Oragana adındadırlar (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 100; Zhao, 2008: 130-131).

Turalci Güregen ve Çiçegen Begi'nin başka rivayete göre de Moğol şube devletlerinde önemli konumlarda bulunmuş dört tane kızı olmuştur. Kızlarından Kuyak ve Olcay Hatun, Toluy'un üçüncü oğlu Hülegü ile evlenmişlerdir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, t.y.: 150a; *Muizzu'l Ensâb*, t.y.: 60a). Hülegü'nün ilk eşi olan Kuyak Hatun'dan Çumkur isimli bir oğlu olmuştur (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 101). Diğer kızı Oragana Hatun Çağatay'ın Bamiyan'da hayatını kaybeden evladı Mönge Togan'dan (Muhammed Mirhand, 2006, C. VIII: 3867-3868; Alâeddin Ata-Melik Cuveyni, 2016: 210; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 752) torunu Kara Hülegü'nün eşidir. Kara Hülegü bir dönem Çağatay Hanlığı tahtında bulunsa da Göyük Han'ın (1246-1248) Büyük Kağanlık tahtına geçişi ile azledilmiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. II: 804-807; Atwood, 2004: 83). Ancak Mönge Kağan (1251-1259) zamanında yeniden Çağatay Hanlığı tahtına geçirilen Kara Hülegü'nün iktidarı eline alamadan ölümü sonrasında uzun yıllar Oragana Hatun oğlu Mübarekşah adına hanlığa naiplik etmiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 760; Alâeddin Ata-Melik Cuveyni, 2016: 329; Muhammed Benâketî, 2000: 397). Çiçegen Begi'nin ismi bilinmeyen bir kızı ise Altın Orda hanı Batu'nun oğlu Tukukan ile izdivaç yapmıştır. Tukukan'ın bu kadından doğan oğlu Mönge Temür (1266-1281), Altın Orda hanı olmuştur (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, t.y.: 123b; *Muizzu'l Ensâb*, t.y.: 21a-b; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 101).

Alaha Begi (آلاقای بیگی/𐰽𐰺𐰍𐰏𐰚), Cengiz Han'ın Börte Üçin'den olan altıncı evladı ve üçüncü kızıdır. O, Ögedey'den küçük Toluy'dan da büyüktür (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 132; Gülensoy ve Küçüker, 2015: 17). Cengiz Han bu kızını Önggüt boyuna gelin etmiştir (Anonim, 1990: 683; Anonim, 2004: 856; Zhao, 2008: 149-150). *Mongolun Nigoça Tobçıyan* ve *Câmiu't Tevârih*'in vermiş olduğu bilgilere göre; Önggüt lideri Alakuş Digid Kuri, Cengiz Han'a Nayman boyundan Tayang Han ile yapmış olduğu mücadelelerde destek vermiştir (Anonim, 1990: 462-468; Anonim, 2004: 112-113; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 131). Bu yardımdan dolayı Cengiz Han da minnettarlığını göstermek adına kızı Alaha Begi'yi, Alakuş Tegin'e vermek istemiştir. Alakuş Tegin, kendisinin yaşlı olduğunu ileri sürerek, bu evliliği yapmaktan çekinmiştir. (Alakuş'un ismine *Mongolun Nigoça Tobçıyan*'da "Güregen" eklenmektedir. Bu durum onun yine de Cengiz Han'ın hanedanından bir kız ile evlendiğini göstermektedir. Bk. Anonim, 1990: 555; Anonim, 2004: 134). Ama, Alakuş Tegin ölen kardeşinin oğlu Çinguy ile Alaha Begi'nin evlendirilmesi teklifini sunmuştur. Cengiz Han da bunu kabul etmiştir. Böylece Alakuş, Çin hükümdarlarından Altan Han'ın yanında bulunan yeğeni Çinguy'a gizliden elçi göndererek yanına gelmesini istemiştir. Çinguy da amcasının isteği üzerine ona doğru yola çıkmıştır. Amcasına yaklaştığı zaman komutanlardan bazıları onu karşılamak için önden gitmişlerdir. Çinguy'un yanına vardıklarında Alakuş Tegin'in onu öldürmek için çağırdığı yalanını söylemişlerdir. Böylece bir plan hazırlanarak Alakuş'u öldürmeyi kararlaştırmışlardır. Yapılan bu plan doğrultusunda Alakuş Tegin'i ortadan kaldırmayı başarmışlardır. Çinguy da yönetimi ele alarak Cengiz Han'ın kızı Alaha Begi ile evlenmiştir. Cengiz Han durumdan haberdar olunca oldukça hiddetlenmiştir. Tüm Önggüt ileri gelenlerini kılıçtan geçirmeyi düşünse de vazgeçerek, Alakuş Tegin'in kanını akıtan kişiyi tüm ailesi ile birlikte katlettirmiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 131-132). Çinguy ile Alaha Begi'nin bir oğlu olmuştur. Onun ismi Önggüdey olup Cengiz Han'ın küçük oğlu Toluy'un kızı ile evlenmiştir. Bu kız Möngke'den küçük, Hülegü'den ise büyüktür (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 132).

Alaha Begi hakkında bir başka rivayete göre ise, o ilk başta Alakuş Tegin'in oğlu ile evlendirilmiştir. Çıkan bir isyan sonrasında hem Alakuş hem de oğlu Bay Şiban öldürülmüşlerdir. Alaha Begi, isyana karışan üvey oğulları Zhenguo (muhtemelen Çinguy) ve Boyaoha'yı yakalayıp babası Cengiz Han'ın yanına gitmiştir. Cengiz Han onları affetmiş ve kızı Alaha Begi'yi Zhenguo'ya vermiştir. Zhenguo'nun ölümü sonrasında da Alaha

Begi, Boyaoha ile evlenmiştir. Alaha Begi'nin Zhenguo'dan olan oğlu Negüdey, Ögedey'in Songlar üzerine yürüttüğü sefer sırasında ölmüştür. Boyaoha'dan olan oğulları ise, uzun yıllar Önggütlerin yönetimini elinde bulundurmışlardır (Atwood, 2004: 6-7; Zhao, 2008: 151-152; Buell, 2003: 103; Grousset, 2006: 260; May, 2017: 236).

Tumalun Begi (تومالون بيگى), Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğan yedinci çocuğu ve dördüncü kızıdır. Alaha Begi'den sonra dünyaya gelmiştir. Börte Üçin'den doğan oğlu Toluy'dan büyüktür. Tumalun, Kongirat boyunun Curluk Mergen soyundan gelen Alçi Noyan'ın kardeşi Çigu'ya gelin olarak verilmiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 160; Zhao, 2008: 102; Atwood, 2004: 456). Alçi ve Çigu'nun isimleri 1206 yılında yapılan kurultayda binbaşılığa getirilen komutanlar arasında geçmektedir (Anonim, 1990: 555; Anonim, 2004: 765). *Câmiu't Tevârih*'in Çigu hakkında vermiş olduğu bilgilere göre: Cengiz Han, Kongirat boyundan dört binliği ayırarak ona vermiştir. Böylece Tumalun ile evlendikten sonra Tumat vilayetinin yönetimine getirilmiştir. Onların ölümünden sonra da çocukları hâlâ Tumat vilayetinde yaşamaya devam etmişlerdir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 160). Yine *Câmiu't Tevârih*'te geçen bir rivayete göre Cengiz Han, ismi eserden tam olarak okunamayan bir kızını Kongirat boyuna gelin etmek istemiştir. Böylece kendi hizmetine girmiş olan Terke Emel isimli bir beye teklifte bulunmuştur. Ancak o kızın çok çirkin olduğunu, kurbağa ve kaplumbağaya benzediğini söylemiştir. Terke olay üzerine Cengiz Han tarafından idam ettirilmiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 159). İsmi belli olmayan bu kızın da Tumalun olabileceği yönünde tahmin yürütülebilir.

Altalun Begi (التلون بيگى), Cengiz Han'ın Börte Üçin'den doğan beşinci kızıdır (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 302). *Câmiu't Tevârih*'e göre, ona Altalukan da denilmektedir. Cengiz Han bu kızını diğer kızlarından daha fazla sevmiştir. Bu sebeple Kongirat boyunun bir şubesi olan Olhunut boyundan annesi Ögelün Üçin'in kardeşi Taycu'nun, oğlu Cavur Seçen'e vermiştir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 302). Eserin bir bölümünde ise Altalun Begi'nin ismi Ögedey Kağan zamanında öldürüldüğü yönünde bahse konu olmuştur. Ancak tam olarak sözü edilen kişinin o olup olmadığı belli değildir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 69). Ama tarihçi Vassiliy Vladimiroviç Barthold, bu bilgiden yola çıkarak Altalun Begi'nin Ögedey veya hanedanından gelen kişiler tarafından öldürüldüğü kanaatine varmıştır (Barthold, 1981: 601). Zira başka hiçbir yerde onun öldürüldüğüne yönelik bir bilgiye rastlanılamamıştır.

### Cengiz Han'ın Diğer Kızları

Al Altun Begi (التون بيگى/آلتون بېگى), *Mongolun Nigoça Tobçıyan ve Altan Tovç*<sup>2</sup> gibi eserlerin vermiş olduğu bilgilere göre, Uygur İdikut'u ile evlendirilmiştir (Anonim, 1990: 677-679; Anonim, 2004: 848-849; Lubsandanzan, 2006: 156). Uygurlar, ilk başlarda Kara Hıtay hükümdarı Gür Han'ın hâkimiyeti altında bulunmuşlardır. Ancak Moğollar'ın, Naymanları yenilgiye uğratarak batıya sürmesi sonrasında onlar Gür Han'ın topraklarına girmişlerdir. Naymanların başında bulunan Küçlüg isimli bey, Gür Han'ı yenerek ülkesine hâkim olmuştur. Bu sırada Gür Han'ın hâkimiyeti altında bulunan çeşitli boylar Küçlüg'e karşı cephe alarak Cengiz Han'a bağlılıklarını bildirmişlerdir (Djamal al-Karşi, 2005, C. I: 118-119, CLXII-CLXIV; Ahmed Nesevi, 2015: 16-18). İdikut da Küçlüg'ün bölgede yarattığı düzensizlikten çekinerek Cengiz Han'a anlaşmak için haber göndermiştir. İlk olarak elçiler geldiğinde Cengiz Han ondan kıymetli hediyeler ile birlikte huzuruna gelmesini istemiştir. İdikut, Cengiz Han'ın bu talebini uygun görerek aldığı değerli eşyalarla onun yanına gitmiştir. Böylece Cengiz Han da İdikut'un bu davranışından memnun olarak Al Altun Begi'yi ona vermiş ve onu beşinci oğlu olarak kabul etmiştir (Anonim, 1990: 677-678; Anonim, 2004: 848; Zhao, 2008: 166-168; May, 2017: 204; Howorth, 1876, C. I: 23). Kızını İdikut'a verirken şöyle bir nasihatte bulunmuştur: “Kadın kişinin üç kocası vardır. Bunlardan birincisi devletidir. İkincisi adı (itibarı) dır. Üçüncüsü ise evlendiği kocasıdır. Devletini sıkı tuttuğunda adı doğru kalır. Adı doğru kaldığında evlendiği kocası ondan uzaklaşmaz” (Anonim, 1990: 679; Anonim, 2004: 849; Lubsandanzan, 2006: 156).

Al Altun Begi'den *Câmiu't Tevârih ve Târîh-i Cihân Guşâ*, Altun Begi olarak bahsetmektedirler. Bu eserlerin vermiş olduğu bilgilere göre: O, Cengiz Han'ın buyruğu ile Barçuk isimli Uygur İdikut'u ile evlendirilmek üzere nişanlanmıştır. Ancak Barçuk'un ölümü ile birlikte evlilik gerçekleşmemiştir. Aradan geçen süre zarfında Cengiz Han da hayatını kaybetmiştir. Yerine geçen oğlu Ögedey Kağan (1229-1241) babasının vermiş olduğu söze binaen, dostluk göstergesi olarak kardeşi Altun Begi'yi yeni seçilen İdikut'a gönderme kararı almıştır. Altun Begi tüm hazırlıklarını tamamlayarak İdikut'un yanına gitmek için yola çıkmıştır. Ama bu sefer de Altun Begi'nin ömrü vefa etmeyerek, evlilik gerçekleşmeden ölmüştür (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 141; Alâeddin Ata-Melik

<sup>2</sup> *Altan Tovç* 'da ismi İl Altun olarak geçmektedir.

Cuveyni, 2016: 143; Gülensoy ve Küçükler, 2015: 14, 26; Grousset, 2006: 266,367-368).

Al Altun Begi hakkında bilgi veren bazı araştırmacılar tarafından Ögedey'in ölümünde etkisi olduğu görüşü ortaya atılmaktadır (Weatherford, 2016: 105). Bu görüşlerine dayanak olarak da Ioannes de Plano Carpini'de geçen Ögedey'in zehirlendiği için öldüğü bilgisini göstermektedirler (Johann de Plano Caripini, 2003: 125). Ayrıca *Câmiu't Tevârih*'te geçen Altalukan'ın öldürülmesi meselesini de (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 69) Al Altun ile özdeşleştirmektedirler (Weatherford, 2016: 105). Ancak iki biyografi de incelendiğinde Al Altun ile Altalukan'ın aynı kişi olmadıkları görüşü daha ağır basmaktadır.

Cengiz Han'ın kızı olup olmadığı bilinmeyen Alaçın Begi (الاجين بيكى) hakkında kaynaklarda pek bilgi bulunmamaktadır. Ögedey Kağan zamanında Altun Begi, Uygur İdikut'u ile evlenmeden ölmüştür. Altun Begi'nin yerine İdikut ile Alaçın Begi'yi nişanlamışlardır. Ancak bu sefer de Alaçın Begi oraya vardığında İdikut ölmüştür. Böylece bu evlilik de gerçekleşmemiştir. Sonrasında İdikut'un oğlu Kesmein, Ögedey Kağan'ın huzuruna gelerek yeni İdikut seçilmiştir. Böylece Alaçın Begi'yi de onunla evlendirmişlerdir. Ama o da kısa süre sonra vefat edince bu sefer Töregene Hatun'un (1241-1246) naipliği sırasında, Kesmein'in kardeşi Salindi, İdikut olarak atanmıştır. Zira Alaçın Begi'nin Salindi ile evlenip evlenmediğine dair bilgi bulunmamaktadır (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 141; Alâeddin Ata-Melik Cuveyni, 2016: 143; Gülensoy ve Küçükler, 2015: 16). Ayrıca George Qingzhi Zhao ise, Alaçın Begi'nin Ögedey Kağan'ın kızı olduğunu iddia etmektedir (Zhao, 2008: 171). Ancak bu iddia ana kaynaklardan teyit edilmiş bir bilgiye dayanmamaktadır.

Cengiz Han bir kızını da, Küçlüg ile mücadele için gönderilen Barulas boyundan Kubilay Noyan tarafından Moğollara bağlanan, (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 53-54, 144, 201) Karluk beyi Arslan Han'a vereceğini belirtmiştir. Bu bilgi *Mongolun Nigoça Tobçıyan* ve *Altan Tovç*'da da görülmektedir (Anonim, 1990: 675; Anonim, 2004: 842-843; Lubsandanzan, 2006: 154-155; Ögel, 2002: 220; Howorth, 1876, C. I: 19). *Câmiu't Tevârih*'te ise, Cengiz Han'ın hanedanından bir kızın Arslan Han ile evlendirildiği bilgisi verilmektedir (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 144). *Mongolun Nigoça Tobçıyan* evlenecek olan kızın isminden ve evliliğin gerçekleşip gerçekleşmediğinden açık bir şekilde bahsetmemektedir. *Altan Tovç* ise, evliliğin gerçekleştiğini ve kızın isminin Alaha Begi olduğu bilgisini vermektedir (Lubsandanzan, 2006: 155). Zira

yukarıda bahsettiğimiz üzere Alaha Begi'nin *Mongolun Nigoça Tobçıyan ve Câmiu't Tevârih*'te Önggüt boyuna gelin gittiği görülmektedir. *Târîh-i Cihân Guşâ*'da da Karlukların lideri Arslan Han'ın Cengiz Han'ın kızlarından herhangi biri ile evlendiği değil, Çuci'nin kızıyla nişanlandığı rivayet edilmektedir (Alâeddin Ata-Melik Cuveyni, 2016: 165).

Bazı araştırma eserlerinde Cengiz Han'ın Tulga adında bir kızının daha olduğundan bahsedilmektedir (D'ohsson, 2014: 165). Hatta bu kızın annesinin, Cengiz Han'ın Merkitlerden gelin olarak aldığı ikinci eşi Kulan Hatun (Reşiduddin Fazlullah Hemedani, 1995, C. I: 302; Reşiduddin Fazlullah Hemedani, t.y.: 106a; *Muizzu'l Ensâb*, t.y.: 13b) olduğu söylenmektedir. Ancak bu hatundan doğan bir kız çocuğuna ele aldığımız kroniklerde rastlanamamıştır. Bazı araştırma eserlerinde de Tulga'nın Cengiz Han tarafından Karluk hanı Arslan'a gelin olarak verdiği kızı olduğu yönünde iddialar bulunmaktadır (Weatherford, 2016: 75, 265).

### Sonuç

Yapmış olduğumuz bu çalışmada Cengiz Han'ın kızlarına dair çeşitli kaynaklarda geçen bilgiler derlenerek bir bütün hâlinde verilmiştir. Buna göre, Cengiz Han'ın haklarında bilgi sahibi olunan Börte Üçin'den doğan beş, diğer hatunlarından doğan üç kızı olduğu görülmektedir. Cengiz Han bu kızlarını kendi inisiyatifi doğrultusunda yakınlık kurmak istediği ve desteğini gördüğü kişiler ile evlendirmeyi uygun bulmuştur. Böylece bu kişileri damat olarak ailesine dâhil etmeyi hedeflemiştir. Cengiz Han tarafından istenen ama gerçekleşmeyen evliliklerin bir bakıma husumete sebebiyet verdiği de anlaşılmaktadır. Cengiz Han'ın bazı kızları hakkında kaynaklarda tam olarak açıklanmayan ifadelere yer verilmektedir. Bu ifadelerden yola çıkılarak bazı araştırmacıların farklı sonuçlar elde ettikleri görülmektedir. Ayrıca Cengiz Han'ın kızlarının yapmış oldukları evliliklerden doğan çocuklarının, dayılarının (Çuci, Çağatay, Ögedey ve Toluy) hanedanlarından şehzadeler ve prensesler ile evlenerek Moğol şube devletlerinde önemli görevler üstlendikleri görülmektedir.

### KAYNAKÇA

- AHMED NESEVÎ (2015), *Sîreti Celâleddîn Mengüberni*, Nşr. M. Minovi, İntişarat-ı İlim u Ferheng, Tahran.
- ALÂEDDİN ATA-MELİK CUVEYNİ (2016), *Târîh-i Cihân Guşâ*, Nşr. M. Kazvîni, İntişarat-ı Hermes, Tahran.
- ANONİM (1990), *Mongolun Nigoça Tobçıyan*, Trans. B. Sumyabaatar, Ulsin Hevleliin Gazar, Ulaanbaatar.



- ANONİM (1995), *Moğolların Gizli Tarihi*, Çev. A. Temir, TTK Yayınları, Ankara.
- ANONİM (2004), *The Secret History of the Mongols*, Trans. I. de Rachewiltz, Brill, Leiden.
- ANONİM (2011), *Moğolların Gizli Tarihi*, Çev. M. L. Kaya, Ed. E. Kalan, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- ATWOOD, C. P. (2004), *Encyclopedia of Mongolia and the Mongol Empire*, Facts on File, Inc, New York.
- BARTHOLD. V. V. (1981), *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, Çev. H. D. Yıldız, Kervan Yayınları, İstanbul.
- BUELL, P. D. (2003), *Historical Dictionary of the Mongol World Empire*, The Scarecrow Press, Maryland.
- D’OHSSON, A. C. M. (2014), *Moğol Tarihi*, Haz. Ekrem Kalan, I.Q Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- DJAMAL AL-KARŞİ (2005), *İstoriya Kazakistana v Persidskih İstoçnikah Djamal al- Karşi al-Mulhakat Bissurah*, C. I., Trans. Ş. H. Vohidova ve B. B. Aminova, Daik Pryess, Almatı.
- GROUSSET, R., (2006), *Bozkır İmparatorluğu*, Çev. M. R. Uzmen, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- GÜLENSOY, T. ve KÜÇÜKER, P. (2015), *Eski Türk-Moğol Kişi Adları Sözlüğü*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- HOWORTH, H. H. (1876), *History of the Mongols*, C. I, Longmans Green and Co., London.
- JOHANN DE PLANO CARPİNİ (2003), *Moğol Tarihi ve Seyahatname*, Çev. Ergin Ayan, Derya Kitabevi, Trabzon.
- LUBSANDANZAN (2006), *Altan Tovç*, Haz. Ş. Çoimaa, Mongol Tüühen Survalç Biçgiin Tsvral, Ulaanbaatar.
- MAY, T. (2017), *The Mongol Empire a Historical Encyclopedia*, An Imprint of ABC-CLIO, LLC, California.
- MUHAMMED BENÂKETÎ (2000), *Târîh-i Benâketî*, Nşr. C. Şear, Encümen-i Asar Mefahir-i Ferhengi, Tahran.
- MUHAMMED MİRHAND (2006), *Târîh-i Ravzatü’s Safâ*, C. VIII, Nşr. C. Keyanfur, İntişarat-ı Esatir, Tahran.
- Muizzu’l Ensâb*. (t.y.), Bibliotheque Nationale France Department des Manuscrits. Persian 67.

- ÖGEL, B. (2002), *Çingiz Han'ın Türk Müşavirleri*, I.Q Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- REŞİDUDDİN FAZLULLAH HEMEDANİ (1995), *Câmiu't Tevârih*, C. I-II, Nşr. M. Ruşen ve M. Musevi, İntişarat-ı Elburz, Tahran.
- REŞİDUDDİN FAZLULLAH HEMEDANİ (t.y.), *Kitab-ı Nesebname-i Mulûk*, Topkapı Sarayı Müzesi III. Ahmed Kitaplığı, Envanter Nu: 2937.
- RYBATZKI, V. (2006), *Die Personennamen und Titel der Mittelmongolischen Dokumente*, Publications of the Institute for Asian and African Studies, Helsinki.
- T'ANG, C. (1970), *Moğol Sülalesi Devrinde Türk ve İslam Dünyası ile Temaslarda Bulunan Şahsiyetler*, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Umumi Türk Tarihi Kürsüsü, İstanbul.
- WEATHERFORD, J. (2016), *Cengiz Han'ın Kızları*, Çev. M. Bilgen, T&K Yayınları, İstanbul.
- ZHAO, G. Q. (2008), *Marriage as Political Strategy and Cultural Expression Mongolian Royal Marriages from World Empire to Yuan Dynasty*, Peter Lang, New York.



## KIRKLARELİ HAPİSHANESİ

*Kırklareli Prison*

**Gülay APA KURTIŞOĞLU\***

**ÖZ:** 1858 Ceza Kanunu'yla hapis cezası asli bir ceza olarak Osmanlı Hukuku'nda yer almaya başlayınca, asli bir ceza infaz kurumu olarak da hapishaneler inşa edilmeye başlanmıştır. Osmanlı Dönemi'nde modern anlamdaki hapishanelerin yapılanması, Tanzimat ve Sultan II. Abdülhamit dönemlerine rastlar. Sultan II. Abdülhamit döneminde ülkenin pek çok yerinde kâgir, tek veya iki katlı, eski binalardan dönüştürülen veya şahıslardan kiralaran hapishaneler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemde inşa edilen Kırklareli Hapishanesi de bunlardan biridir. Kırklareli'de 1867 yılında bir hapishane inşaatına başlanmış ancak bu hapishane, 1888 yılında ihtiyaca cevap veremez hale gelmiştir. Zamanla tamir edilse de yeterli gelmemiş, Hasip Paşa'nın mutasarrıflığı döneminde Hükümet Konağı ve Jandarma Dairesiyle birlikte hapishane yeniden inşa edilerek 1892 yılında tamamlanmıştır. Zamanla eklemelerle özgün planı değişen Kırklareli Hapishanesi, dönemin hapishane binalarıyla benzer özellikleri ve plan şemasıyla önemli bir kamu yapısıdır. Daha önce mimari açıdan incelenmeyen Kırklareli Hapishanesi detaylı olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kırklareli, Osmanlı Dönemi, kamu yapısı, hapis, hapishane

**ABSTRACT:** With the 1858 Criminal Code, when the prison sentence began to be included in the Ottoman Law as a basic penalty, prisons started to be built as a primary penal institution. Structuring of modern prisons in the Ottoman Period, Tanzimat and Sultan II. It coincides with the times of Abdülhamit. Sultan II. During the reign of Abdülhamit, prisons of masonry, one or two floors, converted from old buildings or rented from individuals, started to spread in many parts of the country. Kırklareli Prison, which was built during this period, is one of them. Construction of a prison was started in 1867 in Kırklareli, but this prison became unable to meet the needs in 1888. Although it was repaired in time, it was not sufficient, and the prison was rebuilt together with the Government House and Gendarmerie Office during the governor of Hasip Pasha and was completed in 1892. Kırklareli Prison, whose original plan changed with additions over time, is an important public building with similar features and plan scheme with the prison buildings of the period. Kırklareli Prison, which has not been studied architecturally before, has been discussed in detail.

**Keywords:** Kırklareli, Ottoman Period, public structure, jail, prison

---

\* Doç. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Balkan Yerleşkesi, Edirne, gulayapa@trakya.edu.tr; ORCID: 0000-0003-4504-5993

**Geliş Tarihi / Received:** 11.03.2021

**Kabul Tarihi / Accepted:** 03.04.2021

**Yayın Tarihi / Published:** 30.07.2021

## Giriş

Hapis kelimesi, “bir yere kapatıp salıvermeme” ya da “yasalara göre suçlu belirlenen kimseyi cezaevine koyma cezası” anlamına gelmektedir (Sozluk.gov.tr, erişim tarihi: 21.07.2020).

Hapishane ise hapsedilen yer, cezaevi ve mahkûmların cezalarını çekmek üzere kaldıkları yer anlamına gelir (Develioğlu, 1996:394). Cezası henüz kesinleşmemiş kişilerin kaldıkları mekâna ise mahbes denilmektedir. Bu sebeple mahbes ve hapishane kelimesi birbirinden ayrılmaktadır.

Müessese olarak hapishane suça yönelik cezaların uygulanmasındaki değişime bağlı olarak daha sonra ortaya çıkmıştır. İnsanlığın var olduğundan beri suç olgusunun varlığı kabul edilmesine rağmen, suça verilen cezalarda hapis uygulamaları modern hukukun hapis cezalarından farklıdır. Bu yüzden “hapishane” müessesini modern hukukun içerisinde değerlendirmek gerekir. Hapis cezalarının farklı dönemlerde uygulamaları konusunda yapılmış çeşitli çalışmalar mevcuttur. Ancak araştırmamızın kapsamı dışında olduğu için bu konuya değinilmeyecektir.<sup>1</sup>

Hapishanenin cezaevi olarak mekânsal kullanımının ne zaman başladığı kesin değildir. 1596 yılında açılan Amsterdam Hapishanesi ilk hapishane olarak kabul edilmektedir (Demirkol, 2012:12). Konumuz Osmanlı Dönemi içinde yer aldığı için, bu dönemde hapishanenin başlangıcına kısaca değinmekte fayda vardır. Osmanlı Klasik Dönemde İslam Hukuku uygulanıyordu.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Konu hakkında bk. Michel Foucault, *Hapishane'nin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, 1992.

<sup>2</sup> Osmanlı hukukunda suç ve cezalar konusunda bk. Ali Bardakoğlu, “Ceza”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C:VII, İstanbul, 1997, s. 470-478; Mehmet Akif Aydın, “Osmanlı Ceza Hukuku”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C: VII, İstanbul, 1997, s. 478-482; Mustafa Avcı, *Osmanlı Hukukunda Suçlar ve Cezalar*, İstanbul, 2004; Mustafa Şentop, *Tanzimat Dönemi Osmanlı Ceza Hukuku: Kanunlar, Tadiller, Layihalar, Uygulama*, Yayıncılık Matbaası, İstanbul, 2004; Mehmet Koç, *Osmanlı Hukukunda Ta'zir Suç ve Cezaları*, Doktora Tezi, NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2017.

Dolayısıyla hapsedme ve hapis cezası konusunda İslam Hukuku'nun cezaya bakış açısı geçerliydi.<sup>3</sup> Osmanlı Hukuku'nda ta'zir (Koç, 2017:16)<sup>4</sup> ve kanunname hükümleri hapis cezasının kaynağını oluşturmuştur (Yıldıztaş, 1997:41; Demirkol, 2012: 20). Osmanlı ceza hukuku sadece şer'i veya örfi ceza hukukunu değil bu ikisinin bütünü kapsar (Aydın, 1997: 478).

Şer'i hukukta, hapis cezası olmadığı için modern anlamda hapisanelerden bahsedilemez. Ancak, ta'zir'en cezalandırılan suçlardan ötürü, padişah ve onun adına bu yetkiyi kullananlar tarafından hapis cezaları verilmiştir.

Ancak Osmanlı Devleti'nde klasik dönem hapis cezaları, genellikle bir ceza olarak değil de insanın hüküm giyip cezasının belirlendiği zamana kadarki bir tutulma işlemidir.

Osmanlı'da modern anlamda hapisanelerin inşa edildiği döneme kadar, mahpeslere karanlık, nemli ve havasız olmasından dolayı Farsça'da; karanlık sıkıntı ve dehşete düşürücü yer anlamına gelen "zindan" adı verilmiştir (Çiçen, 2010:17).

Bir nevi hapis: sürgün karışımı olan hapis cezasının etkin bir yöntem olarak benimsenmesi ve ceza infaz kanununda önemli bir yer işgal etmesi Tanzimat'la başlayan bir süreçtir (Bardakoğlu, 1997:63).

Osmanlı'da ceza hukukunda gerçekleşen reformlar salt Batı'nın taklitçi tezahürü değil, dünya siyasetinin ana gündem maddeleri olan modernleşme ve merkezileşmeye paralel olarak ortaya çıkmıştır (Akin, 2011:24).

"Osmanlı Devleti'nde hapis cezası asli bir ceza değil tali bir ceza idi. Hâkimin takdirine bırakılan hapis cezasının süresinin alt ve üst sınırları net olarak belli değildi. Tanzimat dönemi ceza kanunlarıyla (1840, 1851, 1858) birlikte hapis cezası Osmanlı kanunlarında, alt ve üst sınırlarıyla birlikte süresi belirli, etkin bir ceza olarak yer almaya başlamıştır. Özellikle 1858 Ceza Kanunu'yla hapis cezası, asli bir ceza olarak başrolü üstlenmiştir. Hapsedmek asli bir ceza olarak Osmanlı

<sup>3</sup> İslam hukukunun cezaya bakış açısı için bk. İlhan Akbulut, "İslam Hukukunda Suç ve Cezalar", *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, Cilt 52, Sayı 1, Ankara, 2003, s. 167-181; Rudolf, Peters, *Crime and Punishment in Islamic Law*, Cambridge, 2005; Timur Demirbaş, "Hürriyeti Bağlayıcı Cezaların ve Cezaevlerinin Evrimi", *Hapishane Kitabı*, İstanbul, 2010, s. 28-34; Mehmet Emin Artuk ve Mehmet Emin Alşahin, "Hapis Cezalarının ve Cezaevlerinin Tarihi Gelişimi", *Marmara Üniversitesi Hukuk Araştırmaları Dergisi Özel Sayı Mehmet Akif Aydın'a Armağan*, İstanbul, 2015, s. 145-185; Mehmet Zeki Uyanık, *İslam Hukukunda Hapis Cezası ve Hapishane*, Hikmetevi Yayınları, İstanbul, 2017.

<sup>4</sup> Ta'zir suçları, şâri tarafından hakkında belirlenmiş bir ceza müeyyidesi olmayan, had ve kısas suçları dışında kalan, miktarı ve uygulaması yasama organına veya belli ölçüler dâhilinde takdiri hâkime bırakılmış Allah veya kul hakkını ihlal eden hukuka aykırı fiillere denir.

Hukuku'nda yerini alırken artık hapisane de asli bir ceza infaz kurumu olarak Osmanlı Devleti'nde önemli bir yer tutacaktır” (Demirkol, 2012: 21).

Bu durum aynı zamanda Osmanlı Devleti için mahbesten hapisaneyeye geçiş demektir (Öztürk, 2014).<sup>5</sup> Bu süreçte Osmanlı topraklarında da pek çok yerde hapisane binalarının inşa edilmeye başlandığı görülmektedir.

Osmanlı Dönemi'nde modern anlamdaki hapisanelerin yapılanması, Tanzimat ve Sultan II. Abdülhamit dönemlerine rastlar.<sup>6</sup> Sultan II. Abdülhamit döneminde ülkenin pek çok yerinde kâgir, tek veya iki katlı, eski binalardan dönüştürülen veya şahıslardan kiralanan genellikle bodrum katlardan oluşan hapisaneler yaygınlaşmaya başlamıştır (Temel, 2009:112).

II. Meşrutiyet dönemi ise dönem içinde üç ayrı evreye ayırabileceğimiz Osmanlı Devleti'nde hapisane ıslahatının başladığı ve dönem boyunca devam ettiği yıllardır. Bu ıslahat çabaları çok kapsamlı verilerin dönemin şart ve ihtiyaçlarına göre değişik bakış açılarıyla toplandığı dönemlerdir (Demirkol, 2015: 989).

Osmanlı Dönemi Hapisanelerini mimari açıdan ele alan çalışmalar sınırlıdır. Bugüne kadar Hapisane binalarının tam olarak tipolojisi de yapılmış değildir. Tipolojiye yönelik “ışınsal planlı” hapisanelere yönelik bir tez çalışması bulunmaktadır (Sezer, 2019). Osmanlı Hapisane binalarıyla ilgili çalışmalar çoğunlukla arşiv belgelerine dayanan ve yapının tarihi

---

<sup>5</sup> Osmanlı Döneminde hapisaneyeye geçiş süreci için bk. Sevcan Öztürk, *XIX. Yüzyıl Osmanlı Ceza Sisteminde Dönüşüm: Zindandan Hapisaneyeye Geçiş*, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın, 2014.

<sup>6</sup> Konu hakkında detaylı bilgi için bk. Gizem Parlakoğlu, *II. Abdülhamit Dönemi Hapisanelerinin Genel Özellikleri ve Uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin, 2018.

sürecini ele alan makale<sup>7</sup> ve tezlerden<sup>8</sup> oluşmaktadır Hapishaneleri mimari açıdan detaylı olarak ele alan çalışmalar oldukça azdır.<sup>9</sup> Alev Kuru

<sup>7</sup> Osmanlı Dönemi'nde hapishanelerle ilgili makaleler için bk. Kemal Daşcıoğlu, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Bodrum Kalesi ve Hapishanesi", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Prof. Dr. Bayram Kodaman'a Armağan Özel Sayısı*, Samsun, 1993, s. 212-225; Tekin, Saadet, "XX. Yüzyılın Başlarında Aydın Vilayeti ve Mühlakatındaki Hapishanelerin Genel Durumu", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 2, Manisa, 2006, s. 65-77; Kemal Daşcıoğlu, "Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Bodrum Kalesi ve Hapishanesi", *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2010, s. 212-225; Oya Şenyurt, "Proje ve Belgeleriyle 20. Yüzyıl Başında İzmit Hapishanesinin Tasarımı", *Mimarlık Tarihi*, 2010, Sayı: 352, s. 60-65; Zafer Atar, "20. Yüzyıl Başlarında Turgutlu Hapishanesinin Genel Durumu", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 1, Manisa, 2011, s. 87-102; Jülide Akyüz Orat, Hapishane Islahatı Bağlamında Çerkes Hapishanesinin Modernleşme Çalışmaları, *Folklor/Edebiyat*, Cilt:17, Sayı: 66, 2011, s. 81-94; Jülide Akyüz Orat ve Fadimana Çelik, "Diyarbakır Vilayeti Hapishaneleri", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 7, 2011, s. 73-95; Ali Rıza Gönüllü, "Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Isparta Hapishanesi (1867-1920)", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 29, Konya, 2011, s. 342-392; Nurgül Bozkurt, "XX. Yüzyıl Başlarında Kütahya Hapishanesinin Genel Durumu", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 2, 2012, s. 261-277; Ferudun Ata, "Osmanlı Döneminde Bozkır Hapishanesi", *Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır*, Konya, 2016, s. 393-398; Halim Demiryürek, "Hüdavendigâr Vilayetinde Hapishaneler ve Mahpuslar (1914-1917)", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: 42, 2016, s. 552-562; Kurtuluş Demirkol, "Edirne Vilayeti Örneğinde Osmanlı Hapishanesi Çalışanları", *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 6, Sayı:1, 2017, s. 79-107; Eyyub Şimşek, "XX. Yüzyıl Başlarında Trabzon Hapishanesi (1900-1914)", *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, Sayı: 23, 2017, s. 163-196; Serap Sunay, "Son Dönem Osmanlı Taşra Hapishanelerine Bir Örnek: Bolvadin Hapishanesi", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 20, Sayı: 1, 2018, s. 43-66.

<sup>8</sup> Osmanlı Döneminde inşa edilen hapishanelerle ilgili tezler için bk. Ufuk Adak, *XIX. Yüzyılın Sonları XX. Yüzyılın Başlarında Aydın Vilayeti'ndeki Hapishaneler*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2006; Kurtuluş Demirkol, *II. Meşrutiyet Döneminde Edirne Vilayeti Hapishaneleri*, Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, 2012; Emel Demir, *Osmanlı Devletinde Hapishane Reformu, Çanakkale Hapishanesi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale, 2013; Nazmiye Akbey, *XIX. Yüzyılın Sonları XX. Yüzyılın Başlarında Sinop Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa, 2015; Banu Yılmaz, *Osmanlı Dönemi Bursa Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak, 2015; Beyza Karakaya, *Musul Vilayeti Hapishaneleri (1864-1918)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2016; Özlem Akpınar, *Meşrutiyetten Cumhuriyete Konya Hapishaneleri (1876-1922)*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2017; Gizem Parlakoğlu, *II. Abdülhamit Dönemi Hapishanelerinin Genel Özellikleri ve Uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin, 2018; Ayşegül Yaşar,



Çakmaköğlü'nun Sinop Hapishanesi hakkındaki kitabı bu konudaki önemli çalışmalardandır.<sup>10</sup>

Araştırmamızın konusu Kırklareli il merkezinde yer alan Hapishane binasıdır. Bu çalışmadaki amacımız 1867 yılında inşa edilen Kırklareli Hapishanesi'ni mimari özellikleri ile detaylı bir şekilde ele almaktır.

## 1.Kırklareli Hapishanesi

### 1.1.Tarihçesi

Sancak merkezi olan Kırkkilise, uzun yıllar nahiye olarak yönetilmiştir. Sultan Abdülmecit döneminde kaza olan Kırkkilise, 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'ne kadar kaza olarak kalmıştır. 1877-1878 Osmanlı:Rus Savaşı'nda işgale uğrayan Kırkkilise'yi Ruslar, 1879 yılının Şubat-Mart aylarında tahliye etmişler ve şehir 1879 senesi Nisan ortalarında geri alınmıştır. Şehir, yapılan idari düzenlemeyle 1879 yılının Mart ayı ortalarında birinci sınıf mutasarrıflık haline getirilmiştir (Dursunkaya, 1948: 136:138).

Kırkkilise'de 1867 yılında bir hapishane (Şen, 2007:28) inşaatına başlanmış ancak bu hapishane yetersiz kalmıştır. 1888 yılında ihtiyaca cevap veremez hale gelmiştir. Hapishane ve hapishanenin içinde hastane olarak kullanılan oda oldukça dar ve gayri sıhhi bir haldedir. Sancağın yeni bir hapishaneye ihtiyacı vardır. Fakat yine ekonomik sebeplerden dolayı Dâhiliye Nezareti yeni bir hapishanenin inşasına izin vermemiş, bunun yerine eski hapishanenin tamirâtı zaruret halini almış mahallerinin tamirâtı yoluna gidilmesini seçmiştir. İzin verilen tamirat için keşif yapılması, yapılan keşfin sonucunda usulüne ve nizamnameye uygun olarak hazırlanan keşif defterinin gönderilmesi istenmiştir (BOA. DH.MKT. 1506/115). Tamirin hapishaneyi kurtarmaya yetmeyeceği düşünülmüş olmalı ki; daha sonra tamirat için değil

---

*Osmanlı Devletinin Son Dönemlerinde Antalya Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya, 2019; Seval Yolaçan, *Neşehir Hapishanesi (1849-1920)*, Yüksek Lisans Tezi, Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aksaray, 2019; Yahya Sülek, *19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başlarında Teke Sancağı'nda Hapishaneler*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya, 2019; Kibar İliş, *II. Meşrutiyet Döneminde Bitlis Hapishaneleri*, Yüksek Lisans Tezi, Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bitlis, 2019.

<sup>9</sup> Remzi Aydın, "Mühendis Mehmed Ali Bey'in Avanos'taki Projeleri", *İstem*, Yıl: 16, Sayı: 32, Konya, 2018, s. 357-383; Remzi Aydın, "Mimar Kemaleddin Bey'in Hapishane Projeleri", *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, Konya, 2019, s. 11-36; Remzi Aydın, "Alman Mimar August Carl Friedrich Jasmund'un Yedikule'deki Hapishane Projesi", *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 29, Konya, 2020, s. 9-28.

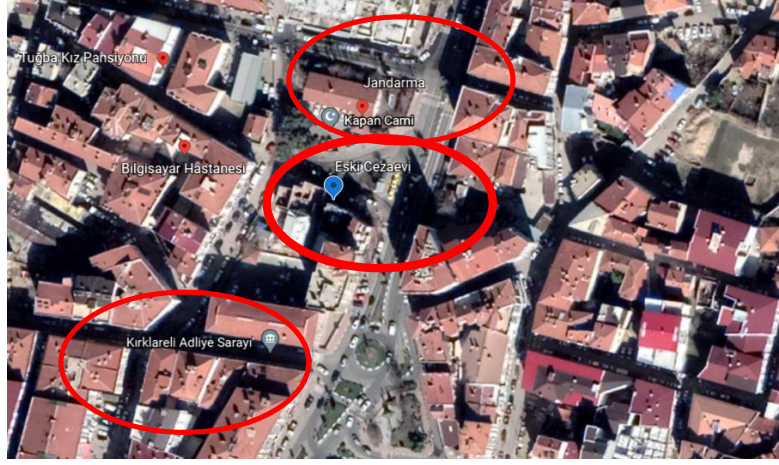
<sup>10</sup> Alev Çakmaköğlü Kuru, *Sinop Hapishanesi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları Ankara, 2004.

yeni bir hapishanenin inşası için yazışmaların yapıldığını görüyoruz. Aynı yıl, inşa edilmesi planlanan hapishanenin keşif defteri ve resmi, fenni kurallara uygunluğunun tetkik edilmesi amacıyla ilgili dairelere gönderilmiş (BOA. DH.MKT. 1562/36) ve yine aynı yılın sonunda gönderilen resim ve keşif defterinin fenni kurallara uygun olmadığı anlaşılmıştır (BOA. DH.MKT. 1579/89). Yaklaşık altı ay sonra 1890 ortalarında hapishanenin inşasına harcanacak para belirlenmiştir. Masraf 51.689 kuruştur. Bu paranın yarısı vilayet bütçesinden ödenecek, diğer yarısı ise yardımseverlerin bağışıyla karşılanacaktır (BOA. DH.MKT. 1737/56). Fakat tahsis edilen bu meblağ yetmemiş, 1891 yılının sonunda 5.000 kuruşa daha ihtiyaç duyulmuştur (BOA. DH.MKT. 1875/35). Hasip Paşa'nın mutasarrıflığı döneminde Hükümet Konağı ve Jandarma Dairesiyle birlikte hapishanenin inşaatı 1892 yılında tamamlanmıştır (Demirkol, 2012:47).

Kırkkilise Hapishanesi, inşaatı 1892 yılında bitirilmiş olmasına rağmen, II. Meşrutiyet Dönemi'ne girildiği tarihlerde tamire muhtaç ve ihtiyaca cevap veremez hale gelmiştir (BOA. DH. TMIK.S 67/63). Geçici çözüm olarak tıpkı Tekfurdağı sancağında yapıldığı gibi hapishaneye ek olarak başka bir bina kiralanması yoluna gidilmiştir (BOA. Y.A.RES. 151/61) (Demirkol, 2012:47).

### 1.2. Yapının Konumu

Eski Cezaevi binası Kırklareli ilinin Merkez ilçesinde bulunup Hapishane Sokak ile Dereüstü Sokağı'nın kesiştiği yerde bulunmaktadır (Şekil 1). Merkez ilçesinin önemli caddelerinden Mustafa Kemal Bulvarı'na oldukça yakındır. Arşiv belgelerinden hapishanenin ilk olarak 1867 yılında inşa edildiği, bu yapının harap olması sebebiyle de 1892 yılında, günümüzde mevcut olmayan Hükümet Konağı ve Jandarma Dairesi ile birlikte yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır. Günümüzde Jandarma Orduevi ile Adliye Sarayının arasında kalmaktadır. Bulunduğu konumu itibarıyla de ilk inşasının hapishane binası olarak tasarlandığı anlaşılmaktadır.



Şekil 1: Yapının bulunduğu konum (Google Earth 2020)

### 1.3. Mimari Özellikleri

Düzenli bir plan şeması göstermeyen yapı iki katlıdır (Resim 1). Alt katta moloz taş ve tuğladan almalı duvar görülürken üst kat tamamen tuğladan inşa edilmiştir (Resim 2). Ara duvarlar ahşap bağdadi teknikte yapılmıştır (Resim 3). Alt kat pencere sövelerinde kesme taş, üst kat pencere sövelerinde ise tuğla kullanılmıştır. Pencere ve ana girişler demir parmaklıklarla kapatılmıştır. Yapının kuzey bölümünde üst örtü ahşap, güney bölümünde ise betonarmedir. Yapının kuzey ve güney bölümünün farklılık göstermesi yapının geçirdiği tamiratlara ve yeniden inşa sürecine işaret etmektedir.



Resim 1: Genel görünüş

## KIRKLARELİ HAPİSHANESİ



**Resim 2:** Kuzey cephe, genel görünüş



**Resim 3:** Bağdadi teknikte yapılmış ara duvarlar



**Resim 4:** Yapının ana girişi

Yapıya kuzeybatı köşesindeki kapıdan girilmektedir (Resim 4). Profilli taş söve ile çevrelenen girişin kapı kanatları günümüzde mevcut değildir. Giriş açıklığını demir kafes örtmektedir ve ana girişten merdiven holüne geçilmektedir. Bu merdiven holünden bodrum kata ulaşılmaktadır. Burada yan yana sıralanan, zemin kazılarak oluşturulmuş üç adet hücre odası ve küçük bir hol mevcuttur (Resim 5). Tavan sıvanarak üzeri boyanmıştır. Zemin kat ile arasında bulunan döşeme muhtes betonarmedir. Hücrelerin kapıları demir

parmaklıkla örtülmüştür. Kaynaklardan hücrelerin varlığıyla ilgili şu bilgilere ulaşılmaktadır;

“Dr. Pollitz 2 Nisan 1917 tarihinde Kırkkilise Hapishanesi’ni teftiş etmiştir. Bu teftişin neticesinde oluşan rapor, Kırkkilise Mutasarrıflığı’na verilmiştir. Kırkkilise Mutasarrıflığı bu raporu incelemiş ve bu incelemenin sonucunda oluşan cevap niteliğindeki rapor sadece bir gün sonra 3 Nisan 1917’de Hapishaneler ve Tevkifhaneler Müfettişi Umumi Canibi Ali’sine yani Dr. Pollitz’e verilmiştir. Dr. Pollitz’in sorularına ve tespitlerine verilen cevaplardan oluşan bu rapor I. Dünya Savaşı’nın sonlarına doğru Kırkkilise Hapishanesi’nin durumunu büyük ölçüde ortaya koymaktadır. Adı geçen rapora göre mahkûmlar hakkında tatbik edilen ıslah cezalarından olan hücreye konulma sadece bir kişiye uygulanmıştır. Bu şahıs yirmi gün boyunca hücrede kalmıştır. Bu mahkûmun hücreye konulmasına sebep olan olay ise bundan bir sene önce gerçekleşmiş ve şu şekilde gelişmiştir: On beş seneye mahkûm olan bir şahıs bir gece diğer mahkûmlar uykuda iken cinnet geçirmiştir. Uykuda bulunan diğer mahkûmların başlarına eline geçirebildiği sert cisimler ile vurmuştur” (Demirkol, 2012:156).

Bu bilgilerden hareketle özgün durumunda da hapishanede hücrelerin var olduğu anlaşılmaktadır. Tavanlarının betonarme ile sıvanmış olması zaman içinde yapılan tamiratları göstermektedir.



**Resim 5:** Bodrum kat hücre

Yapının zemin katı merdiven holü, üç adet oda, ziyaretçi holü, görüş kabini, ikinci hol, iki adet koğuş, üçüncü hol ve tekrar bir koğuştan ibarettir.

Yapının girişini sağlayan demir ferforje kapının açıldığı alan, doğu yönündeki odaya ve ziyaretçi holüne geçişi sağlamaktadır (Resim 6-7). Birinci kata ulaşım için kullanılan iç merdivenler de bu bölümde yer

## KIRKLARELİ HAPİSHANESİ

almaktadır. Batı cepheye bakan sahanlıkta bir adet ahşap kapı boşluğu bulunmaktadır. Tavanı ahşap olarak yapılmıştır ancak günümüzde tamamen yıkılmıştır.



**Resim 6:** Merdiven holüne açılan yan kapı



**Resim 7:** Zemin kat Merdiven Holü

Merdiven holünden ulaşılan oda kuzey ve batı cepheye bakan ahşap kanatlı birer pencere ile aydınlanmaktadır. Hücrelerin yer aldığı bodrum kat bu odanın altına tekabül etmektedir. Odanın tavanı tamamen yıkılmıştır.

Merdiven holünden ulaşılan ikinci oda kuzeye bakan iki adet, güneye bakan bir adet olmak üzere ahşap çerçevesi, demir parmaklıklı, basık kemerli

toplam üç pencere ile aydınlanmaktadır<sup>11</sup>. Pencere boşlukları dıştan içe doğru genişletilerek mekânın daha aydınlık olması sağlanmıştır. Odaya geçişi sağlayan girişte günümüzde kapı kanatları mevcut değildir. Zemin döşemesi şap beton olan alanda duvarlarda sıva üzeri boya uygulanmıştır. Tavan kaplamasının çökmesi sonucu ahşap kirişler ve üst kat döşeme kaplaması görülmektedir (Resim 8).



**Resim 8:** İkinci Oda



**Resim 9:** Üçüncü Oda

Merdiven Holünden üçüncü bir odaya daha ulaşılmaktadır. Odanın tavanı tamamen çökmüştür. Odaya girildiğinde sol duvarda iki adet niş ve doğu yönünde iki adet pencere görülmektedir (Resim 9-10).



**Resim 10:** Üçüncü Oda, pencereler

<sup>11</sup> Özgün pencerelerin hepsi aynı özellikte olduğu için, diğer odaların tanımlamaları yapılırken bilgi tekrarına kaçmamak adına pencerelerin biçimsel özelliklerine değinilmeyecektir.

Merdiven holünden demir bir kapı ile mahkûmların ziyaretçileriyle görüşleri için kullanılan ziyaretçi holüne geçilmektedir. Görüş kabini tel örgü ile sınırlandırılmıştır. Bu duvarın üst kısmında üç adet ahşap kanatlı pencere bulunmaktadır. Tavandaki ahşap kirişler sağlam durumdadır, döşemesi ise şap kaplamadır (Resim 11).



**Resim 11:** Ziyaretçi Holü



**Resim 12:** Ziyaretçi Holü pencereler

Ziyaretçi holünden ziyaretçi odasına giriş sağlanmaktadır. Ziyaretçiler ile mahkûmların görüşmesi için düzenlenmiştir ve duvarda bulunan pencere, tel örgü ile kapatılmıştır. Duvarın üst kısmında üç adet demir parmaklıklı pencere bulunmaktadır (Resim 12). Zemin kaplaması şap, duvarlar sıva üzeri boyadır. Tavanlar ahşap kiriş ile geçilmiştir.

Görüş kabininin güney yönünde hol devam etmektedir ve aynı zamanda batı yönünde yer alan koğuşa geçişi sağlamaktadır (Resim 13). Arka cepheden bir giriş kapısı bulunmaktadır. Arka cepheye açılan kapı boşluğu üst kata çıkan muhdes betonarme merdivenin altına denk gelmektedir. Zemin kaplaması şap, duvarlar sıva üzeri boyadır. Tavanlar ahşap kiriş ile geçilmiştir.



**Resim 13:** Hol'den batı yönünde yer alan koğuşa geçilen giriş



Holden doğu yönünde bir koğuşa geçilmektedir (Resim 14). Kapıdan odaya girildiğinde sol duvarda bir adet, doğu duvarda ise sonradan kapatılmış üç adet pencere bulunmaktadır (Resim 15). Odanın tavanı betonarme döşeme olup, zemin moloz ile kaplıdır.



**Resim 14:** Doğu yönünde yer alan koğuşa geçiş **Resim 15:** Kapatılmış pencereler koğuşa

Ziyaretçi kabininin arkasındaki holden yapıya sonradan eklenen uzunca bir koridora geçilmektedir. İki adet betonarme kolon ve tuğla duvarla kapatılmıştır. Bahçeye bakan duvarda briket ile kapatılmış olan bir kapı boşluğu yer almaktadır. Döşemesi şap olup tavan ise sıva üzeri boyadır (Resim 16).

Koridordan büyük bir odaya geçilmektedir. Doğu yönünde üç, koridora bakan iki pencere ile aydınlık bir ortamdır. Döşeme kaplaması dökme mozaik, tavan ise sıva üzeri boyalıdır (Resim 17).



**Resim 16:** Koridor



**Resim 17:** Doğu yönündeki koğuş

Koridorun güneyinde bir koğuş daha yer almaktadır. Güneye bakan üç adet doğuya bakan iki adet pencere ile aydınlanmaktadır. Döşemesi şap olup tavan ise sıva üzeri boyadır (Resim 18).

Yapının 1. katı koridor, 2 koğuş, 3 oda, merdiven holü, hole açılan 2 oda, 1 koğuş, lavabo ve wc ayrıca nöbetçi odasından oluşmaktadır.

Yapının sağ cephesinde yer alan betonarme merdiven ile bu kata ulaşıldıktan sonra demir kapı ile üst katta yer alan koridora giriş sağlanmaktadır. Üst katta yer alan koğuşlara ulaşım bu koridordan yapılmaktadır (Resim 19). Batı cepheye bakan üç adet pencere ile aydınlanmaktadır. Zemin kaplaması şap olan bölümde tavan ve duvarlarda sıva üzeri boya uygulanmıştır. Dökülen boyalardan tuğla duvarlar belli olmaktadır. Koridorun kuzey yönünde nöbetçi odası bulunmaktadır (Resim 20).



**Resim 18:** Güney Koğuş



**Resim 19:** Üst kat koridoru



**Resim 20:** Nöbetçi Odası

Koridorun güney yönünde, güney ve doğu duvarında yer alan üçer pencere ile aydınlanan bir koğuş yer almaktadır. Pencere açıklıkları tavana çok yakın mesafededir. Ahşap çerçevesi, demir parmaklıklı bu pencereler zemin kat pencerelerinden form ve ölçek açısından farklılıklar göstermektedirler (Resim 21-22). Zemin kaplaması şap olup, tavan ve duvarlarda sıva üzeri boya uygulanmıştır. Kapı açıklığından girildiğinde sağda kalan duvar üzerindeki boya ve sıvanın büyük bölümünün dökülmesi sonucu tuğla duvar ortaya çıkmıştır.



**Resim 21:** Güney Koğuş



**Resim 22:** Güney Koğuş

Koridorun kuzey ucundan, doğu yönünde yer alan geniş bir koğuşa geçilir. Doğuya bakan altı adet ve koridora bakan iki adet pencere ile aydınlanmaktadır. Pencereleer güney yönündeki oda pencereleeri ile aynı niteliktedir (Resim 23-24).



**Resim 23:** Doğu Koğuş



**Resim 24:** Doğu Koğuş

Koridorun kuzeyinde yer alan nöbetçi odasının hemen doğusunda bir oda daha bulunmaktadır. Doğuya bakan dikdörtgen formlu, ahşap çerçeveli ve demir kafesli iki adet pencere ile aydınlanmaktadır. Bu bölüm üzerindeki çatı örtüsü ve tavan yıkılmıştır. Duvarlara uygulanan sıva ve boyanın büyük kısmı dökülmüştür. Zemin döşemesi yıkıldığı için alt katta yer alan oda görülmektedir (Resim 25-26).



**Resim 25:** Doğu yönündeki diğer oda



**Resim 26:** Odadan zemindeki odaya bakış

1. kat döşemesinin büyük bir kısmının yıkılmış olmasından dolayı kuzeyde yer alan odalara girilememiştir. Bu bölümün döşemesi ahşap taşıyıcı sistemde olup, çatısı tamamen yıkılmıştır (Resim 27). Pencerelelerinin ahşap olduğu ve kanatlarının yok olduğu görülmektedir. Pencere dışlarında demir parmaklıklar bulunmaktadır.



**Resim 27:** Kuzeyde yer alan odalar



**Resim 28:** Merdiven Holü



**Resim 29:** Yıkılan oda, içten görünüş



**Resim 30:** Yıkılan oda, dıştan görünüş

Bu iki oda arasındaki duvar bağdadi tekniğinde yapılmıştır. Günümüzde merdiven holü harap durumdadır. Merdiven Holünün üç adet ahşap penceresi bulunmaktadır (Resim 28). Merdiven holü ile batı yönünde yer alan büyük odanın arasında kalan daha küçük ölçekli iki oda daha bulunmaktadır (Resim 29-30).

Koridordan girişin sağlandığı batı koğuşunun kapısı mevcut değildir. Ancak ahşap kapı sövesinin parçaları günümüze ulaşmıştır. Odanın güney duvarında bir, batı yönünde altı adet olmak üzere toplam yedi pencere ile aydınlanmaktadır. Pencerele demir parmaklıdır (Resim 31). Tavan döşemesi ve çatı yıkılmıştır. Batı koğuşunun girişinin hemen sağında bir oda bulunmaktadır. Koğuşun önünde yer alan hole bakan demir kapaklı küçük bir penceresi bulunmaktadır. Nöbetçi odasının kuzeyine iki adet wc yerleştirilmiştir.



**Resim 31:** Batı koğuşu

Kuzeye bakan ön cephede iki kat arasında taş silme, köşelerde ve pencere aralarında yer alan plasterler hareketliliği sağlayan, ana cepheyi vurgulayan unsurlardır. Kuzey cephede iki oda çıkma yapmakta, merdiven holü ve batıda yer alan oda ile cephe içe doğru kademelenmektedir. Zemin kat pencere kenarlarında taş söve, 1. katta ise tuğla söve kullanılmıştır.

Yapının diğer cephelerinde aynı özen görülmez. Sıvalar büyük oranda dökülmüştür. Çatının kalan bölümlerinden kırma çatı, örtü malzemesinin ise marsilya kiremidi olduğu anlaşılmaktadır (Resim 32). Güney cephede pencerelerin aşağı kısımlarında yer alan bazı taşlar üzerine isimler kazınmıştır (Resim 33). Avluda gezinen mahkûmların yazmış olma ihtimali yüksektir. Bunlardan birinde yer alan “Mustafa Yıldırım 1930 Çankırı” yazısı okunabilmektedir.



**Resim 32:** Güney cephe



**Resim 33:** Güney cephede yer alan yazılar

Yapının batı cephesinde, kuzeybatı köşede yer alan mekân oda genişliğinde dışa taşar (Resim 34-35). Bu mekânların güney duvarına bitişik merdivenle sonradan ilave olduğu düşünülen ve güneye doğru uzanan mekânlara ulaşılır.



**Resim 34:** Batı cephesi, köşe



**Resim 35:** Batı cephe

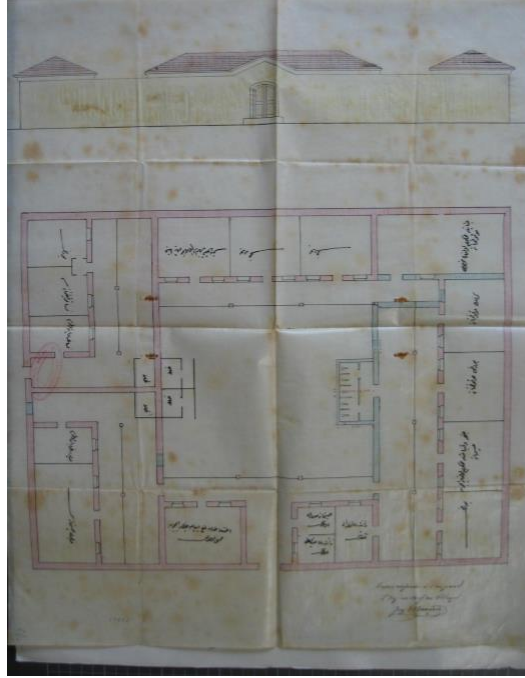
## 2. Değerlendirme ve Sonuç

Kırklareli Hapishanesi kat silmesi, ana cephede yer alan plasterlerle hareketlendirilen ana cephesi ile 19. yy özelliği taşımaktadır. Aynı dönemde

## KIRKLARELİ HAPİSHANESİ

Kırklareli'nde inşa edilen kamu ve sivil mimarlık örnekleriyle, cephe özellikleri, malzeme ve teknik açısından ortak özellikler sergilemektedir.

Plan içerisinde birkaç koridor ve bu koridorlara açılan mekânlardan oluşan Kırklareli Hapishanesi, daha düzgün ancak hole açılan mekânlar açısından benzer şemada ve yakın yıllarda inşa edilen Gümülcine Hapishanesi (Demirkol, 2012:53) ile benzerlik taşımaktadır (Belge 1). Gümülcine Hapishanesi de Hükümet Konağının bulunduğu yerde inşa edilmiştir.



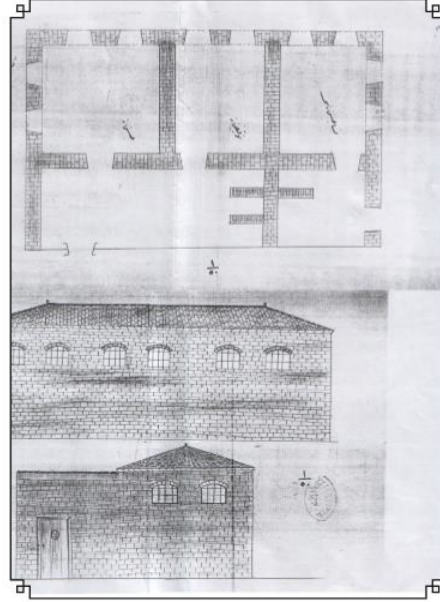
**Belge 1:** Gümülcine Hapishanesi (Kurtuluş Demirkol'dan)

Kütahya Hapishanesinin mimarisi hakkında; “hapishanenin küçük orta avlulu ve bir kısmının iki katlı, bir kısmının ise tek katlı olduğu; bu yapının yanındaki bölümün, dikdörtgen taşkın söveli pencereler, geniş ve dalgalı taş silmeler, köşelerde, araları derzlenmiş köşe plasterlerinin olduğu, kat aralarının ahşap olabileceği” kaynaklarda belirtilmektedir (Bozkurt, 2012:263). Bu özellikleri Kırklareli Hapishanesi ile benzeşmektedir.

Osmanlı Döneminde, yeni yapılacak hapishanelerin sağlık koşullarına uygun modern bir şekilde inşa edilmesi amacıyla yeni yapılacak



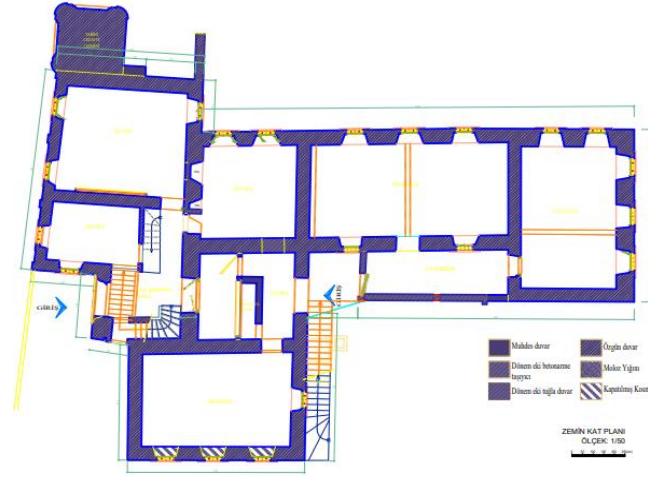
hapishanelerde gündüz imalathanelerde çalışan mahkûmların, gece hücrelerinde yatmaları yerine maddi manevi yorgunlukların azaltılması için düzenlenmiş olan bahçe ve gezinti yerlerinde belli bir süre hava almalarına izin verilmesi gündeme getirilmiştir. Sağlık ve ahlak mahkûmlar için önemli sayılmış ve bu nedenle hapishanelerin memleketin havadar bir yerinde bahçe ve gezinti yerlerin düzenlenebileceği uygun arazilerde yapılması belirtilmiştir. Gönderilecek resim ve evrak keşfiyle birlikte arsa haritasının yollanılmasına dikkat çekilmiştir. Bunu takip eden süreçte de vilayet, liva ve kaza hapishanelerinin ıslahı hakkında plan, rapor ve keşifnamelerin hazırlanıp adliye nezaretine gönderilmesi istenmiştir. Buna uygun olarak da hazırlanan taslak aşağıdaki gibi düzenlenmiştir (Belge 2) (Tekin vd., 2008: 195:196).



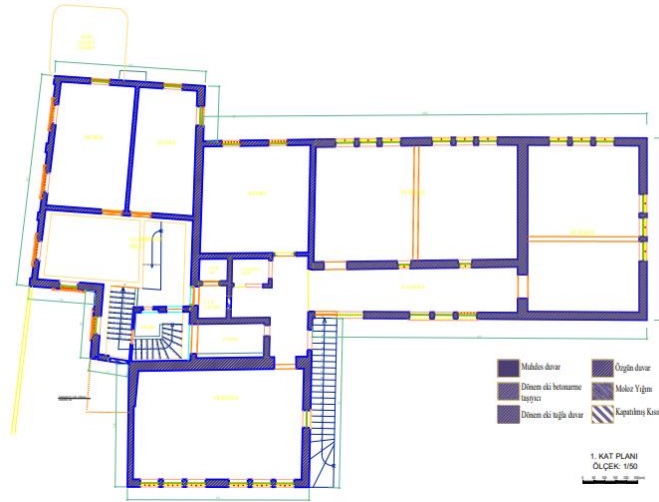
**Belge 2:** (Saadet Tekin'den)

Belge 2'de görüldüğü gibi Kırklareli Hapishanesi'nin güney bölümü hemen hemen bu plan şemasıyla örtüşmektedir. Doğrudan kaynak gösterilmeksizin ve herhangi bir kitabe olmamasına rağmen bazı gazetelerde ve internet sitelerinde yer alan (<https://hyetert.org/2014/01/01/kirklareli:eski:hapishane:yeniden:ihaledede/>, erişim tarihi: 20.08.2020; <https://www.pomakajans.com/kirklareli:eski:hapishane:yeniden:ihaledede/57/>, erişim tarihi: 20.08.2020);





Şekil 3: Zemin Kat Planı



Şekil 4: 1. Kat Planı

## KAYNAKÇA

### Arşiv Belgeleri

- Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA). DH.MKT. 1506/115  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.MKT. 1562/36  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.MKT. 1579/89  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.MKT. 1737/56  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.MKT. 1875/35  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.TMIK.S 67/63  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) Y.A.RES. 151/61  
Devlet Arşivleri Başkanlığı Osmanlı Arşivi (BOA.) DH.TMIK.S. 19/4

### Kitap ve Makaleler

- ADAK, Ufuk (2006), *XIX. Yüzyılın Sonları XX. Yüzyılın Başlarında Aydın Vilayeti'ndeki Hapishaneler*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- AKBEY, Nazmiye (2015), *XIX. Yüzyılın Sonları XX. Yüzyılın Başlarında Sinop Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Manisa.
- AKBULUT, İlhan (2003), “İslam Hukukunda Suç ve Cezalar”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 52.1, 167-181.
- AKIN, Hatice (2011), “Osmanlı Devleti'nde Hapishane Islahatına Dair 1893 Tarihli Bir Nizamname Önerisi”, *History Studies*, 3.3, 23-36.
- AKPINAR, Özlem (2017), *Meşrutiyetten Cumhuriyete Konya Hapishaneleri (1876-1922)*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- AKYÜZ ORAT, Jülide (2011), “Hapishane Islahatı Bağlamında Çerkes Hapishanesinin Modernleşme Çalışmaları”, *Folklor/Edebiyat*, 17.66, 81-94.
- AKYÜZ ORAT, Jülide, ÇELİK, Fadimana (2011), “Diyarbakır Vilayeti Hapishaneleri”, *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7, 73-95.
- ARTUK, Mehmet Emin, ALŞAHİN Mehmet Emin (2015), “Hapis Cezalarının ve Cezaevlerinin Tarihi Gelişimi”, *Marmara Üniversitesi Hukuk Araştırmaları Dergisi Özel Sayı Mehmet Akif Aydın'a Armağan*, 145-185.

- ATA, Ferudun (2016), “Osmanlı Dönemi’nde Bozkır Hapishanesi”, *Uluslararası Sempozyum: Geçmişten Günümüze Bozkır*, 393-398.
- ATAR, Zafer (2011), “20. Yüzyıl Başlarında Turgutlu Hapishanesinin Genel Durumu”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9.1, 87-102.
- AVCI, Mustafa (2004), *Osmanlı Hukukunda Suçlar ve Cezalar*, Bilimevi Basım, İstanbul.
- AYDIN, Mehmet Akif (1997), “Osmanlı Ceza Hukuku”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C: VII, 478-482.
- AYDIN, Remzi (2018), “Mühendis Mehmed Ali Bey’in Avanos’taki Projeleri”, *İstem*, 16.32, 357 – 383.
- AYDIN, Remzi (2019), “Mimar Kemaleddin Bey’in Hapishane Projeleri”, *Osmanlı Sanatında Değişim ve Dönüşüm*, 11-36.
- AYDIN, Remzi (2020), “Alman Mimar August Carl Friedrich Jasmund’un Yedikule’deki Hapishane Projesi”, *Türk: İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 15.29, 9-28.
- BARDAKOĞLU, Ali (1997), “Ceza”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, C:VII, 470-478.
- BARDAKOĞLU, Ali (1997), “Hapis”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt:16, İstanbul.
- BOZKURT, Nurgül (2012), “XX. Yüzyıl Başlarında Kütahya Hapishanesinin Genel Durumu”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5.21, 261-277.
- ÇAKMAKOĞLU KURU, Alev (2004), *Sinop Hapishanesi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- ÇİÇEN, Ahmet (2010), *II. Meşrutiyet Dönemi Cezaevi Islahatı*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.
- DAŞCIOĞLU, Kemal (2010), “Osmanlı Arşiv Belgelerine Göre Bodrum Kalesi ve Hapishanesi”, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 212-225.
- DEMİR, Emel (2013), *Osmanlı Devleti’nde Hapishane Reformu, Çanakkale Hapishanesi Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Çanakkale.
- DEMİRBAŞ, Timur (2010), “Hürriyeti Bağlayıcı Cezaların ve Cezaevlerinin Evrimi”, *Hapishane Kitabı*, İstanbul, 28-34.

- DEMİRKOL, Kurtuluş (2012), *II. Meşrutiyet Döneminde Edirne Vilayeti Hapishaneleri*, Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- DEMİRKOL, Kurtuluş (2014), “II. Meşrutiyet Döneminde İzmit Hapishanesi”, *Uluslararası Gazi Akça Koca ve Kocaeli Tarihi Sempozyumu Bildirileri*, Kocaeli.
- DEMİRKOL, Kurtuluş (2017), “Edirne Vilayeti Örneğinde Osmanlı Hapishanesi Çalışanları”, *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 6.1, 79-107.
- DEMİRYÜREK, Halim (2016), “Hüdavendigar Vilayetinde Hapishaneler ve Mahpuslar (1914-1917)”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9.42, 552-562.
- DEVELİOĞLU, Ferit (1996), *Osmanlıca: Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara.
- DURSUNKAYA, Ali Rıza (1948), *Kırklareli Vilayetini Tarih, Coğrafya, Kültür ve Eski Eserleri Yönünden Tetkik*, Birinci Cilt, Kırklareli.
- FOUCOULT, Michel (1992), *Hapishane'nin Doğuşu*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara.
- GÖNÜLLÜ, Ali Rıza (2011). “Osmanlı Devleti'nin Son Döneminde Isparta Hapishanesi (1867-1920)”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 29, 342-392.
- İLİŞ, Kibar (2019), *II. Meşrutiyet Döneminde Bitlis Hapishaneleri*, Yüksek Lisans Tezi, Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bitlis.
- KARAKAYA, Beyza (2016), *Musul Vilayeti Hapishaneleri (1864-1918)*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- KOÇ, Mehmet (2017), *Osmanlı Hukukunda Ta'zir Suç ve Cezaları*, Doktora Tezi, NEÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- ÖZTÜRK, Sevcan (2014), *XIX. Yüzyıl Osmanlı Ceza Sisteminde Dönüşüm: Zindandan Hapishaneye Geçiş*, Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aydın.
- PARLAKOĞLU, Gizem (2018), *II. Abdülhamit Dönemi Hapishanelerinin Genel Özellikleri ve Uygulamaları*, Yüksek Lisans Tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mardin.
- RUDOLF, Peters (2005), *Crime and Punishment in Islamic Law*, Cambridge.

- SEZER, Selahaddin (2019), *Tanzimat Sonrası Osmanlı Hapishane Mimarisi: Işınsal Planlı Örnekler*, Yüksek Lisans Tezi, Çankaya Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- SUNAY, Serap (2018), “Son Dönem Osmanlı Taşra Hapishanelerine Bir Örnek: Bolvadin Hapishanesi”, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20.1, 43-66.
- SÜLEK, Yahya (2019), *19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başlarında Teke Sancağı'nda Hapishaneler*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- ŞEN, Hasan (2007), *Osmanlı'da Hapishane Mefhumu, Osmanlı'da Asayiş, Suç ve Ceza*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- ŞENTOP, Mustafa (2004), *Tanzimat Dönemi Osmanlı Ceza Hukuku: Kanunlar, Tadiller, Layihalar, Uygulama*, Yaylacık Matbaası, İstanbul.
- ŞENYURT, Oya (2010), “Proje ve Belgeleriyle 20. Yüzyıl Başında İzmit Hapishanesinin Tasarımı”, *Mimarlık Tarihi*, 352, 60-65.
- ŞİMŞEK, Eyyub (2017), “XX. Yüzyıl Başlarında Trabzon Hapishanesi (1900-1914)”, *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 23, 163-196.
- TEKİN, Saadet (2006), “XX. Yüzyılın Başlarında Aydın Vilayeti ve Mülhakatındaki Hapishanelerin Genel Durumu”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4.2, 65-77.
- TEKİN, Saadet, ÖZKES, Sevilay (2008), “Cumhuriyet Öncesi Türkiye'de Hapishane Sorunu”, *ÇTTAD*, VII/16.17, 195-196.
- TEMEL, Mehmet (2009), “XX. Yüzyılın Başlarında Mentеше Sancağı Hapishaneleri”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 109-135.
- UYANIK, Mehmet Zeki (2017), *İslam Hukukunda Hapis Cezası ve Hapishane*, Hikmetevi Yayınları, İstanbul.
- YAŞAR, Ayşegül (2019), *Osmanlı Devleti'nin Son Dönemlerinde Antalya Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kütahya.
- YILDIZTAŞ, Mümin (1997), *Mütareke Döneminde Suç Unsurları ve İstanbul Hapishaneleri*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- YILMAZ, Banu (2015), *Osmanlı Dönemi Bursa Hapishanesi*, Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

KIRKLARELİ HAPİSHANESİ

YOLAÇAN, Seval (2019), *Nevşehir Hapishanesi (1849-1920)*, Yüksek Lisans Tezi, Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aksaray.

**Çevrimiçi Kaynaklar**

Sozluk.gov.tr, erişim tarihi: 21.07.2020

<https://hyetert.org/2014/01/01/kirklareli:eski:hapishane:yeniden:ihalede/>

<https://www.pomakajans.com/kirklareli:eski:hapishane:yeniden:ihalede/57/>





## NAMIK KEMAL VE AHMED MİDHAT EFENDİ'DE KADIN KÖLELİĞİNE BAKIŞ

*Outlook on Woman Slavery in Namık Kemal and Ahmed Midhat Effendi*

Naim ATABAĞSOY\*

**ÖZ:** Namık Kemal ve Ahmed Midhat Efendi, eserleriyle Osmanlı modernleşmesinin seyrine ilişkin araştırmacılar açısından önemli veriler sunmaktadırlar. Bu çalışmada aynı yıl, 1876 yılında kaleme alınan Namık Kemal'e ait *İntibah* ve Ahmed Midhat Efendi'ye ait *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanlarında yazarların, Osmanlıların tecrübe ettiği modernleşme sürecinde kadının toplumsal konumuna ilişkin nasıl bir yaklaşım ortaya koydukları ve esaret konusundaki tutumları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Şerif Mardin'in Batılılaşma sürecindeki ilk romanlarda üzerinde durulan en önemli iki konudan birinin kadının toplumdaki yeri olduğu yönündeki tespiti ve özellikle de modernleşmeyi tecrübe eden toplumlarda kadının toplumsal alandaki konumunun tartışmaya açılması söz konusu süreçte belirgin bir rol üstlenen iki yazarı, hem de aynı yıl kaleme aldıkları eserler yoluyla özellikle bu bağlamda kıyaslamayı ilginç kılmıştır. Bu doğrultuda, Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki kadına, özellikle de esir kadına bakışında daha nesneleştirici bir tutum bulunduğu, Ahmed Midhat Efendi'nin ise bu konuda daha ılımlı bir söyleme sahip olduğu görülür. Dolayısıyla modernleşme sürecinde iki Osmanlı aydını arasındaki ayrım belirginlik kazanır.

**Anahtar kelimeler:** Tanzimat dönemi, Türk edebiyatı, modernleşme, kadının toplumsal konumu, esaret, nesneleştirme

**ABSTRACT:** Namık Kemal and Ahmed Midhat Effendi, through their works, present remarkable data for researchers about the course of Ottoman modernization. This study analyses comparatively how those authors, through their novels (*İntibah* [Awakening] written by Namık Kemal and *Felâton Bey ile Râkım Efendi* [Felâton Bey and Râkım Effendi] written by Ahmed Midhat Effendi) which were published in the same year –1876, show an approach to the case of enslavement and social status of women in Ottoman modernization period. Besides, the fact asserted by Şerif Mardin that one of the two basic subjects discussed in first novels published through the Westernization period is the social status of women and another fact that in the societies which experience the modernization period, women's social status is always a matter of debate, make it interesting to compare those two authors, who have significant roles in this period, through their novels both published in the same year. Within

\* Dr. Öğr. Üyesi, Çankaya Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü Türk Dili Anabilim Dalı, Ankara, naim@cankaya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4832-2717

Geliş Tarihi / Received: 27.10.2020

Kabul Tarihi / Accepted: 17.04.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

this scope, on one hand Namık Kemal seems to have a tendency for objectivation of women, especially the enslaved women, but on the other hand, Ahmed Midhat Effendi seems to have a more moderate discourse in this case. Thus, in the modernization process, the distinction between the two Ottoman intellectuals becomes clear.

**Keywords:** Tanzimat period, Turkish literature, modernization, social status of woman, enslavement, objectivation

### Giriş

Namık Kemal'in *İntibah* ve Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanları, ilk basımları aynı tarihte gerçekleştirilmiş (1876) eserler olup Osmanlı toplumunda o dönemde varlığını sürdüren esaret kurumu ve kadına bakışları açısından karşılaştırmalı bir okumaya olanak veren metinlerdir. *İntibah* romanının kahramanı Ali Bey'in konağına cariye olarak alınan Dilâşub ile *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında Râkım Efendi'nin satın aldığı Çerkez cariye Canan birlikte ele alındığında, cariye olmalarına rağmen bu iki kadın karakter arasında önemli bir ayrılığın olduğu görülecektir. Dilâşub karakteri gerek Namık Kemal'in benzetmeleri gerek romandaki edilgen konumuyla nesneleşmiş bir şekilde karşımıza çıkarken Canan, roman vasıtasıyla –hürriyete vurgu yapmakla birlikte- Avrupalılara Osmanlı'da köleliği onaylatan Ahmed Midhat Efendi tarafından kimlikliliği özgür insanları dahi kışkındıracak şekilde çizilmiş, Dilâşub'a nispetle özne olmaya daha yakın bir karakterdir. İki kadın karakter arasındaki bu ayrıma vurgu yaparken, her ikisinin de esir konumunda olmaları göz ardı edilmemelidir. Dolayısıyla bu inceleme Dilâşub ve Canan karakterlerinin Osmanlı toplumunda esaret ve kadına bakış gibi önemli olguları da göz önünde bulundurarak nesne olma-özne olma düzleminde birbirine zıt konumlarda yer aldıklarını ortaya koyma hedefini içermektedir. Ancak incelemenin asıl amacı yazarlar üzerinden söz konusu ikili karşıtlığa bakmak ve Namık Kemal ile Ahmed Midhat Efendi'yi modernleşme düzlemindeki kadına bakış sorunsalı etrafında karşılaştırma olanağını aramaktır.

19. yüzyılın ikinci yarısında eser veren iki önemli Osmanlı aydınının kadın köleliğine ilişkin bakışlarını değerlendirirken, şüphesiz dönemin söz konusu çerçeve içinde bulunduğu şartlara eğilmek gerekir. Bilindiği üzere 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Osmanlı'da kölelik hukuken kaldırılmış gibi görünmektedir; ancak İsmail Parlatır'ın "Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı" başlıklı makalesinde vurguladığı üzere, 1850'li yıllarda Avrupa'daki gelişmelere uyum sağlamaya çalışan Osmanlı İmparatorluğu köleliğin kaldırılmasıyla ilgili bağlayıcı kararlar almasına karşın köle ticaretine ilişkin kayıtlara takip eden yıllar içerisinde de rastlanmaktadır (Parlatır, 1987: 419–420). Pratikteki bu uygulamalar

sebebiyle köleliğin 20. yüzyıl başına kadar varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Aynı dönemde, Tanzimat Fermanı'ndan itibaren hız kazanmaya başlayan eşitlikçi ve özgürlükçü fikirlerin, kadın hakları dolayımında Osmanlı aydınları tarafından dile getirildiği görülür. Bunda şüphesiz dünyada kadın hakları konusunda seslerin yükselmeye başlamasının etkisi söz konusudur.<sup>1</sup> Deniz Kandiyoti, *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar* adlı kitabında; Namık Kemal, Şemseddin Sami ve Ahmed Midhat Efendi gibi yazarların kendi dönemlerinde “kadınların toplumdaki yerlerine ilişkin gerçek bir eleştiri sağanağı” (153) getirdiklerini ifade eder. Henüz 1868 yılında, “Osmanlı İmparatorluğu'nda kadınların sorunlarını ele alan, kadınlar lehine ilk gazete yazıları” (Çakır, 2017: 92) *Terakki* gazetesinde yayımlanmaya başlar. Dönemin aydınları 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'da görülmeye başlayan kadın hareketleri ve Avrupa'daki benzer karşı çıkışlara paralel olarak kadın haklarını odağa koyan fikirlerini eserlerinde ifade etmeye girişirler.

Bu çalışmada incelenecek iki romanın yazıldığı dönemde toplumsal koşullar bu şekildeyken Şerif Mardin de Osmanlı'daki ilk romanların çoğunu “toplumsal ve siyasal değişimin yarattığı sorunları inceleyen tezli romanlar[...]” (Mardin, 2002: 30) olarak değerlendirdiği “Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde, bu ilk romanlarda öne çıkan iki sorunsala vurgu yapar. Bunlardan ilki kadının toplumdaki yeri, ikincisi ise üst sınıf erkeklerin Batılılaşması sorunsalıdır (Mardin, 2002: 30). Osmanlı'da üretilen bu ilk romanlardan Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı romanına kadarki dönemi, bir acemilik dönemi olarak değerlendiren Robert P. Finn ise -Finn, Şemseddin Sami'yi bu başlangıç sürecinin başına koyuyor- Türk romanının bu ilk döneminde ele alınan belli başlı iki konunun “kölelik, özellikle kadının köleliği ve üst sınıf gençliğinin Batılılaşması” olduğunu belirtir (Finn, 1984: 40). Finn'in, *Intibah* romanına, ortaya koyduğu bu iki konunun oluşturduğu izlek doğrultusunda incelenen metinler arasında en başta yer vermesi, bu yazıda gerçekleştirilecek olan incelemede bir basamak olan kadının konumu üzerinden iki metin arasında kıyaslama yapmak yönündeki çabayı destekler niteliktedir.

---

<sup>1</sup> Serpil Çakır *Osmanlı Kadın Hareketi* adlı kitabında, kadınların kitlesel biçimde tarih sahnesine çıktığı ilk hadise olarak 1789'daki Fransız İhtilali'ni gösterirken (56) 19. yüzyılın ikinci yarısında oy hakkı, işçi hakları gibi toplumsal konularda Fransa, İngiltere ve ABD'den kitlesel kadın eylemlerine ilişkin örnekler verir (57).

Canan karakterini Dilâşub'un tam karşısına koyarak bir irdelemeye tabi tutmak, (1) Tanzimat romanının merkezinde yer alan kadının konumu ve kölelik gibi iki önemli meseleye metinler yoluyla içeriden bakma ve (2) bu metinlerin yazarlarının bakış açısı ile özne olmak bağlamında birbirine karşıt duran iki kadın karakterin bireysel ve toplumsal ilişkiler düzeyinde tuttukları yer hakkında çıkarım yapma olanağı sunacaktır. Nitekim Dilâşub'un nesneleşen kimliği karşısında özne olarak beliren Canan, Ahmed Midhat'ı Namık Kemal karşısında kadına bakış çerçevesinde daha modern bir konuma taşımaktadır. Elbette bu kıyaslama, iki yazarı modernlik açısından yarıştırmaya amacı taşımayıp 19. yüzyılın ikinci yarısından kadına bakış doğrultusunda açtığı iki farklı pencereyle dönemin düşünsel çeşitliliğiyle ilgili fikir edinme şansı yaratmaktadır. Nesneleşen Dilâşub ile özneleşen Canan'ı birlikte ele almanın önemi bu şekilde ortaya konulabilir.

Başka bir deyişle, burada yer verdiğimiz eserlerinde ele aldıkları köle kadınları işleyiş şekilleri üzerinden yaşadıkları dönemde kadının toplumsal konumuna yönelik bakışlarını sunmuş olan bu iki Tanzimat aydınının kendi dönemlerindeki bu önemli toplumsal meseleye ilişkin tavırlarını kıyaslama imkânı doğacaktır. İlk aşamada sınırları belirlenen bu çerçevede, öncelikle Namık Kemal'in *İntibah* romanındaki Dilâşub karakteri, ardından Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki Canan karakteri değerlendirilecektir. İki yazar arasında kadına ve kadın köleliğine bakış bağlamındaki karşılaştırma, bu okuma üzerinden gerçekleştirilecektir.

Tanzimat yazarlarının, romanı aynı zamanda halka fikirlerini ulaştırmak ve onları uyarmak için bir araç olarak gördükleri dikkate alınacak olunursa, hem Namık Kemal'in hem de Ahmed Midhat Efendi'nin burada ele alınan romanlarında karakterleri idealleştirme biçimleri, olumsuzlanan ve olumlanan karakterleri metne yerleştirme tarzları ve bu tarzı izlerken sahip oldukları motivasyonları, ayrıca kendilerine biçtikleri pedagojik misyonlarından ötürü sık sık anlatıcı konumunu işgal eden yazar kimliklerinin varlığı, buradaki kıyaslamayı yaparken belirleyici unsurlar olacaktır.

### ***İntibah* Romanı ve Nesneleşen Dilâşub**

*İntibah* romanına yönelik olarak eleştirmenlerin vurgu yaptığı önemli bir nokta, metinde genç ve kadınlarla ilişki kurmada deneyimsiz Ali Bey'i cazibesıyla etkisi altına alan şehvi bir temsil konumundaki Mehpeyker'in Namık Kemal tarafından aşağılanmasıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde bu soruna değinmiş, Mehpeyker karakterinin daha eserin başında gayet alçak bir aileden geldiğinin

vurgulanmasına dikkat çekmiştir. Mehpeyker'in yazarının gösterdiği ışık altında değil, kendi olarak ele alınması gerektiğini ifade eden Tanpınar, bu karakterin metin boyunca yazarının aşağılayıcı tavrına âdeta itiraz etmekte olduğunu öne sürer (Tanpınar, 2007: 363). Benzer biçimde Güzin Dino da *Türk Romanının Doğuşu* adlı kitabında Mehpeyker karakterinin Namık Kemal tarafından aşağılanmasına değinir ve yazarın "kişisini hiçbir bakımdan bağışlama[dığını]" belirtir (Dino, 2008: 88).

Mehpeyker'in, yazar tarafından metin boyunca aşağılanmakla birlikte, Ali Bey ile olan ilişkisi süresince ona ihanet etmediği görülür. Tanpınar, Mehpeyker'in bu durumunu şöyle açıklar:

"Mehpeyker yalancı değildir. Ali Bey'e karşı menfaat hissiyle hareket etmez. Hattâ ona karşı evlenme teklifini reddedecek kadar kendi vaziyetini bilir. Daha ilk görüşte bu vaziyeti ima ederek konuştuğunu biliyoruz. Ali Bey'i tanıdığı günden itibaren bütün münasebetlerini kesmiştir. Hattâ kendisine bakan Suriyeli Abdullah Efendi ismindeki zengin âşığı ile olan bağlarını bile şerrinden korkmasa koparacaktır" (Tanpınar, 2007: 364).

Tanpınar'ın da ortaya koyduğu gibi Mehpeyker'in Ali Bey ile olan ilişkisinde sergilediği davranışlar ile metnin yazarının ona karşı tavrı arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Öyleyse yazarın bu tavrı takınmasının altında yatan sebeplere eğilmek gerekmektedir.

Babasızlık Tanzimat romanlarında sıkça görülen bir temadır. Nitekim Ali Bey de babasını küçük yaşta kaybetmiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu veri doğrultusunda Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar* adlı kitabında ifade ettiği şu görüşler önem kazanmaktadır: "Baba otoritesini sarsacak en büyük tehlike ve baba rehberliğinin yokluğunda oğulları baştan çıkaracak şeytan ise Batı'dan gelecek fen ve teknik değil, duyusallık ya da Tanzimat deyimiyile 'şehviliğe'tir" (Parla, 1990: 17).

Parla'nın ortaya koyduğu bu görüş şehviliğin, Namık Kemal için de ne denli tehlikeli bir unsur olduğunu açıklar niteliktedir. Tanzimat romanlarına bakıldığında da baba yokluğunda duyusal zevklere yönelmenin kahramanları büyük sıkıntılara soktuğu görülebilir. Bu bağlamda Ali Bey'in yanına, örneğin, *Felâun Bey ile Râkım Efendi*'nin Felatun'u, *Şık*'ın Şatiroğlu Şöhret'i konulabilir. Dolayısıyla, âşığına gösterdiği sadakati metinde gizlenmeyen Mehpeyker'in duyusal zevkler bağlamında bir aşağılamaya maruz kalması, babanın yokluğunda metnin babalığını üstlenen Namık Kemal'in henüz olgunlaşmamış anlatıcı ve baba tavrıyla açıklanabilir.

Namık Kemal'in Mehpeyker'e karşı tutum takınmasına gerekçe olarak gösterilebilecek bir başka unsur onun Ali Bey'i ilişkilerinde esir konumuna,

yani edilgen bir konuma getirmesi gösterilebilir. Roman karakterlerinden Mesut Efendi bu durumu açıkça ifade etmektedir: “Bak! Hıncıre, çocuğu validesinden ayıracak derecelerde esaret altına almış!” (Namık Kemal, 2007: 81–82). Demek oluyor ki yazarın oluşturduğu kurgu çerçevesinde kabullenemediği durum erkek karakter Ali Bey’in, âşık olduğu kadın karakter Mehpeyker tarafından kendi deyişle “esir edilmesi”dir.

Daha önce belirtildiği üzere Mehpeyker’in de Ali Bey’e karşı olan duygularında samimi olduğu açıkken, babasız erkek karakter Ali Bey romanda savunulmaktadır. Zira yazar, Osmanlı toplumundaki hâkim bakış açısına eklenilebilecek bir tavır sergileyerek erkeğin edilgen konumda olmasını kabullenememektedir. Buna dayanak olarak gösterilebilecek bir örnek yine yukarıda sözü edilen duyusal bağlamında verilebilir. Mehpeyker bu bağlamda yazar tarafından aşağılanırken Ali Bey’in de benzer konumda olduğu gerçeği metinde açıkça belirtilmekle beraber Ali Bey’e karşı yazarın bir tavrı gözlemlenmemektedir. Mehpeyker’in evindeki sevişme sahnesinde Ali Bey ile ilgili olarak şunlar aktarılmaktadır: “Ali Bey tamamiyle ser-mest olarak ve o halde ise muhabbete müteallik bir hafta evvel zihninde cereyan eden hâyâlât-ı şâirâne-yi tasavvur ve bulunduğu ezvâk-ı maddiye ile mukayese ederek bayağı bu cismânî telezüzât o rûhânî eşvâka tercih eder olmuştu” (Namık Kemal, 2007: 74).

Görülüyor ki Ali Bey bu sahnede kendisini duyusal zevklere teslim etmiştir. Ancak Ali Bey’in burada olumsuzlanması bir yana, “adam” yerine “çocuk” sözcüğü kullanılarak masumlaştırılması ve sahiplenilmesi durumu Mehpeyker’in etken, Ali Bey’in edilgen konumda olmasından kaynaklanmaktadır.

Yukarıda, anlatıcı alanını okura hissettirdiği yazar kimliğiyle dolduran Namık Kemal’in Osmanlı toplumu bakış açısına eklenilebilecek bir tavır sergilediği belirtilmişti. Öyleyse kadının etken, erkeğin edilgen konuma gelmesinin bu tavır çerçevesinde kabul görmeyişinin sebeplerini tartışmak gerekmektedir.

Tanzimat döneminde kaleme alınan romanlardaki kadın karakterler üzerine bir çalışma yapan Melin Has-Er *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Karakterler* isimli kitabında Türk aile yapısını ele alır. Has-Er, bu yapı içinde geleneği sürdüren ailelerin, kişiliği henüz şekillenmemiş, terbiye kabul edebilecek gelin seçmeye özen gösterdiğine vurgu yapar. Böylelikle gelin, evlendiği erkeğin evindeki düzene uyum sağlar hâle getirilebilecek, bu doğrultuda bir terbiye görebilecektir. Cariyelerin de bu tip bir terbiyeden geçirilerek efendileriyle evlendirmeleri olanağının bulunması, ailelerin satın

aldıkları cariyeleri oğullarına eş olarak alması şeklinde bir yön kazanmıştır. Elbette buradaki önemli nokta, eş olarak seçilen kadının erkeğin yanında nasıl durduğu olacaktır. Has-Er, genç kızların piyano ve Fransızca dersleriyle alafrağa yaşama hazırlanmalarını ve evdeki hanımefendi ile dadı kalfanın terbiyesinde Müslüman Türk kadını olarak yetiştirilmelerini bu şekilde açıklamaktadır (Has-Er, 2000: 18).

Yukarıdaki gibi ifade edilebilecek bir aile yapısı içinden *İntibah*'ın Mehpeyker'ine bakıldığında, bu türden bir yapı ve karakter arasında tam bir zıtlığın olduğu görülür. Dolayısıyla Namık Kemal, Mehpeyker'i öteleyecek ve Dilâşub karakterini metne yerleştirerek onu olumlayacaktır.

Ali Bey'in annesi Fatma Hanım'ın oğlunu evlendirmek için bir cariye seçmiş olması elbette önemlidir. Has-Er, Ali Bey'e eş olarak bir cariyenin seçilmesine vurgu yaparken, cariyenin önceden görülerek seçilebilmesi ve istenildiği gibi terbiye edilmesi gibi özelliklerinin bu seçimde etkili olduğunu belirtir (Has-Er, 2000: 18). Bu görüş, tüm kişiliğiyle okurun karşısına çıkan Mehpeyker'e karşı metne neden Dilâşub karakterinin yerleştirilip olumlandığını açıklar niteliktedir.

Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde *İntibah* romanını ele alırken Dilâşub'la ilgili bir değerlendirme sunar. Ona göre "Dilâşub muharririn bütün isteklerine rağmen silik kalır. Hakikatte bu esir kızın hiçbir şahsiyeti yoktur. O Mehpeyker'in karşısına çıkmak için icat edilmiştir. Fuhuşun karşısında temiz insan. İşte bu kadar" (Tanpınar, 2007: 365). Romanda Fatma Hanım'ın, oğlu Ali Bey'e evlenmesi için satın aldığı Dilâşub'un özelliklerini sayması Dilâşub'un Ali Bey'in yanına yakışması kaygısını ifade etmesi bağlamında kadını "layık olması gereken taraf" konumunda, yani edilgen konumda tutar. Yine annenin oğluna Dilâşub'u "koynuna alması" için baskı yapması Dilâşub'un kişiliksizleştirilmesini pekiştiren bir unsurdur. Gerçi Dilâşub'a esir olması yönüyle daha baştan bir edilgenlik atfedilebilir, ancak metinde yer verilen ve döneminin gerçeğini de yansıtır nitelikteki ifadeler, yazar Namık Kemal hakkında elde edebildiğimiz sonuçlar açısından yaklaşılmalıdır.

Metnin bu çerçevede ele alınmasına devam edilecek olunursa romanda Dilâşub'un yazar tarafından kişiliksizleştirilmesine işaret eden çarpıcı bir veriye henüz Dilâşub ile ilgili ilk tanımlamada rastlandığı görülür. Dilâşub hakkında yazarın ortaya koyduğu tasvir dikkat çekicidir: "Mamafih baştan ayağa vücûdu bir hafif şehim ile mestür olarak sinesiyle omuzlarının hadd-i ittisâlinde bile kemik eseri görünmez ve nazik parmaklarının her boğumuna bile büyücek bir inci tanesi sığabilirdi" (Namık Kemal, 2007: 84).



Namık Kemal'in *Divan* şiirine paralellik gösteren benzetmelerle süslediği Dilâşub tarifini sonlandırırken yaptığı yukarıdaki açıklamaya vurgu yapılmasının sebebi "parmakların her boğumuna büyücek bir inci tanesi sığdırılması" hayalinin ilginçliğinden ileri gelmektedir. Zira bu hayal Dilâşub'un parmaklarının nezaketine işaret etmekten ziyade âdeta bir ev eşyasının süslenmesini tarif eder niteliktedir.

Bu düşüncüyü temellendirirken yine Namık Kemal'in kendi hayali üzerinden gitmek gerekmektedir: Öncelikle kadının parmaklarının arasına yerleştirilmesi düşünülen nesnelere ziynet eşyası olması ve görsel haz verir nitelikte olmaları, yazarın ifade ettiği hayalde bu görsel hazzı öne çıkardığını göstermektedir. İkinci olarak bu hayal, Namık Kemal'in Dilâşub ile ilgili olarak aynı tarif dâhilinde yaptığı metaforlardan ayrılmaktadır. Örneğin, dudaklarının birbirine sarılmış iki gül yaprağına benzetilmesinde bir düz-değişmecedan söz edilebilir; ancak parmaklara yerleştirilen incilerle ortaya çıkan hayal, bir düz-değişmecenin gerçekleşmesini sağlamamakla birlikte bir insan elini, tüm insani işlevlerini bir kenara bırakarak sadece görünüşü açısından değerlendirmeye tabi tutmak anlamına gelir. İşte bu iki açıdan bakıldığında yazarın söz konusu hayalinin Dilâşub'a bir kişilik atfetmekten çok bir nesne olma durumu atfettiği görülür. Namık Kemal'in cariye Dilâşub'u bir kadın karakter olarak nasıl değerlendirdiği böylece görülmektedir. Öyleyse yazarın Dilâşub karakterini esir olarak ele almasına artık değinilebilir.

İsmail Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* adlı kitabında Dilâşub'un kölelik hayatının temsilcisi olarak metinde ortaya çıktığını belirtir. Parlatır'a göre, Dilâşub'un romana katılmasıyla "köle alım-satımı, köle kullanımı, köle-efendi ilişkisi, kölenin azat edilmesi en belirgin kölelik unsurları olarak karşımıza çık[maktadır]" (Parlatır, 1992: 125). Nitekim Dilâşub'un Fatma Hanım tarafından satın alınması süreci, onun konakta ve daha sonra Mehpeyker'in evinde kullanılma biçimi, Fatma Hanım'la ve Mehpeyker'le kurduğu ilişkiler ve kölenin azat edilmesi gibi noktalar romanın olay örgüsü içinde detaylı biçimde yer almaktadır. Parlatır, Dilâşub'un metnin içine yerleştirilmesinin taşıdığı amacı ifade ederken ise, "aile yapısına uymayan ya da istenilen hizmeti vermeyen bir kölenin kolayca elden çıkarılabilmesi[ne]" vurgu yapar (Parlatır, 1992: 126). Nitekim romanda yer alan ve Parlatır'ın da işaret ettiği, anne Fatma Hanım'a ait şu sözler yazarın tavrını açıklar niteliktedir: "Amma bu cariyedir beğenirsen koynuna alacaksın, istediğin gibi terbiye edeceksin" (Namık Kemal, 2007: 88). Köle bütünüyle efendisine ait olduğu için söz hakkı ya da hürriyeti zaten söz

konusu değildir. Dolayısıyla satın alınıp getirildiği evde kendisiyle ilgili verilecek kararı kabullenmek durumundadır. Bu noktada, efendinin köleyi elden çıkarmak ya da çıkarmamak konusunda sahip olduğu inisiyatifini kullanma olanağının göz önünde bulundurulması gerekmektedir; zira romanın Dilâşub üzerinden devam etmesine neden olan unsur tam olarak budur.

Böylece *İntibah*'ın kadın karakterlerinden Dilâşub'un yazar tarafından bir kadın olarak ve bir köle olarak nasıl ele alındığı ortaya konulmuş oluyor. Namık Kemal'in romanda kişilik sahibi ve erkek karakter Ali'ye karşı etken konumda olan Mehpeyker karakterini olumsuzlayarak, yerine kişiliği elinden alınmış ve Ali Bey'in karşısında edilgen konumda yer alan Dilâşub'u koyduğu görülüyor. Dilâşub'un romanın sonunda Ali Bey'e sadakatini ölümüyle göstermesi – bir başka deyişle varlığının tamamen Ali Bey'e bağlı kılınması – dahi bu edilgenlik ve kişiliksizliğin bir örneğidir. Yazarın bu şekilde onayladığı kadın karakter Dilâşub'a esaret açısından bakıldığında, Tanzimat devrinde köleliğin durumunun yazarın herhangi bir kökten eleştirisi olmaksızın yansıtıldığı görülmektedir. Hatta köle olarak alınan Dilâşub, Ali Bey'i romanın olumsuz karakteri Mehpeyker'in davet ettiği şehvilikten ve bedensellikten uzaklaştıran ve bu yönüyle köle olarak ancak "işlevsel" yönüyle olumlanan bir karakterdir.

Namık Kemal'in *İntibah*'ında kadın köleliğine ilişkin tutum bu şekildeyken, kadının toplumsal konumu ve esaret meselelerinin tartışıldığı aynı dönemde Ahmed Midhat Efendi tarafından yazılan *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanına eğilmek, bu iki aydın arasındaki tutumun kıyaslanmasını sağlayacaktır.

#### ***Felâatun Bey ile Râkım Efendi* Romanı ve Bir Özne Olarak Canan**

Ahmed Midhat Efendi *Felâatun Bey ile Râkım Efendi* romanında, aileden kötü terbiye almış, Avrupa hayranı ve taklitçisi olan mirasyedi bir alafrağ züppe tipi olarak seçtiği Felâatun Bey'i modernleşmenin âdeta ideal tipi olarak kurguladığı Râkım Efendi üzerinden olumsuzlar. Râkım Efendi, romanda orta hâlli bir ailenin oğlu olarak yetişmiş, çalışkan, akıllı ve hesapçı bir tiptir. Yazının bu aşamasında Râkım Efendi'ye kadına ve esarete bakışı açısından eğilerek Batılılaşma sorunsalıyla ilgili Ahmed Midhat'ın onu yerleştirdiği konum ortaya konulmaya çalışılacaktır. Böylelikle Ahmed Midhat Efendi'nin de kadının toplumsal konumu ve esaret gibi meseleleri ele alışından Namık Kemal'le karşılaştırılma işi gerçekleştirilecektir.

İlk olarak, Râkım Efendi'nin evine cariye alınmasındaki amacın, *İntibah*'ta Dilâşub'un konağa alınmasındaki amaçla paralellik gösterdiği

görülür. Râkım'ın dadısı Fedayi, Râkım'ın evlenmesini istediği için cariyeye almaya karar verir. Ancak bu niyetle satın almış olduğu cariyelerden hiçbirini beğenmeyerek geri gönderir. Sonunda Râkım bir esircide kendi gördüğü Çerkez bir kızı, yani Canan'ı kendi kararıyla satın alır.

Canan ile ilgili olarak başlangıçta dikkat çeken özellik, verem olmaya müsait görülecek denli zayıf ve hastalıklı olmasıdır. Satın alındıktan sonra Canan, Râkım ve Fedayi'nin gayretiyle sağlığına kavuşturulacaktır. Satın alınan cariyeye gösterilen bu dikkatin romanda alınan esire iyi bakılması ve esirin hayatından memnun edilmesi bağlamında başka unsurlarla birlikte öne çıktığı görülür. Canan, efendisi Râkım'dan Türkçe ve Türk kültürü ile ilgili dersler alır. Bunun yanı sıra kendisine Arapça, Farsça ve Fransızca öğretilir, piyano dersi alması için hoca tutulur. Fedayi ise Canan'a ev işi yapmayı öğretir. Romadaki bu unsurlar bir açıdan cariyenin, evleneceği efendisine uygun bir eş olarak yetiştirilmesine yönelik unsurlar olarak görülebilir. Ancak Ahmed Midhat Efendi cariyeye karşı gösterilen bu tutumu Ziklas ailesinin Râkım Efendi'yi ziyaretlerinde açıklamış olur. Ziklas ailesi kendilerine köle olarak tanıtılan kızın Fransızca konuşmasını ve üzerinde ederinin birkaç katı değere sahip mücevher taşmasını şaşkınlıkla karşılar. Ayrıca Canan'ın evde hapsedilmediği, istediği yere gidebildiği de vurgulanır (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 149). Yazarın çizdiği bu çerçeve dâhilinde bu türden bir esaret İngiliz aile tarafından olumsuz bir eleştiri almadığı gibi ailenin kız çocukları tarafından neredeyse kışkırtılır. Romanda bu durumu gösteren sahne Ziklas ailesinin kızları Margrit ve Can'ın Canan hakkındaki düşüncelerini açıklarken ortaya çıkar:

“Lakırdı bu dereceye geldikte İngiliz kızlarının ikisinde de tavır değişti. Bunların çehrelerini bir ehl-i dikkat görecektir olsa âdeta Canan'ı ziyadesiyle kıskandıklarına dair yüzlerinde yüzlerce alâmet görürdü. Vâkıa kendileri bu hâlin farkında olmazlar idiyse de, Canan işi oldukça teyakkun ederek ve hâlbuki kızların kendisinden alıp veremedikleri ne olduğunu dahi anlamayarak mamafih o dahi hâl ve tavrıyla kızlara arz-ı husumet ederdi” (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 151).

Görüldüğü gibi Canan'la ilgili ortaya konulan tablo, onun özgür kadınlar tarafından dahi kıskanılacak bir kadın konumunda olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda Canan'ın bir kişiliği olduğu anlaşılmış olur.

Canan, istediği zaman –dadısı yanında olmak koşuluyla- istediği yere gidebilen, kültürlü ve bilgili bir kızdır. Bir cariyeye olarak evdeki özgür durumu ise, başkaları için şaşırtıcı düzeydedir. Öyle ki sadece efendisiyle görünürdeki ilişkisi dolayımında cariyeye konumundadır. O, *İntibah*'ın Dilâşub'unda görüldüğü gibi evin efendisi “koynuna alsın” diye getirilmiş

bir köle değildir. Ahmed Midhat Efendi'nin üslubu da bu bağlamda Namık Kemal'i aşan bir üslup olarak değerlendirilmelidir.

Bunun yanında Râkım Efendi, *İntibah*'ın Ali Bey'inde olduğu gibi şehvilikten uzaklaştırılması gereken bir karakter değildir. Râkım Efendi ile ilgili olarak romandan yola çıkarak şehvilik (ya da duyusallık) konusu ele alınırsa, Râkım Efendi'nin yazar tarafından şehvilikten neredeyse arındırıldığı görülür. Râkım'ın esirciden satın aldığı Çerkez cariye Canan'a bedensel olarak bir ilgi göstermemesi dadı kalfa Fedayi üzerinden şu şekilde ifade edilir: "Benim beyim melek midir nedir? Karşısında peri gibi kız gezdiği hâlde asla bir alıcı göz ile baktığı yok" (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 43). Yazar, Râkım'ın şehvilikten uzak tutmayı Râkım'ın Ziklas ailesiyle sandal gezisine çıktığı sahnede sürdürür. Mister Ziklas'ın kızları bu gezide Râkım'ın kucacağına yaslanacak, fakat Râkım'ın bundan "maddi" değil, yalnızca "vicdani" bir zevk aldığı vurgulanacaktır (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 46). Böylelikle, Fransızca konuşmak, polka dansı bilmek gibi Avrupalı özellikler sergileyen Râkım'ın Batı taklitçisi Felâtun'da görülen şehvilik gibi olumsuz bir özelliği taşımadığı belirtilerek onun kimliğini yitirmemiş ölçülü bir Osmanlı erkeği figürü olduğu düşüncesi öne çıkarılır. Râkım'ın, dolayısıyla romanda anlatıcı konumunu yazar kimliğiyle işgal eden Ahmed Midhat Efendi'nin kadına bakışı da işte bu vurgu üzerinden şekillenmektedir. Ahmed Midhat Efendi böylelikle kadına bakışı yeniden şekillendiren modernleşmiş bir Osmanlı erkeği figürü oluşturmaktadır.

Şehvilik meselesinin kadına bakış açısından dikkate alınması gereken bir diğer yönünün de Canan ve Râkım arasındaki ilişkinin dengeli olmasına katkı sağlaması olduğu söylenebilir. Râkım, Canan'ı satın alırken dahi ona duyusal bir ilgi göstermekten uzaktır. Bu durum, Canan'ın Râkım'ın odalığı ve nihayetinde eşi olması sürecine kadar böyle devam eder. Bu iki karakter arasında duyusalın ötesinde bir aşk ilişkisi kurgulanarak metinde kadın-erkek ilişkisi düzleminde bir denge oluşturulur. Canan, *İntibah*'ın Dilâşub'u gibi romanda silik kalan bir karakter olmak bir yana, başka bir aileye satılması söz konusu olduğunda dahi Râkım tarafından fikri almır, duyguları anlaşılmasına çalışılır.

Râkım ile Canan arasındaki ilişki kadına bakış bağlamında değerlendirilirken Canan'ın aynı zamanda bir köle olması elbette göz ardı edilemez. Nitekim köle kadının eş olarak alınması bağlamında Felâtun Bey ile Râkım Efendi arasında geçen bir sohbet Râkım Efendi'nin hem köleliğe hem de kadına bakışı açısından fikir vericidir. Bu sohbette Felâtun Bey bir esiri eş edinmekle ilgili şunları söyler: "Kim bilir gönlü kimdedir? Esirin

olduğu için sana ram olmaya mecburdur” (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 100). Râkım’ın, bu tartışmada, Felâtun Bey ile paylaşmadığı yanıtı şu şekildedir: “Hey şaşkın, esirde yürek yok mudur? Beş on kuruşa bir kızın hürriyetini satın almak işten bile değildir. Onun yüreğini satın al da bak sana ne kadar yâr olur. Ah benim Canancığım! Zavallı kızcağız!” (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 100).

Râkım Efendi bu noktada Canan üzerinden düşünerek, bir esirin hürriyetinin elinden alınması fikrine itibar etmemekte ve hürriyeti elinden alınan kadının hissettikleriyle ilgilenmektedir. Râkım Efendi’nin temelde romanın olumsuzlanan tipi Felâtun Bey’in karşısına konularak olumlandığı göz önünde bulundurulursa Ahmed Midhat Efendi’nin tavrı da anlaşılabilir olur. Ahmed Midhat esarete böylelikle kapalı bir eleştiride bulunurken Râkım’ın Canan hakkında düşündükleri üzerinden bu iki karakter arasında bir denge oluşturur.

Öte yandan Ahmed Midhat’ın esareti kökten reddetmediği belirtilmelidir. Nitekim Ziklas ailesinin Râkım Efendi’yi ziyareti sırasında, Canan’ı gören İngiliz misafirlerin bu esaret biçimini Amerika’daki esaretle karşılaştırdıkları belirtilir (Ahmed Midhat Efendi, 2000: 147). Bu karşılaştırma üzerinden de kölelik kurumunun Osmanlı’daki işleyiş biçimi onaylanmış olur. Bununla beraber *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* romanındaki *İntibah*’a paralel bir başka özellik, kölelik kurumunun Osmanlı toplumundaki işleyiş biçimini ortaya koymasındadır. Metinde olumsuzlamaya maruz kalmayan köleliğin işleyişi Canan üzerinden aktarılır. İsmail Parlatır, *Tanzimat Edebiyatında Kölelik* adlı çalışmasında romanda bu yöndeki işleyişin “câriye seçimi, câriye alım satımı, odalık, efendi-köle ilişkisi” doğrultusunda gerçekleştiğini belirtir (Parlatır, 1992: 117). Buna ek olarak, Canan karakteri dolayımında cariyelelikten odalığa geçiş aşamasına değinilir. Parlatır, bu aşamayı şu şekilde ifade eder: “Onun (Canan’ın) bu becerikliliği Rakım’ın dikkatlerini kısa sürede üzerine çeker. Bu ilgi giderek duygusal bir yaklaşıma döner. Rakım, onu gece geç saatlere kadar odasında tutmaktadır. Artık güzel câriye, *odalık* olmuştur” (Parlatır, 1992: 115). Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi, Ahmed Midhat roman yoluyla kölelik kurumu ve cariyelerin durumu ile ilgili olarak bilgi vermiş olur.

Ahmed Midhat’ın Canan karakteri üzerinden kadına ve köleliğe bakış açısı bu şekilde ortaya konulabilir. Görüldüğü gibi Ahmed Midhat gerek üslup özelliği gerek romanda kadını tuttuğu yer açısından Namık Kemal’den daha açık fikirli bir tavır sergilemektedir. Bir yanda *İntibah*’ın nesneleşen

Dilâşub'u, diğer yanda *Felâton Bey ile Râkım Efendi*'nin kıskanılan kadını, bir anlamda diğer kadınlar tarafından kıskanılan özne Canan yer almaktadır.

Bunun yanında Ahmed Midhat'ın kölelik ile ilgili tavrı kökten reddedici olmasa da romanda zaman zaman yaptığı hürriyet vurgusu göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda Râkım'ın Felâton ile sohbetinin yanı sıra hatırlanması gereken bir başka örnek Râkım'ın "hürriyetin cihanlara degeceği[...]"(Ahmed Midhat Efendi, 2000: 20) gerçeğini teslim etmesi olabilir. Öte yandan, Namık Kemal'in *İntibah* romanında bu tip bir değinmeye rastlanmaz. Namık Kemal kölelik kurumunu kendi döneminin bakış açısına uygun biçimde normal karşılamaktadır. Dolayısıyla *İntibah* romanı, dönemin aydınlarının kadın köleliğine karşı yükselen sesleri arasında yer almayarak aykırı bir pozisyona düşer.

### Sonuç

Şimdiye değin görüldüğü üzere Namık Kemal'in *İntibah* ve Ahmed Midhat Efendi'nin *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanlarında yansıttıkları anlatıcı tavrı arasında önemli farklılıklar göze çarpmaktadır. Namık Kemal, erkeği edilgen konuma getiren ve şehviliğin bir temsili olarak kurguladığı Mehpeyker karakterini roman boyunca âdeta sustururken efendisine bağlılığını hayatını tehlikeye atarak gösteren ve nihayetinde bıçaklanarak ölen Dilâşub'un yazar tarafından onaylandığı görülür. Dilâşub, şehvet düşkünü bir hayat kadını karşısında temiz ve Ali Bey tarafından seçilmesi gereken bir karakter olarak sunulur. Bununla birlikte Namık Kemal'in Mehpeyker'e karşı metnin herhangi bir yerinde olumsuz tavrını kıracak bir örneğe rastlanmamaktadır. *İntibah*'ta çizilen ideal kadın tipi, bir nesne olarak çizilen Dilâşub'dur. *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanında ise Canan bağlamında bunun tersi bir durum olduğu söylenebilir. Namık Kemal, Dilâşub'un esareti ile ilgili olarak da esaret bağlamında toplumsal bir eleştiri getirmez, kölelik kurumunu yaşadığı biçimiyle değerlendirir ve yansıtır. Öte yandan Ahmed Midhat'ın Râkım Efendi üzerinden hürriyete dikkat çektiğinin hatırlanması bu aşamada önemlidir. Son tahlilde *İntibah*'ın köle kadını Dilâşub nesneleşirken *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanının Canan'ı aldığı eğitim, giyim-kuşamına gösterilen önem ve kişisel fikirlerine önem verilmesi gibi bireysel olarak kendisine sağlanan avantajlar bakımından tam bir öznedir. Bu yönüyle Ahmed Midhat'ın, burada ele alınan romanları açısından kıyaslandıklarında, çağdaşı Namık Kemal'den fikir anlamında daha ilerici bir konumda yer aldığı anlaşılır.

Ahmed Midhat'ın *Felâton Bey ile Râkım Efendi* romanı yoluyla yansıttığı kadına bakışı Canan üzerinden şekillenir. Şerif Mardin, "Tanzimat'tan Sonra

Aşırı Batılılaşma” başlıklı makalesinde Ahmed Midhat’ın kadına bakışını değerlendirirken Canan’ın Râkım Efendi’nin evinde aldığı eğitime vurgu yapar ve yazarın özellikle “Diplomalı Kız” adlı hikâyesinin, onun “kadınlık ülküsünün bir yanını temsil ettiğini” belirtir (Mardin, 2002: 32). Ahmed Midhat’ın bu noktada Namık Kemal’den daha açık fikirli bir duruş sergilediği, yukarıda vurguladığımız noktalar da dikkate alındığında ortadadır. Zira Cevdet Kudret’in *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman* adlı kitabında belirttiği üzere Namık Kemal’in katı ahlakçılığı, düşmüş kadını sadece düşmüş olduğu için bütünüyle hoşgöründen uzak olarak değerlendirmeye almasına neden olur. Yazar, karakterini bir insan olarak ele almaz ve bu açıdan da Ahmed Midhat’tan çok geride kalır (Cevdet Kudret, 1987: 110). *İntibah*’ın şehviliğe ve bedenselliğe yönelme tehlikesi taşıyan Ali Bey’i için Dilâşub da ancak onu bu tehlikeden kurtaracak bir “araç” olarak dikkat çekicidir ve Ahmed Midhat Efendi’nin Canan’ına kıyasla hiç bireysellik ve öznellik göstermez. Râkım Efendi’nin idealleştirilmiş modern Osmanlı erkeği duruşu, kendisinin bu tip bir tehlikeye açık olmasını engellediği için Canan’a benzer bir fonksiyon yüklenmez. Dolayısıyla Canan’ın romandaki rolü, Râkım Efendi’ye eş olması düşünülen ve tüm bireyselliğiyle öne çıkan kadın kimliğini sergilemektir. Böylece köleliğin sınırları, Namık Kemal’in romanında görmediğimiz şekilde, Ahmed Midhat Efendi tarafından “kabul edilebilir” seviyeye çekilmiş olur.

Kenan Akyüz, *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860–1923)* adlı çalışmasında Tanzimat romanın izlediği iki yoldan bahseder. Akyüz’e göre bunlardan ilki Ahmed Midhat’ın açtığı ve “aydın olmayan geniş halk topluluğunu Avrupaî hikâye ve romana” alıştırmayı hedefleyen ve “[B]atılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmaya çalışan” yoldur. Namık Kemal ise “doğrudan doğruya Batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan” ve çeşitli ölçülerde Batı kültürü ile temasa geçmiş sınırlı aydınlara açılmayı hedefleyen yolun yaratıcısı olarak görülür (Akyüz, 1990: 68). İki yazarın izlediği bu yollar dikkate alındığında, Ahmed Midhat’ın geniş halk topluluğuna hürriyet fikrini aşılama ve köle kadınların özgürlük alanlarını yeniden tanımlama gayretinin konu kölelik ve özellikle de kadın köleliği olduğunda Namık Kemal’e kıyasla çok daha yoğun olarak öne çıktığı, burada ele alınan bu iki roman özelinde rahatlıkla görülebilir.

Sonuç itibarıyla, bu çalışma boyunca karşılaştırmaya tabi tuttuğumuz iki yazarın ilişki kurdukları roman teknikleri ele alındığında, Akyüz’ün vurguladığı türden bir ayrıma gidilmesi söz konusu olabilir; ancak kadının toplumdaki yeri ve kölelik gibi meseleler açısından bakıldığında ve özellikle

değerlendirdiğimiz iki roman göz önüne alındığında, modernleşme çizgisinde Ahmed Midhat'ın Namık Kemal'den daha önde bir görüntü çizdiği anlaşılır. Dolayısıyla Tanzimat edebiyatı ile ilgili olarak yapılacak tespit ve sınıflandırmalarda iki yazar arasındaki bu ayrımın göz önünde bulundurulmasının bu alandaki çalışmaları daha sağlıklı sonuçlara götüreceği düşünülmektedir.

#### KAYNAKÇA

- Ahmed Midhat Efendi (2000), *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, Haz. Tacettin Şimşek, Akçağ Yayınları, 3. Basım, Ankara.
- AKYÜZ, Kenan (1990), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860–1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Cevdet Kudret (1987), *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman-1 Tanzimat'tan Meşrutiyet'e Kadar (1859-1910)*, İnkılâp Kitabevi, 5. Basım, İstanbul.
- ÇAKIR, Serpil (2016), *Osmanlı Kadın Hareketi*, Metis Yayınları, 5. Basım, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2017), *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti – Erkekler Devlet, Kadınlar Aile Kurar*, İletişim Yayınları, 4. Basım, İstanbul.
- DİNO, Güzin (2008), *Türk Romanının Doğuşu*, Agora Kitaplığı, 2. Basım, İstanbul.
- FINN, Robert P. (1984), *Türk Romanı*, Çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınları, İstanbul.
- HAS-ER, Melin (2000), *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Karakterler*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- KANDİYOTİ, Deniz (2019), *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar – Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, Metis Yayınları, 6. Basım, İstanbul.
- MARDİN, Şerif (2002), *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4*, Der. Mümtaz'er Türköne ve Tuncay Önder, İletişim Yayınları, 10. Basım, İstanbul.
- Namık Kemal (2007), *İntibah*, Haz. Yakup Çelik, Akçağ Yayınları, 7. Basım, Ankara.
- PARLA, Jale (1990), *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PARLATIR, İsmail (1992), *Tanzimat Edebiyatında Kölelik*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2. Basım, Ankara.
- \_\_\_\_\_ (1987), "Osmanlı Sosyal Hayatından Köleliğin Kaldırılışı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 31.1-2, 417-420.



Naim ATABAĞSOY

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2007), *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Haz. Abdullah Uçman, Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, İstanbul.

## SEBASTE'DEN (UŞAK) KAPI TIPLİ YENİ BİR MEZAR STELİ\*

*A New Door-Type Grave Stele from Sebaste (Uşak)*

Münteha DİNÇ\*\*

Ahsen FINDIK\*\*\*

**ÖZ:** Uşak'ın Sivaslı ilçesi Selçikler köyünde bulunan Sebaste antik kenti Roma İmparatorluk Dönemi'nde Phrygia Bölgesi sınırları içerisinde yer almaktadır. Makalenin konusunu Selçikler'de 1995 yılında yapılan cami hafriyat çalışmaları sırasında açığa çıkan bir adet kapı tipli mezar steli oluşturmaktadır. Stel, üçgen bir alınlık içerisinde kemer betimine sahiptir. Kapı çerçevesi, üç fascialı olarak yapılmıştır. Çerçeve içerisindeki kapı betimi ise stel gövdesi üzerinde bezeme içeren dört panelden oluşmaktadır. Stelimizi Sebaste ve yakın çevresinden bulunan kapı tipli stellerden ayıran özelliği ise panellerdeki betimleridir. Stel tipolojik, ikonografik ve stilistik incelemelerine göre MS 2.-3. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Bu yüzyıllar Sebaste'nin de en görkemli dönemlerini yansıtmaktadır. Kentte böyle bir mezar stelinin bulunması kentli elit sınıfın varlığı, yaşam biçimi ve ölü gömme geleneği konusunda aydınlatıcı bilgiler içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Kapı Tipi, Mezar Steli, Roma Dönemi, Sebaste, Phrygia

**ABSTRACT:** The ancient city of Sebaste, located in the Selçikler village in Sivaslı district of Uşak province, is include in the borders of Phrygia Region during the Roman Empire Period. The subject of the article is a door-type grave stele, which was unearthed during the mosque excavation in Selçikler in 1995. The stele has an arch depiction in a triangular pediment. The door frame is made with three fasciae. The door depiction in the frame consists of four panels with decoration on the stele body. Also the feature that distinguishes our stele from the door-type steles found in Sebaste and its immediate surroundings is the descriptions on the panels. According to the typological, iconographic and stylistic examines of the stele, is dated to the 2nd- 3th century AD. These centuries indicate the most magnificent periods of Sebaste. The discovery of such a gravestone in the city

\* Uşak Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon birimi tarafından 2020/SOSB001 numaralı proje kapsamında Uşak Arkeoloji Müzesi taş eserler deposu ve Sebaste arşivinde çalışmalar yapılmıştır. Bap birimine ve gerekli izinleri sağlayan Müze Müdürü Şerif Söyler, Müdür Yardımcısı İlhan Çavuş'a teşekkürlerimizi sunarız.

\*\* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, munteha.dinc@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4991-6645

\*\*\* MA Uşak Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji Bölümü, Uşak, ahsen.cen@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9625-8724

Geliş Tarihi / Received: 28.04.2021

Kabul Tarihi / Accepted: 03.05.2021

Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021

provides lightning knowledges about the existence of the urban elite class, the way of life and the burial custom.

**Keywords:** The Door Type, Grave Stele, Roman Period, Sebaste, Phrygia

## Giriş

Roma İmparatorluk Dönemi'nde Phrygia Bölgesi olarak tanımlanan geniş bir alandan bulunan mezar stelleri sayıca hem çok fazla hem de oldukça çeşitlidir. Bölgesel ve yerel özelliklerin belirleyici olduğu bu tür mezar stelleri arasında özellikle kapı tipli olanlar yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır (Waelkens, 1986; Lochman, 2003: 147-184; Kelp, 2015: 65-101). Günümüzde pek çok çalışmaya konu olan kapı tipli mezar stelleri tipolojik, ikonografik ve stil açısından değerlendirildiğinde yerelde ayırt edici detayların belirleyici olduğu daha çok önem kazanmaya başlamıştır. Bu sebeple Sebaste'den mezar steli, tipolojisi ve ikonografisi ile özgün ve şimdilik ünik bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Söz konusu tek bir örnek üzerinde yapılan analogik çalışmada bölgesel farklılıkları ön plana çıkaran bütüncül bir yaklaşım ile Uşak ili sınırları içinde bulunan kapı tipli stel, mezar taşı ve alınlık bloklarından oluşan kompozit mezar bloklarının kendi tipolojileri oluşturularak yeniden çalışılmasının gerekli olduğu anlaşılmaktadır.

Phrygia Bölgesi'nin karakteristik mezar steli tipolojisini yansıtan kapı tipli örnekler ya bölge müzelerinde ya da antik kentlerin yakın çevresinde yüzeyde dağınık olarak ve çoğunlukla günümüz çeşmelerinde yapı malzemesi olarak kullanılmış halde bulunmaktadır. Sebaste antik kentine ait olduğunu düşündüğümüz çalışmamızın konusunu oluşturan mezar steli de Selçuklular'da yapılan cami hafriyatı çalışmaları sırasında temel çukurundan bulunmuştur. Kapı tipli mezar stelleri arasında genel tipolojiden farklı olması, üzerinde yer alan süslemeleri ve mezar ikonografisini yansıtan araç gereçleri ile dikkati çekmektedir.

## 1. Kentin Konumu, Kısa Tarihçesi ve Araştırmalar

Uşak ili, Sivaslı ilçesinin Selçuklular kasabasında yer alan Sebaste antik kenti, Roma İmparatorluk Dönemi'nde Phrygia'nın merkezi kentlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Taştömür, 2017: 83). Kent günümüzde olduğu gibi eski çağlarda da yüksek dağların arasında uzanan geniş ovalık arazilerle kaplıydı. Kentin verimli topraklara sahip olmasındaki en önemli unsur kaynağını kuzeydeki Dindymos (Murat) Dağı'ndan alan ve 170 km kuzey-güney doğrultulu olarak hareket eden ve güneydeki Maiandros'a (Büyük Menderes) dökülen Sindros (Banaz) Çayı'dır (Erten, 2007: 24). Yerleşim tarihi Neolitik Dönem'e kadar geri giden Sebaste ve yakın çevresi

sürekli olarak Phrygia Bölgesi sınırları içerisine dâhil edilmiş, zamanla bölgenin ikiye ayrılması ile de Phrygia Magna'nın önemli bir kenti olarak var olmuştur.<sup>1</sup> MS 4. yüzyıldan itibaren bölge tekrar ikiye ayrılarak bu kez de Pacatiana<sup>2</sup> ve Salutaris olarak adlandırılmıştır. Sebaste ise Phrygia Pacatiana bölgesi sınırlarında yer almıştır.

Son dönem yüzey araştırması çalışmalarına göre Geç Neolitik Çağ'dan itibaren yerleşim gördüğü anlaşılan kentin, kesintisiz bir şekilde Demir Çağları boyunca da varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Kentin merkezi konumunda yer alan birkaç alandan Phryg ve Lydia Dönemi'ne işaret eden buluntular ele geçmiştir (Taştëmür, 2021). Sebaste yerleşiminde Pers buluntuları ise az olmakla birlikte iki bölgede görülmektedir. Bunlardan ilki Selçukler Höyük, diğeri ise Dedeballar-Sıktırma yerleşimidir. Hellenistik Dönem yerleşimi konusunda yazıtlar suskunluğunu korusa da Sebaste'nin yakın çevresinden bulunan seramik kap parçaları bu dönemi aydınlatıcı bilgiler içermektedir (Eğeci-Hacı, 2021). Sebaste, büyük olasılıkla Roma Dönemi öncesinde bölgede var olan küçük yerleşimlerin *synoikismos* yoluyla bir araya getirilerek daha merkezi ve büyük bir kent kurma düşüncesi ile Augustus tarafından MÖ 20 yıllarında kurulmuştur.<sup>3</sup> Epigrafik, nümizmatik ve seramik buluntular kentin MS 2. ve 3. yüzyılda en görkemli dönemlerini yaşadığını göstermektedir (Ramsay, 1883: 409; Head, 1911: 684; Eyüpoğlu ve Taştëmür, 2020: 39-66).

Sebaste antik kenti için, 19. yüzyıl gezginlerinin yapmış olduğu epigrafik çalışmalar önemli bir başvuru kaynağı olmakla birlikte, yine de kentin yeterince araştırılmadığı gerçeğiyle bizleri yüz yüze bırakmaktadır. Kentte ilk kazı çalışmaları İstanbul Arkeoloji Müzeleri adına Dr. Fıratlı tarafından başlatılmış ve bu süreçte 1966-1978 yılları arasında on üç kazı sezonu boyunca kurtarma kazıları gerçekleştirilmiştir (Taştëmür, 2017: 85). Söz konusu kazıların 1978 yılında sona ermesinin ardından büyük bir sessizliğe bürünen kent ve çevresi, 2016 yılında Uşak Yüzey Araştırması çalışmaları ile yeniden bilim dünyasında yer almaya başlamıştır (Dinç ve Taştëmür, 2017: 253-257). 2017 yılından itibaren "Sebaste Antik Kenti ve Çevresi Yüzey Araştırması" projesi ile yoğun yüzey araştırmaları başlatılmış ve

<sup>1</sup> Her ne kadar kent tarihsel süreçte Phrygia bölgesi içine dâhil edilse de Lydia kültürünün de etkisini taşımaktadır. Bu konuda bk. Taştëmür, 2021 (Baskıda).

<sup>2</sup> Constantin zamanında doğuya vali olarak gönderilen Pacatianus'un isminden dolayı bu şekilde adlandırılmıştır.

<sup>3</sup> İmparator Augustus'un Actium Savaşı'ndan sonra Asia'yı ziyareti sırasında Apollon kehanet merkezinden görüş alarak kenti kurduğu epigrafik belgelere dayanılarak ileri sürülmektedir. Bu konuda bk. Magie, 1950: 472; Merkelbach, 1997: 140-144.

günümüzde de söz konusu çalışmalar Sebaste ve çevresinde sürdürülmektedir (Taştemür ve Dinç, 2018: 66; Taştemür ve Dinç, 2019: 479-480).

## **2. Kapı Tipli Mezar Stellerinin Tipolojisi, Anlamı ve Gelişimi**

Kapı, antik dönemden itibaren birçok kültürde mezar sembolü olarak kullanılmıştır. Sembolik anlamı, kapının pratik işlevinin yanı sıra yaşamdan öteki hayata geçiş arasındaki metafora dayanmaktadır. Bu fikir tüm kültürlerde evrensel olarak kabul edilmektedir (Wujewski, 1991: 34). Kapı, “hayatta kalanlar için mezara sembolik bir giriş mi? Saygılarını sundukları ve mezar sunularını getirdikleri yer mi? Yoksa öteki hayata açılan kapı mı?” gibi soruları akla getirmektedir. Aslında tüm bu soruların genel bir cevabı olarak mezarlarda kullanılan bu kapı betimlemeleri, büyük boyutlu mimari eleman içeren mezarları, yaşamdan ölüm ile öteki hayata geçişi, ev ve aileyi sembolize etmektedir (Roosevelt, 2006: 66). Kapının sadece evin değil, ailenin de sembolü olarak kullanılmış olabileceği düşüncesi, Yunan dramalarında misafirperverliğin, evin ve ailenin sembolü olarak geçmesi ile desteklenmektedir (Roosevelt, 2006: 79).

Kapı tipli mezar steli, mimari bir amaca hizmet etmeyen, sahte veya sembolik kapı olarak adlandırılan bir veya daha fazla kapının temsili ile dekore edilmiş mezar taşı formudur (Roosevelt, 2006: 65; Waelkens, 1986: 1). Kapı temsili genellikle bir çerçeve veya pilasterler içerisinde yapılmış olup, genellikle üst kısmında alınlık ya da silme görülmektedir. Kapı betimi stel gövdesi üzerinde dört veya daha fazla panelden oluşmaktadır, paneller içerisinde ölen bireylerin gündelik yaşamlarına dair nesnelere betimlemeleri görülmektedir (Waelkens, 1986: 1). Bazı kapı tipli steller yekpare olup, tek bir mermer bloktan kapıyı, kapı kenar silmelerini ve tepede alınlığı temsil etmektedirler (Linde, 2019: 220). Bir diğer kapı tipli mezar stelleri ise kompozit olup, ayrı bileşenler olarak alınlık blokları, kapı taşları, kapı dikmeleri ve kaidelerden oluşmaktadır (Linde, 2019: 221). Kapı tipli mezar stellerinin Arkaik Dönem’den itibaren kullanıldığı ve büyük çoğunluğunun Roma İmparatorluk Dönemi’nde görüldüğü bilinmektedir (Smith, 1988: 350). Bu tip mezar stellerinin eski bir Phryg geleneği olduğu öne sürülmektedir (Waelkens, 1986: 13-14). Kelp, Roma Dönemi Phrygia’ında seçkin insanların bu eski tanıdık formları kullanarak, kentsel bağlamda statü sembolleri olarak kolayca ailenin servetlerini, benlik anlayışlarını ve tanınmalarını sağladıklarını düşünmektedir (Kelp, 2016: 601-612).

Kapı tipli mezar stellerinin konumları hakkında pek çok görüş yer almaktadır. Roosevelt, kapı tipli mezar stellerinin mezar komplekslerinden ayrılmış, bağımsız mezar anıtları olduklarını ve ayrı olmalarının nedenini ise sembolik bir anlama sahip olduklarından kaynaklandığını düşünmektedir (Roosevelt, 2006: 66). Ayrıca bu stellerin mezarın yakınında duran bağımsız bir anıtın parçası olabileceğini, mezarın mimarisine dâhil edilmediğini ya da giriş olarak kullanılan geçişi kapatmak amacı ile kullanılmadığını savunmaktadır (Roosevelt, 2006: 73). Polat ise, kapı tipli mezar stellerinin boyutlarının mezar giriş boyutları ile karşılaştırıldıklarında daha küçük boyutlu kalmalarından dolayı bir mezara bağlantılı olmasının mümkün olmadığını ve bu sebeple bağımsız olduklarını düşünmektedir (Polat, 2005: 5). Ancak bu stellerin hiçbirinin insitu durumunda bulunmaması ve daha sonrasında salt mimari veya estetik kullanım amacı ile yerinden alınıp devşirme olarak kullanılması stellerin tam kullanımı ve konumu hakkında sadece varsayım yapılabileceğini göstermektedir (Polat, 2005: 11). Waelkens, Anadolu'daki mezarları “*domusaeterna*” yani ebedî ev olarak tanımlayarak, sembolik kapı tipli mezar stellerinin ev benzeri mezarın sembolü olduğunu savunmaktadır (Roosevelt, 2006: 78; Waelkens, 1986: 17-31). Kapı tipli mezar stellerinin, fazla maliyetinden dolayı büyük boyutlu mezar yapılarını temsil ettikleri de düşünülmektedir (Roosevelt, 2006: 79).

### 3. Sebaste Kapı Tipli Mezar Steli

Çalışma kapsamında değerlendirilen, Uşak Arkeoloji Müzesi taş eserler deposunda koruma altına alınan kapı tipli mezar steli, 1995 yılında Selçukler Camii hafriyat çalışmaları sırasında açığa çıkmıştır (Resim 1). Orta grenli beyaz mermerden yapılmıştır. Eserin korunan yüksekliği 110 cm, genişliği 94 cm, kalınlığı 33 cm'dir. Alınlık üzerinde ve kenarlarında kırılarak kopmalar şeklinde tahrip olmuştur. Genel olarak yüzeyinde aşınma ve harç kalıntıları gözlenmektedir.

Söz konusu stelin üst – alt ve yan kısımlarında kırık ve eksiklikler mevcuttur. Buna rağmen kapı temsili bir çerçeve ve pilasterler içerisinde yapıldığı görülmektedir. Stel, üçgen bir alınlık içerisinde kemer betimine sahiptir. Kapı çerçevesi ise, üç fascialı olarak yapılmıştır. Çerçeve içerisindeki kapı betimi ise stel gövdesi üzerinde bezeme içeren dört panelden oluşmaktadır. Bezeme içeren bu dört panelin arasında çift dar dikdörtgen biçiminde yapılmış paneller de görülmektedir. Kapı betimlerinin tam ortasında yer alan sütun benzeri başlığa ve kaideye sahip bantlı kapı silmesi, kapıyı iki kanada ayırmaktadır. Waelkens tarafından bu tip silmeler başlıklı ve kaideli sütun benzeri olarak tanımlanmaktadır ve söz konusu

stelde yer alan kapı silme benzerleri Synnada (Waelkens, 1986: Taf.70: 497) ve Amorion (Waelkens, 1986: Taf.77: 531)'da görülmektedir.

Stelin tipolojik açıdan incelenmesi formuna göre belirlenmiş olup, burada özellikle stelin alınlık kısmı ve kapı çerçevesi belirleyici rol oynamaktadır. Sebaste ve yakın çevresinde ulaşılan mezar stelleri hem Uşak'ın diğer bölgelerinde hem de komşu bölgelerdeki kapı tipli mezar stelleri ile benzerlik içerisinde olup bazı detaylarda Sebaste'ye özgü farklılıklar da göze çarpmaktadır. Stel tipolojisinin belirlenmesinde Waelkens ve Lochman tarafından yapılan tipolojik sınıflandırma kullanılmıştır (Waelkens, 1986: 180–181; Lochman, 2003: 147). Yapılan değerlendirmeler sonucunda Waelkens'in yapmış olduğu tipolojinin yetersiz kaldığı görülmüştür.

Uşak Müzesi'nde Envanter No.66 ile kayıtlı olan stel, Waelkens'in yapmış olduğu tipolojiye göre Tip C grubuna dâhil olmaktadır (Waelkens, 1986: 4 – 5). Tipolojik açıdan bazı farklılıklar göstermektedir. Bu tipolojik farklılık, üçgen alınlık içerisinde kemer detayının da eklenmesi şeklinde tanımlanabilir. Waelkens üçgen alınlık içerisinde yapılan kemere sahip stelleri özellikle Aizanoi kentinde Tip C grubuna dâhil etmiş fakat kapı çerçevesinin ve alınlığı taşıyan kapının her iki tarafında yer alan pilasterlerin sütun şeklinde ya da sadece bitkisel bezeme ile işlenişine ve kapı çerçevesine göre Tip CAizanoi 1, 2, 3, 4a – 4b, 5, 6a – 6b olmak üzere alt gruplara ayırmıştır (Waelkens, 1986: 46 – 47). Lochman tarafından ise bu tipolojiye sahip steller Tip IIa ve Tip IIb olarak iki gruba dâhil edilmiştir (Lochman, 2003: 40 – 41). Stel, kapı çerçevesinin ve kapının her iki yanında yer alan pilasterlerin sütun şeklinde işleniş bakımından Waelkens'in Tip C Aizanoi 6a – 6b (Waelkens, 1986: Taf.21: 109, 203, 204; Taf.22: 113, 115, 116), Lochman'ın Tip IIb ile benzerlik göstermektedir (Lochman, 2003: 39, Textabb. 9) . Ancak stelin sahip olduğu üçgen alınlık içerisindeki kemer betiminin, bu tipe ait örneklerde görüldüğü gibi derin kabartma şeklinde değil, daha alçak kabartma şeklinde yapılması, söz konusu stelin sadece kapı çerçevesi ve pilasterleri bakımından bu tip içerisinde dâhil edilmesine imkân sağlamaktadır. Kemerin alçak kabartma şeklinde yapılmış benzer örnekleri ise Alia (Waelkens, 1986: Taf.57: 393), Pessinus (Waelkens, 1986: Taf.92: 768) ve Aizanoi (Erdoğan, 2020: 198; MAMA IX: XXIV, C194)'de görülmektedir.

Stel üzerinde özellikle alınlık üzeri ve kemer betimi içerisinde bitkisel bezemelere de yer verildiği görülmektedir. Üçgen alınlığın köşelerinde yarım palmetler yer almaktadır. Lochman tarafından palmet betimi stilistik açıdan değerlendirildiğinde MS 2. ve 3. yüzyıla tarihlenmektedir (Lochman,

2003: 79, Textabb. 14). Alınlığın tepe noktası ile yarım palmeter arasında üçgen alınlığın simasının kenarlarında yaprak sırası ve iki farklı tip çiçekten oluşan iki adet sağda ve iki adet solda olmak üzere rozet yer almaktadır. Steller üzerinde yer alan çiçek betimleri, kapı betiminin ölüm sembolizmini güçlendiren öğelerdir. Bu sembolizm doğanın öldüğü ya da yeniden doğduğu zamanı ifade eden çiçek motiflerinin yapılması şeklinde açıklanmaktadır (Wujewski, 1991: 34). Çiçek motifleri bu mevsimsel döngüleri ifade ederek, bireylerin ölüm ya da doğum zamanları ile ilişkilendirilmektedir (Düşen vd., 2016: 373). Üçgen alınlığın sol ve sağ tarafındaki rozetlerde yer alan çiçek motifi dört parçalı yaprağa sahip olması bakımından Brassicaceae familyasından Aubrieta ile benzerlik göstermektedir (Koch vd., 2017: 39). Bu çiçeğin genellikle Anadolu ve Yunanistan'da, ilkbahar mevsiminde yetiştiği bilinmektedir (Koch vd., 2017: 39). Alınlığın sağ ve sol tarafındaki diğer rozette yer alan çiçek motifleri ise Colchicaceae familyasından Colchicum (Acıbağdem) ile benzerlik göstermektedir. Çiçek altı adet pembe – mor tepeli yapraklardan oluşur ve sonbaharda yapraklarını açtıktan sonra ölmektedirler (National Plant Monitoring Scheme: Species Identification Guide, 2015: 68). Söz konusu stel üzerinde yer alan bu iki tip çiçek motiflerinin açma zamanları ölen bireyin ölüm ya da doğum zamanları ile ilişkilendirilmiş olacağı düşünülmektedir. Kemer betimi içerisinde ise, kalp yapraklı sarmaşık bezemesi ve yoğun olarak aşınmış dar ağızlı, şişkin karınlı, alçak kaideli bir vazo betimi görülmektedir. Ağız kısmında bir tıpa benzeri kapak görülmektedir. Karın kısmı aşınmış olduğu için kulplar eksiktir. Buna rağmen burada bir amphora benzeri bir kap betiminin yer alabileceği olasıdır. Benzerlerine Aizanoi ve yakın çevresinden bulunan kapı tipli mezar stelleri üzerinde rastlanmaktadır (Erdoğan, 2020: 148-150). Erdoğan tarafından beş tipe ayrılan amphora betimleri içinde, Tip 5a olarak tanımlanan dar ağızlı, kısa boyunlu, şişkin karınlı, yüksek kaideli örnekler ile benzer olmalıdır (Erdoğan, 2020: 150). Ağız kısmında tıpa şeklinde bir kapak bulunması ortak özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tip amphoraların MS 2. yüzyıldan itibaren mezar stelleri üzerinde görülmeye başladığı ileri sürülmektedir (Erdoğan, 2020: 150). Kalp yapraklı sarmaşık/kıvrıkdal bezemesi Lochman tarafından iki gruba ayrılmıştır. İlk grup kalp yapraklı kıvrıkdal bezemesi alınlık siması üzerinde yer almaktadır ve MS 90 – 165 yıllarına tarihlendirilmektedir. İkinci grup ise kapı çerçevesinde yer alan bezeme MS 145/70 yıllarına tarihlenmektedir (Lochman, 2003: 47, Textabb.10). İlk gruptaki bezeme alınlık bölümünde yer alması bakımından



stel üzerindeki bezeme ile stilistik açıdan değerlendirildiğinde bir tarihlendirmeye sahip olduğu düşünülmektedir.

Çalışma kapsamında değerlendirilen stelin, gövde üzerinde kapı betimini oluşturan panellerde aşınmalar görülmektedir. Kapı betimini oluşturan panellerden üstte yer alan iki panelin kare şeklinde, altta yer alan iki panelin ise dikey olarak işlenmiş dikdörtgen şeklinde yapıldıkları ve ölçü bakımından farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Paneller üzerinde ise, sol üst panelde; diptychon (açık kitap), stylus kabı (kalem kutusu) sağ üst panelde; kilit delikli kutu, sol alt panelde; stylus kabı, parşömen rulosu, sağ alt panelde; strigilis ampulla oleria yer almaktadır. Söz konusu stelin sağ üst panelinde yer alan yüksek ayaklı ve kilitli kutu (alabastrotheke ?), Waelkens tarafından kadınları sembolize etmek amacıyla steller üzerinde betimlenen bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Sebaste steli üzerinde betimlenen kutu örneğinde yan tarafında ‘L’ formunda kurmalı bir anahtar çıkıntısı dikkati çekmektedir. Waelkens, alabastrotheke’nin<sup>4</sup> Doryleion ve Nakoleia’da yer alan stellerde hemen hemen her zaman yuvarlak olarak işlenirken, Doğu Phrygia’da (Orkistos, Amorion, Vetissos, Philomelion) ve Batı Galatia (Pessinus)’da dikdörtgen ve yüksek ayaklı olarak görüldüğünden bahsetmektedir (Waelkens, 1986: 12, Taf.43: 289; Taf.50: 338, Taf. 85: 676). Mezar stelleri üzerinde erken dönemlerden itibaren görülmeye başlanan dikdörtgen ya da kare formunda düz ya da ayaklı kutular kadınların günlük kullanım eşyaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tür kilitli kutular ya değerli mücevherleri ya da parfüm şişelerini saklamak amacıyla kullanım gördüğü anlaşılmaktadır (Conze, 1893: Taf. XXX: 68; Taf. XXXI: 69; Taf. XXXIII: 71; Taf. XXXIV: 73; Taf. XXXV: 74; Taf. XXXVI: 78; Grossman, 2013: Pl.3: 9; Pl.7: 21; Pl.16: 53; Schmidt, 1991: Abb.16; Schmaltz, 1983: Tff. 26, 2; Pfuhl – Möbius, 1977: Taf. 69: 419; Taf.70: 429; Taf.71: 430; Taf. 71: 435; Durugönül, 2015: Kat. Nr. 64 – 66; Boardman – Kurtz, 1971:138; Waelkens, 1986: 131-143). Özellikle banyo için gerektiğinde bu tür parfüm şişelerinin “*narthecium*” adı verilen bir tür fildişi yuvarlak kutuda da taşındığı düşünülmektedir (Rimmel, 1867: 110). Ancak Sebaste stelinde kutu betimlemesinin üzerinde ya da çevresinde herhangi bir şişe (alabastron ya da unguentarium vb.) formuna rastlanılmaması alabastrotheke olarak değil de daha çok kıymetli eşyaların saklandığı bir nesne olarak

<sup>4</sup> Formu bakımından tek başına güvenli bir şekilde dik duramayan alabastronların muhafaza edildiği “alabast(r)otheke” adı verilen kutu. Bu tür kutular kırmızı figürlü vazo resimlerinde kullanımda görülmektedir. Parthenon envanterlerinde ahşap malzemenen yapılmış örnekler mevcuttur. Demosthenes, ahşap örneklerine atıfta bulunarak alabastrothekeai süsleme sanatı ile uğraşan kişileri saygın meslekler arasında bahsetmektedir (Amyx, 1958: 216).

kullanıldığını düşündürmektedir. Genellikle kapı tipli mezar stellerinde panellerde kilit aynası ve kilit deliği betimi yer almaktadır. Ancak söz konusu stel üzerinde kilit aynası ve kilit deliği betimi bulunmaması, kilit delikli kozmetik ya da mücevher kutusunun bu eksikliği de karşılayan bir betim olabileceği fikrini akla getirmektedir. Sağ alt panelde yer alan strigilis<sup>5</sup> ampulla olearia<sup>6</sup> betimi ise Waelkens tarafından erkekleri sembolize etmek amacı ile steller üzerinde betimlenen ve Nakoleia'nın repertuarından alınan nesnelere olduğundan bahsetmektedir (Waelkens, 1986: 121, Taf.43: 289; Taf.45: 299; Taf.46: 304).<sup>7</sup> Ancak köken olarak bu nesnelere Doryleion'a bağlayarak, bu nesnelere bir halka üzerinde yer alan üçlü strigilisler ve ampulla olearia'dan oluştuğunu, yıkanmak için kullanılan palaestra nesnelere olarak adlandırıldığı bilgisi edinilmektedir (Waelkens, 1986: 123). Bu nesnelere şüphesiz Antik Çağ'da ünlü yerel kaplıcalar ve termal banyolar ile ilişkilendirilmişlerdir (Waelkens, 1986: 133). Kelp ise, strigilis ve ampulla olearia betiminin steller üzerinde yoğun olarak görüldüğünü ve palaestradaki aktivitelerinin yanı sıra, şehir ortamı ile yakından bağlantılı olarak, bir şehir vatandaşının yeni elde edilen statüsünü temsil ettiğinden bahsetmektedir (Kelp, 2015: 97). Wujewski strigilis betimlerinin, yaşam ve göçüp gitme arasındaki paralellikten ortaya çıkan bir sembol olarak, doğu dinlerinde yaşamın bir tür mücadele şeklinde görülmesinden kaynaklı, iyi bir adamın bu mücadeleyi kazanması şeklinde tanımlamaktadır. Asıl olarak mezar ikonografisindeki sembolik anlamı ölen bireyin hayat mücadelesini temsil ettiği fikri öne sürülmektedir (Wujewski, 1991: 38). Panellerde görülen parşömen, diptychon, stylus kabı, gibi nesnelere betimlemeleri genellikle ölen bireylerin okuryazarlığı hakkında bilgiler vermektedirler. Ayrıca stelin üçgen alınlık ve kemer içerisinde de çeşitli betimler görülmektedir. Kemer betimi üzerinde, üçgen alınlığın birleşim yerinde yoğun olarak aşınmış muhtemelen bir omphalos ya da çiçek rozeti betimi yer aldığı düşünülmektedir (Waelkens, 1986: Taf.28: 153 – 154; Taf.57: 393).

Stelin iki tarafında yer alan ve alınlığı taşıyan pilasterlerin sütun şeklinde yapıldıkları görülmektedir. Sütun betimi İon başlığı şeklinde volütlere ve volütler arası yumurta ok dizisine sahiptir. Sütun yiv ve olukları

<sup>5</sup> Palestralarda olağan araç gereç, bir halka ile bağlama geleneği özellikle Doryleion ve Nakoleia'da yaygındı (Waelkens, 1986: 133; Adapazarı örnekleri için bk. Adak ve Akyürek-Şahin, 2005: 163).

<sup>6</sup> Bir tür yağ şişesi. Çok keskin bir şekilde kazınmasını önlemek için strigilis üzerine dökmek için banyolara yağ taşımak için ve diğer genel amaçlar için kullanılırdı.

<sup>7</sup> Palaestra hamam ziyareti için uygun olup, Ampulla olearia, termal banyolarda kullanım içindir (Waelkens, 1986: 123).

detaylandırılmış, kaideye geçişte ise olukların dolu olarak betimlendikleri görülmektedir. Sütun şeklinde pilasterin kaide kısmı da İon sütun kaidelerine benzer şekilde Attik tipte torus ve trochilus detayının verilerek, ince işçiliğe sahip olduğu söylenebilmektedir. Pilaster üzerindeki sütun oluklarının dolu olarak işlenmesi bakımından benzer örnekler Aizanoi (Waelkens, 1986: Taf. 21: 108 – 109; Taf.22: 113, 117) ve Pessinus (Waelkens, 1986: Taf. 92: 768)'de görülmektedir.

Mezar stelinin tarihlendirilmesi, tipolojik ve bitkisel bezemelerin stilistik açıdan değerlendirilmesi ile oluşturmaktadır. Söz konusu stelde yer alan kapı silme benzerleri Synnada MS 2. yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf.70: 497), Amorion'da MS 2. yüzyılın 3. çeyreğine (Waelkens, 1986: Taf.77: 531) tarihlendirildiği görülmektedir. Stel, kapı çerçevesinin ve kapının her iki yanında yer alan pilasterlerin sütun şeklinde işlenişi bakımından benzerlik gösteren örnekler Aizanoi'de MS 2. yüzyıl ile MS 3.yüzyıl arasına (Waelkens, 1986: Taf.21: 109, 203, 204; Taf.22: 113, 115, 116) tarihlendirilmektedirler. Alınlık içerisindeki kemerin alçak kabartma şeklinde yapılmış benzer örnekleri ise Alia'da MS 3.yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf.57: 393), Pessinus'da MS 2. yüzyıl ortası – MS 3. yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf.92: 768) ve Aizanoi'da MS 2. yüzyıla (Erdoğan, 2020: 198: MAMA IX: XXIV, C194) tarihlendirilmektedirler. Üçgen alınlığın köşelerinde yer alan yarım palmetler ise Lochman tarafından MS 2. ve 3. yüzyıla tarihlenmektedir (Lochman, 2003: 79, Textabb. 14). Kemer betimi içerisinde yer alan kalp yapraklı sarmaşık/kıvrıkdal bezemesi Lochman tarafından MS 90 – 165 yıllarına tarihlendirilmektedir (Lochman, 2003: 47, Textabb.10). Formu bakımında benzer amphoralar Erdoğan tarafından MS 2. yüzyıl ve sonrasına tarihlenmektedir (Erdoğan, 2020: 148-150). Stelin sağ üst panelinde yer alan ayaklı ve kilitli kutu örneklerinin, Metropolis'te MS 2. yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf.43: 289), Doryleion'da MS 2. yüzyıl sonu – MS 3. yüzyıl başına (Waelkens, 1986: Taf.50: 338) tarihlendirildikleri görülmektedir. Sağ alt panelde yer alan strigilis ampulla olearia betimi benzer örnekleri ise Doryleion'da MS 2. yüzyıl sonu – MS 3. yüzyıl başına (Waelkens, 1986: Taf.43: 289) Nakoleia'da MS 3. yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf.46: 304) tarihlendirilmektedirler. Alınlığı taşıyan sütun benzeri pilasterin üzerindeki sütun oluklarının dolu olarak işlenmesi bakımından benzer örnekler Aizanoi'da MS 2. yüzyıl - MS 2. yüzyılın 3. çeyreğine (Waelkens, 1986: Taf. 21: 108 – 109; Taf.22: 113, 117) ve Pessinus'da MS 3. yüzyıla (Waelkens, 1986: Taf. 92: 768) tarihlendirildikleri görülmektedir. Tüm bu veriler ışığında stelin tipolojik ve bitkisel bezemelerin stilistik açıdan

değerlendirilmesi sonucunda Sebaste Antik Kenti'nde açığa çıkarılan stelin MS 2. – 3. yüzyıla ait olabileceği düşünülmektedir.

### Sonuç

Çalışmada incelenen stelin yapım malzemesi olarak orta grenli beyaz mermer kullanılmıştır. Stel, yekpare olup, tek bir mermer bloktan kapıyı, kapı kenar silmelerini ve alınlığı temsil etmektedir (Linde, 2019: 220). N. Asgari, Banaz Çayı'nın suladığı ovanın doğusunda yer alan dağlık arazinin oluşumunu mermer ve yarı mermer olarak tanımlamaktadır. Bulkaz Dağı ve kuzey uzantılarında antik mermer ocaklarının varlığı bilinmektedir (Asgari, 1982: 38). Özellikle Sivaslı, Eldeniz ve Hanoğlu Köyleri'nin bulunduğu bölgelerde yapmış olduğu çalışma ile mermer ocaklarının varlığı saptanmıştır. Payamalanı ve Sebaste'de ulaşılan mermer lahitlerin özellikle Eldeniz çevresindeki ocaklardan, Taşkesti Ocağı'ndan çıkan mermerlerle benzerlik gösterdiği bilinmektedir (Asgari, 1982: 40). Mermer ocağı bakımından zengin olan bu bölgede mermerden zengin bezeme ve ikonografîye sahip stellerin yapılmış olması, söz konusu Sebaste stelinde mermer ocağı bulunan Sivaslı'da görülmüş olmaları yerel bir atölyenin de varlığını desteklemektedir. Stel üzerinde korunan plasterlerden yivlerin yarısında içi dolu işlenmesi, dış yan yüzlerindeki kaba işçilik, kapı çerçevesinin sol üst ve iç profilinde dişli tarak izlerine rastlanması henüz atölyede son halini almadan bırakıldığını düşündürmektedir. Stelin alt kısmında kaba yontu ile işçilik göze çarparken bloğun yerleştirileceği yuvaların da açılmadan yarım kaldığı anlaşılmaktadır. Tüm bu veriler stelin Sebaste ya da yakın çevresindeki bir atölyede üretilmiş olabileceği fikrini akla getirmektedir. Ancak Sebaste steli ve Sivaslı genelinde bulunan stellerin yapılmış olduğu mermer malzemeden alınacak doku analizleri ve mermer ocakları ile olan benzerlikleri saptandığında bu varsayım daha da netleşebilecektir.

Selçukler köyü cami hafriyatında bulunan stel olasılıkla Sebaste antik kentine ait olup Roma İmparatorluk Dönemi Phrygiası'nda yaygın olarak görülen kapı tipli stel geleneğini yansıtan önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Tipolojik benzerlerine hem Sebaste hem de yakın çevresindeki merkezlerde rastlamak mümkün olan stel ilk defa bu çalışma ile bilim dünyasına sunulmaktadır. Özellikle üçgen alınlık içinde alçak kemer uygulaması ile yerel Sebaste örneklerinden ayrılmakta daha çok Alia, Pessinus ve Aizanoi stellerine yakınlık göstermektedir.

Kapı betimi iki kanatlı ve dört panelden oluşmakta üst ve alt paneller arasındaki geçişler ise iç içe dikdörtgen dar çerçeveler ile sağlanmaktadır.

Bu özelliği ile de Akmonia, Eumeneia, Alia ve Aizanoi stelleri ile benzerdir. Özellikle plasterlerde Ion sütunlarına yer verilmesi Sebaste üretimi olduğu düşünülen lahitler ve kapı tipli mezar stellerinde görülmekte, yine yakın çevrede Aizanoi, Temenouthyrai ve Traianopolis'ten örneklerde de karşımıza çıkmaktadır.

Stelin üzerindeki bezeme ve mezar sahibinin kimliğine yönelik belirteçler Sebaste stelleri içinde daha önce benzeri bulunmayan ünik bir örnek olduğuna işaret etmektedir. Özellikle alınlık üzerindeki yarım palmetler arasındaki rozet motifleri ve alınlık içindeki bir vazo (amphora ?) içinden çıkan sarmaşık süslemesi Sebaste stelleri içinde ilk defa örneği görülen betimlemelerdir. Bu çalışma ile bilim dünyasına sunulan stel, benzer özelliklere sahip özgün örneklerin Sebaste'de gün yüzüne çıkarılmayı beklediğinin de habercisidir.

Stel üzerindeki kapı betiminin panellerinde yer alan nesnelere ise daha çok steli kullanan kişilerin kimliğine yönelik bilgiler içermektedir. Bunlardan sağ üstte kilitli kutu kadınlara ait günlük kullanım aracı olarak düşünülürken sağ altta yer alan ikili striglis ve ampulla olearia ise erkekler için kullanılan objeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki panelin de karşısında yer alan okuryazarlığa işaret eden rulo, diptychon ve stylus kabı gibi betimler ise mezar sahibinin olasılıkla Sebaste kentinde toplumun önde gelen statü sahibi kişilerinin varlığına işaret etmektedir. Stel, tipolojik ve stilistik özellikleri göz önünde bulundurularak MS 2. -3. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Söz konusu dönem Sebaste antik kentinin de bölgede en görkemli zamanlarının yaşandığı sürece denk gelmektedir. Öyle ki kentte bulunan yazıtlar, sikkeler, heykeller, camlar ve seramik buluntular da ağırlıklı olarak MS 2. ve 3. yüzyıla aittir (Ramsay, 1883: 409; Head, 1911: 684; Eyüpoğlu ve Taştemür 2020: 39-66; Dinç, 2021).

Sebaste'den kapı tipli mezar steli sonuç olarak kentin Roma İmparatorluk Dönemi Phrygiası'ndaki mezar geleneğine ışık tutmaktadır. Konu repertuarı açısından yerelde de kendi içinde farklı yaklaşımların atölyeler tarafından tercih edildiği ve bölgesel etkileşimlere açık olduğu Sebaste stelinden anlaşılmaktadır. Kentte yapılan yüzey araştırmalarında tespit edilen kapı tipli mezar stelleri ve bölgesel odaklı bütüncül çalışmaları içeren güncel korpus yayınları ile konunun ileriki yıllarda daha detaylı bir şekilde ele alınması planlanmaktadır.

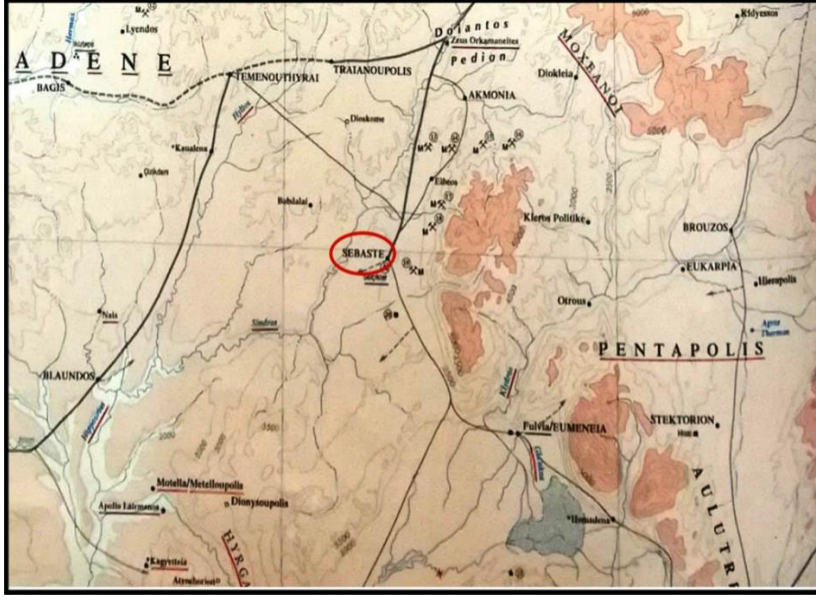
### KAYNAKÇA

- ADAK, Mustafa ve AKYÜREK ŞAHİN, N. Eda (2005), “Katalog der Inschriften im Museum von Adapazarı”, *Gephyra* 2, 133-172.
- AMYX, D. (1958), *Attic Stelai*, Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens, 27.4, 255 – 310.
- ASGARİ, Nuşin (1982), “Uşak Selçukler ve Çevresinden Roma Çağı Lahitleri ve Mermer Ocakları”, *Türk Arkeoloji Dergisi*, XXV-2, 11-47.
- BOARDMAN, John ve KURTZ, C. Donna (1971), *Greek Burial Customs: Aspects of Greek and Roman Life*, Thames and Hudson, London.
- CONZE, Alexander (1893), *Die Attischen Grabreliefs*, Tafel – Text Band I, Verlag Von W. Spemann, Berlin.
- DİNÇ, Münteha ve TAŞTEMÜR, Emre (2017), 2016 Yılı Uşak İli Ve İlçeleri Arkeolojik Yüze Araştırması: Eski Yunan-Roma (Arkaik, Klasik, Helenistik Ve Roma Dönemi) Yerleşimleri, 35. *Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 2. Cilt (22-26 Mayıs 2017), Bursa, 243-272.
- DİNÇ, Münteha (2021), “Works of Sculpture found from Sebaste and Its Immediately Surroundings”, Ed. E. Taştemür, M. Dinç, *SEBATE (PHRYGIA) City and Its Surrounding: Results of the Excavations 1966-1978 and The Survey 2016-2020*, (Baskıda) Ankara, 1-23.
- DURUGÖNÜL, Serra (2015), “Manisa Müzesi’ndeki Arkaik – Roma Dönemi Kabartmaları”, Ed. S. Durugönül, *Manisa Müzesi Heykeltraşlık Eserleri*, İstanbul, 27 – 98.
- DÜŞEN, Olcay, GÜRCAN, Betül, SARP KAYA, Uygur (2016), “Aizanoi Mezar Stellerindeki Bitkisel Motiflerin Değerlendirilmesi”, Ed. E. Özer, *Aizanoi II*, İstanbul, 369 – 379.
- EĞECİ HACAR, Simge (2021), The Hellenistic Pottery, *City and Its Surrounding with Excavations in the 1966-1978 and Survey Results of 2016-2020*, Ed. E. Taştemür, M. Dinç, Ankara (Baskıda).
- ERDİNÇ, Zerrin (2020). *Aizanitis Bölgesi Mezar Taşları*, Doktora Tezi, Pamukkale Üniversitesi, Denizli.
- ERTEN, Şenol (2007), *Sivash İlçesinde Araziden Yararlanma*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- EYÜPOĞLU, Mehmet Ali, TAŞTEMÜR, Emre (2020), “Sebaste Antik Kenti Yüze Araştırmaları’nda Ele Geçen Terra Sigillata ve Geç Roma Kırmızı Astarlı Seramikleri’nin Ön Değerlendirmesi”, *Lycus Dergisi* 2, 39-66.

- GROSSMAN, Janet, B. (2013), Funerary Sculpture, *The Athenian Agora Vol. XXXV*, New Jersey.
- HEAD, B. V., (1911), *Historia Numorum, A Manuel of Greek Numismatics*, Oxford.
- KELP, Ute (2015), *Grabdenkmal und lokale Identität: Ein Bild der Landschaft Phrygien in der römischen Kaiserzeit*, Asia Minor Studien 74, Bonn.
- KELP, Ute (2016), “Some Remarks on Tumuli of Late Hellenistic and Early Roman Times in Phrygia and the Development of Provincial Art”, Ed. U. Kelp, O. Henry, *Tumulus as Sema: Space, Politics, Culture and Religion in the First Millenium BC*, Berlin, 601 – 612.
- KOCH, A. Marcus, KARL, Robert, DMITRY, A. German (2017), “Underexplored Biodiversity of Eastern Mediterranean Biota: Systematics and Evolutionary History of the Genus *Aubrieta* (Brassicaceae)”, *Annals of Botany* 119, 39 – 57.
- LINDE, Dies van der (2019), “Pediment Blocks in the Valley of Apollonia (Pisidia)”, *Colloquium Anatolicum* 18, 209-231.
- LOCHMAN, Tomas (2003), *Studien zu kaiserzeitlichen Grab- und Votivreliefs aus Phrygien*, Basel: Skulpturhalle.
- MAMA IX, COX, C. W. M., CAMERON, A., CULLEN, J. (1988), “*Monumenta Asiae Minoris Antiqua: Monuments from The Aezanitis*”, Vol. IX, Ed. B. Levick, S. Mitchell, J. Potter, M. Waelkens, The Society for the Promotion of Roman Studies, London.
- National Plant Monitoring Scheme: Species Identification Guide, Centre for Ecology and Hydrology, Botanical Society of Britain and Ireland, 2015  
Erişim Adresi: [https://npms.org.uk/sites/default/files/PDF/NPMS%20ID%20GUIDE\\_WEB\\_0.pdf](https://npms.org.uk/sites/default/files/PDF/NPMS%20ID%20GUIDE_WEB_0.pdf)
- PFUHL, Ernst, MÖBIUS, Hans (1977), *Die ostgriechischen Grabreliefs*, Text – Tafel Band I, Mainz am Rhein.
- POLAT, Gürçan (2005), “Bir Anadolu-Akhaemenid Dönemi Ölü Kültü Geleneği: Tümülüs Önünde Steller ve Seremoni Alanları”, *Olba* XI, 1-24.
- RAMSAY, M. Willam (1883), “The Cities and Bishoprics of Phrygia”, *The Journal of Hellenic Studies*, 4, 370-436.
- RIMMEL, Eugene (1867), *The Book of Perfumes*, Chapman & Hall, London.
- ROOSEVELT, H. Christopher (2006), “Symbolic Door Stelae and Graveside Monuments in Western Anatolia”, *American Journal of Archaeology*, 110.1, 65-91.

- SCHMALTZ, Bernhard (1983), *Griechische Grabreliefs*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Germany.
- SCHMIDT, Stefan (1991), *Hellenistische Grabreliefs*, Böhlau Verlag, Köln Wien.
- SMITH, R. R. (1988), “Phrygian Doorstones”, *The Classical Review*, New Series, Vol. 38, No. 2, 349-350.
- TAŞTEMÜR, Emre (2017), “Sebaste Antik Kenti”, Ed. M. R. Czichon, Ş. Söyler, B. Can – İ. Çavus, *Yüzey Araştırmaları Işığında Uşak*, Ege Yayınları, İstanbul, 83-90.
- TAŞTEMÜR, Emre ve DİNÇ, Münteha (2018), “Sebaste Antik Kenti ve Çevresi Yüzey Araştırmalarında Ele Geçen Cam Eserler”, *TÜBA- KED*, 18, 63-82.
- TAŞTEMÜR, Emre ve DİNÇ, Münteha (2019) “2017 Yılı Sebaste Antik Kenti ve Çevresi Yüzey Araştırması”, *36. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 1. Cilt, Ankara, 479-500.
- TAŞTEMÜR, Emre (2021), Sebaste (Phrygia), *City and Its Surrounding: Results of the Excavations 1966-1978 and Survey 2016-2020*, Ed. E. Taştemür, M. Dinç, Ankara (Baskıda).
- WALKEANS, Marc (1986), *Die Kleinasiatischen Türsteine: typologische und epigraphische Untersuchungen der Kleinasiatischen Grabreliefs mit Scheintür*, Deutsches Archaologisches Institut, Mainz.
- WUJEWSKI, Tomasz (1991), *Anatolian Sepulchral Stelae in Roman Times*, *Historia Sztuki nr.21*, Adam Mickiewicz University Press, Poznan.



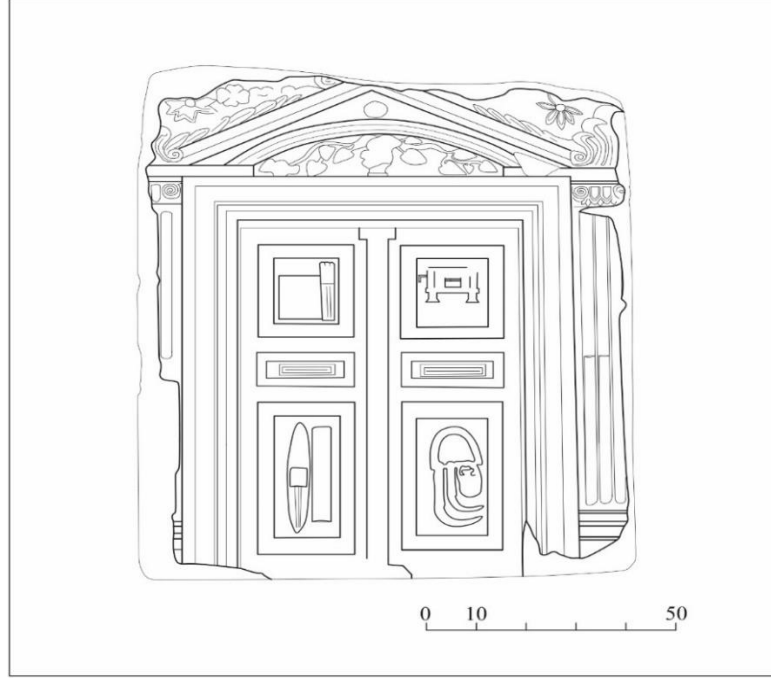


**Harita 1:** Sebaste ve Yakın Çevresi (Talbert 2000)



**Resim 1:** Sebaste Kapı Tipli Mezar Steli

SEBASTE'DEN (UŞAK) KAPI TIPLİ YENİ BİR MEZAR STELİ



**Çizim 1:** Sebaste Kapı Tipli Mezar Steli Çizimi



## THE BYRONIC HERO MYTH RELOADED IN E. L. JAMES'S *FIFTY SHADES OF GREY*SERIES

*Byronik Kahraman Mitinin E. L. James'in Grinin Elli Tonu Eserinde  
Yeniden Yorumlanması*

**Tatiana GOLBAN\***

**Mahri BABAGULYYEVA\*\***

**ABSTRACT:** Assuming that the Byronic hero can be properly considered to be a literary myth and our contemporary popular culture keeps a constant interest in various ancient and modern myths by continuously rewriting and reshaping their thematic perspectives in its literary and not only products, the present study argues about and exemplifies these assumptions by focusing on E.L. James's famous novel trilogy *Fifty Shades of Grey*. This study draws on the Byronic hero as depicted in the nineteenth-century literature and attempts to reveal how this literary representation continues to fascinate the contemporary artists and readers and is reshaped unexpectedly in the contemporary romance. The postmodern romance fuses high and low culture and this study presents the ways in which the novelist wittily combines mythical and literary heritages with the striking images allowed by the romance mode in order to convey some stringent concerns of the present day society, such as childhood abuse, trauma and violence. The myth of the Byronic hero, as expressed in E.L. James's series, reveals a transformed version, a neo-Byronic protagonist who becomes adaptable to the norms of his community, is capable of moving beyond his trauma and is healed as a result of discovering his genuine love.

**Keywords:** Romance, literary myth, the Byronic hero, trauma, *Fifty Shades of Grey*

**ÖZ:** Byronik kahramanın tam anlamıyla bir edebî mit olarak kabul edilebileceğini ve çağdaş popüler kültürümüzün, çeşitli antik ve modern mitlere sürekli ilgi gösterip, bu ilgiyi sadece ürünlerinde sınırlı tutmayıp, edebiyatlarında da bu mitlerin tematik perspektiflerini, sürekli olarak yeniden yazdığını ve yeniden şekillendirdiğini varsayarak, bu çalışma E. L. James'in popüler hale gelmiş *Grinin Elli Tonu* roman üçlemesine odaklanır ve bu varsayımları tartışmayı ve örneklemeyi amaçlar. Bu çalışma, Byron kahramanını on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında tasvir edildiği gibi ele alır ve bu edebi temsilin, çağdaş

\* Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, tgolban@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7860-0992

\*\* Öğr. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, mbabagulyeva@gelisim.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4693-1073

**Geliş Tarihi / Received: 04.11.2020**

**Kabul Tarihi / Accepted: 10.06.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

sanatçıları ve okuyucuları nasıl büyülemeye devam ettiğini ve çağdaş romansta beklenmedik bir formda nasıl şekillendiğini ortaya çıkarmaya çalışır. Post-modern romans, üst ve alt kültürleri birleştirir ve bu çalışmada, yazarın akılcı bir yöntemle, mitolojik ve edebi mirasların zenginliğini, günümüz toplumunun çocuk istismarı, travma ve şiddet gibi bazı endişelerini iletmek için, romans tarzının sağladığı bazı çarpıcı imgelerle birleştirdiğini görmekteyiz. E.L. James'in serisinde yansıtıldığı haliyle, Byron kahramanı miti değişime uğramakta, ve toplumun normlarına uyabilen, travmasını atatabilen ve gerçek aşkın keşfiyle iyileşen yeni bir Byron kahramanı versiyonu ortaya çıkmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Romans, edebi mit, Byron kahramanı, travma, *Grinin Elli Tonu*

### Introduction

The recent literature and popular culture have expressed an extraordinary interest in myths, made visible through the numerous retellings of the Greek, Roman and Norse mythologies in many contemporary novels, plays, movies, or TV series. It is already a well-known fact that each artist, in the process of re-imagining the myths, picks up those narratives which would bear a significance corresponding to his or her communal values, concerns, insecurities and anxieties.

This is also the case of E. L. James's *Fifty Shades of Grey* novel series. Viewed as worthless-housewife-porn or witty-sex-liberating endeavour, loved or loathed, discussed or criticized, it keeps stirring the interest of the reading audience. E.L. James created "an erotic romance novel that topped the *New York Times* best-seller list in 2012 and has become an uncanny worldwide success" (Illouz, 2014, 3-4). The *Fifty Shades* trilogy narrates the love affair between the inexperienced and insecure 21-year-old Anastasia Steel ("Ana") and Christian Grey, a 27-year-old self-created industrial magnate, whose practice of BDSM (bondage, discipline, sadism, and masochism) is connected to his dark past. The enormous popularity of the trilogy led E.L. James to write two more novels, *Grey* (2015) and *Darker* (2017), which, although narrate the same line of events, are depicted from Christian's perspective and both works proved to be similarly spectacular for the target audience. What looks intriguing in this case is that the twenty-first century has witnessed the flourishing of erotic literature, but none of its works are comparable to the degree of fascination that E.L. James's novels have produced. Moreover, her style of writing and the character typology has led to the creation of a trend of literature which is imitated by many contemporary novelists.

Despite the multiple attempts at finding an explanation for the immense appeal of E.L. James's novels, we believe that the fascination with this *Fifty Shades* series lies in the novelist's careful inclusion of some mythical

scenarios, which combined with the wealth of a literary heritage, are is carefully woven into the text. Beyond the shocking erotic content, the novelist makes sure that the target audience recognizes these latently or patently placed mythical or literary scenarios, while wittily reimagining them and the most visible example, among many others, is the literary myth known as the Byronic hero.

### **The Byronic Hero as a Literary Myth**

The term “literary myth” has always been met with extreme divergences by many literary scholars, partially this situation stemming from the difficulty of finding a consensual definition for the term “myth” and partially from the confusion regarding the use of the term “literary myth”. The uncertainty concerning the terminology has brought many literary scholars to abandon the usage of the term “literary myth” altogether, whereas others assume the direction suggested by Jean-Louis Backès (2010), which implies the reference to “provisional” definitions, used primarily in specific study contexts. These definitions are created in particular cases for the selected subject of analysis.

No matter how tedious is the path in the theoretical consideration of the term “literary myth”, it is worth noting the contribution made by Philippe Sellier, who, in his “Qu’est-ce qu’un mythe littéraire?” (1984), defines the literary myth by differentiating it from the ethno-religious myth. According to Sellier, the ethno-religious myth is anonymous and reveals the creation of something and consequently is regarded as true, whereas the literary myth originates in literature. The literature itself has the power to produce some stories which become myths in the process of their retelling, as in the case of Faust, Don Juan and others. When a myth emerges from literature, the determinant factor is played by the imagination of the artist, who assumes the liberty and flexibility while creating and presenting a symbolical situation which has a significance for human condition and/or for societal existence. In the process of emergence of a literary myth, it preserves the “saturation with symbols” of the ethno-religious myth, but its initiatory and foundational characteristic is lost.

Another effort has been made by Pierre Brunel, who, in *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes* (1992), stresses out the fact that literature represents a repository for the mythical content and, therefore, all myths are already “literary”, since we have access to them only through their literary interpretations. In the *Preface* to the above mentioned book, Brunel

suggests a very broad definition of the literary myth, which according to him, embraces “everything literature has transformed into myth” and refers not only to stories which are taken from the well-known mythologies, but also to certain literary works of famous authors which become myths as a result of the passage of time through their retelling, as well as to exceptional stories created by mythologized historical figures (1992, xv).

The studies on literary myth assume a different turn with the contribution made by Gilbert Durand, who speaks of certain universal symbolic patterns which recur in literature as myths. Durand refers to some unique masterpieces whose texts develop into “a sacred language, which restores and establishes the primordial reality that creates a specific myth” and thus brings about original representations of new situations that are typical for the human condition as an expression of the profaned sacredness (1998, 167). Furthermore, the richness of meaning of a myth, together with its capacity to expand beyond the linearity of the signifier, would prompt that “signifier subsists as a symbol” (Durand, 1998: 343). The ability of the myth to fluctuate from the initial scenario “through losses, through mythemes originating in other myths” reveals once again its symbolic significance, which has validity in the era when the story is told (Durand, 1999: 303).

Following the above mentioned definitions, it can be assumed that the literary myth is primarily a story with a closed plot structure; it might originate in ancient myths, as in the case of Prometheus, Odysseus and Oedipus; it might also emerge from primordial myths, but as a result of artistic imagination, it creates a new story which exerts fascination and is representative for a community, such as the myth of Electra (Golban, 2004) or the myth of Medea (Golban, 2012) and is later retold in new literary versions; or it may stem directly from a literary work, as the product of an author’s imagination, like Don Juan, Don Quixote and the Byronic hero, but when these “new stories” are created, they definitely rely on some symbolic situations or a “mythical kernel” (Durand, 1996: 190), on some recurring mythemes which strengthen the narrative scheme of the told story and at the same time, allow some space for variability in its scenario. To this could be added Marcin Klik’s position, who claims that “[the] characteristic of literary myth perceived this way is not its aetiological or sacral function but its recurrence. Literary myth does not explain the secret of creation and does not refer to deity but only recurs in different variants in literary works” (2015, 96).

In romantic literature, the literarization of the myth occurs primarily in a special type of drama known as “lyrical drama”, the most famous texts being Shelley’s *Prometheus Unbound* and Byron’s *Manfred* and *Cain*. Drama, in particular, answers to Friedrich Schlegel’s demand in *Rede über die Mythologie* (1800) for a modern mythology which is “based on the revival and renewal of classical myth. The imaginative flight and the change of the classical myths as to transmit a new philosophy make recent critics discuss Romanticism as a myth-making movement” (Golban, 2013: 223).

The intention in this study is to present the Byronic hero as a literary myth, which originates in English Romantic period, as a product of Byron’s creative imagination, as well as of his fascinating personality. It is a literary myth, since it produces a certain narrative schema, with a particular protagonist typology, which triggers some mental tendencies fixed in the collective unconsciousness, which would allow the experience of a reality, accompanied by certain reactions and emotions, or evoke certain universal patterns which are reflected in culture as a whole and become explored and represented by various writers of different periods in their works. It will not be an overstatement to claim that the Byronic hero was one of the most popular phenomena for the nineteenth-century literature and it produced an extremely fascinating figure with consequences which reach far beyond the nineteenth century Western literature.

As in the case of other literary myths, the Byronic hero does not stem only from the author’s imagination, but relies on a number of symbolic patterns which are known from earlier literary representations, such as the Child of Nature, the Hero of Sensibility, the Gothic Villain or the Noble Outlaw (Thorslev, 1965). It also relies on some mythemes which could be recognizable from the mythic scenarios of Faust, Cain, Satan and Prometheus. Despite its multiple distinctive features, the Byronic hero exhibits some stable structural constants, depicted by Thorslev as “invariably courteous toward women, often loves music or poetry, has a strong sense of honor and carries about with him like the brand of Cain a deep sense of guilt. He is almost invariably sympathetic in spite of his “crimes”, none of which involves unnecessary cruelty, as do the crimes of the Gothic villain” (1965: 8).

Golban admits certain variations to the stable nucleus of this literary myth, which are depicted as “hypostases of the Byronic hero”, depending on the protagonists revealing both similarities and differences with regard to character representation strategies:



“Most of them reminiscent of a typical romantic persona, as well as of the author himself, the character Byron created is a handsome young person, of impressive aristocratic origin, rejecting and being rejected by his own class; proud and egocentric; a misfit and outcast in relation to any social environment, inadaptable and solitary, concerned with separating himself from humanity and seeking solitude, knowledge and worlds of escapism created or re-created by his own imaginative resources; and last but not least, a rebel and radical by the English standards of his day” (2018: 203).

Although the Byronic hero seems to be much encompassing, the mythical scenario is recognized and, through the intervention of variable elements which are typical to any myth, it can be distinguished as following:

“Child Harold displays at first rebelliousness and then escapism; Manfred (...) wishes escapism, or rather aims to escape the escapism, since isolation and seclusion, suggesting accomplished escapism, bring neither happiness nor the desired oblivion. (...) Cain (...) wondering throughout the worlds, is a romantic rebel; his rebelliousness, however, has little to do with any social background or the poet’s concern with social, moral and normative aspects of existence. On the contrary, Don Juan is expressed as a rebel in the milieu” (Golban, 2018: 203).

Although the hypostases can be numerous, the literary myth, known as the Byronic hero, persists through its recurrence in various literary works. The specific narrative schema and the particular protagonist type of this myth become identifiable already in the nineteenth-century Western literature, certainly in the characters such as “the Bronte sisters’ Heathcliff and Rochester”, “Pushkin moulded his Eugene Onegin in Childe Harold’s image” (Thorslev, 1965: 3), some features of the Byronic hero are easily recognizable in Thomas Hardy’s Alec De Urbervilles, in Oscar Wilde’s protagonist Dorian Gray or even in James Joyce’s Stephen Dedalus. Some other examples of the Byronic heroes could be considered Ernest Hemingway’s Jake Barnes, Scott Fitzgerald’s Jay Gatsby, all these characters being marked by a dark sensibility, cynicism, arrogance, high intelligence and a refusal to conform to the outright authority.

A typical Byronic hero is represented in literature as an enigmatic anti-hero, a tragic soul who acts without a clearly stated code of ethics and often appears quite selfish. Whether accepted as a literary myth or not by the scholars, the Byronic hero becomes a timeless figure which is recurrent in world literature, cinema and other artistic forms. Particularly, this mysterious hero/villain emerges in various hypostasis in pop culture, to name just Edward Cullen, the protagonist of the *Twilight Saga*, Severus Snape from *Harry Potter Series* and Christian Grey from *Fifty Shades Series*. These dark and brooding characters who appear unbearably seductive, emerge from

within the structures of the Byronic myth, but each of them arises in different narrative versions which provide new meanings for the culture and context in which they are produced.

### **Christian Grey as a Neo-Byronic Hero**

The present day popular culture surely reveals an extreme interest in the Byronic hero myth, but it comes as a complete surprise to see the representation of this mythical scenario in a product which has frequently been labelled as fan fiction or erotic romance. Undeniably James's novel series *Fifty Shades* has been initially written in order to explore the boundaries of erotica genre and much of the popularity of this series is due to the explicit "vanilla" or "kinky" sexual scenes it depicts. However, it might be argued that James's series transcends the boundaries of a common erotic romance, reflected through the frequent insertion into the novels of multiple mythic elements, quotes from various classical texts, and through the main thematic concerns which lie at the heart of her works, precisely the trauma experienced by an individual at a certain moment in his life and the ways of coping with or healing from the traumatic experience.

It is acknowledged that a certain myth arises whenever it corresponds to some communal anxieties; it is used by an artist or author in order to represent a crisis which dominates the historical moment in which the myth is depicted. As myth is capable of accommodating within its narrative the perpetually shifting conditions, the Byronic myth emerges in order to reveal a code of signification which reflects a shift in values related to trauma, abuse, victimization, pain and love. In other words, the mythical scenario of the Byronic hero exposes a crisis in contemporary communal existence, like the traumatic experience of childhood abuse and it allows questioning the possibility of love to heal the damaged individual.

Diane Elam claims that in romance, "the division between high and low culture [...] becomes blurred" (1992: 1), there is definitely a "persistence of excess" (1992: 2), but most noteworthy is the fact that romance "exists as a contradictory term from the start" (1992: 5). Susana Onega and Jean-Michel Ganteau speak of "the malleability of the mode or, more generally, the sense of a collaborating, all-encompassing essence of romance" (2012: 3), whereas Pierre Vitoux views romance primarily as a reactive mode, since it exists in simultaneous reaction and relation to the other *mythoi* detected by Frye (2007: 392).

Following the direction indicated by the above mentioned scholars, it could be noticed that James's promotes the subversion of the generic modes

and leaves room for the openness of expression of the conventions and concerns which often transcend the genre of romance. Thus, the mythical scenario of the Byronic hero allows the novelist to blur the limits between genres, by reaching out for the conventions of traumatic literature, some elements of epistolary novel, of *Bildungsroman* as well as of dark romance, attaining a fusion that increases the tension in the narrative, which eventually delivers the archetypal hero's quest from inner conflict to self-realization, all made possible only after the encounter of the true love.

The romance frame is preserved throughout all the novels of the series, making itself visible initially via the depiction of Ana's admiration of Christian's physical appearance, who is presented as very attractive and tall, "with unruly dark copper-colored hair and intense, bright gray eyes" (FSOG, 2012: 7). Christian's physical description bears some reminiscence with the Gothic villain, who is dark and strikingly handsome, manly, with an athletic physique, with the most noticeable grey eyes which fascinate Anastasia from the beginning of their endeavor. The novelist makes sure that the readers follow Ana in her admiration of this young man, by making frequent remarks about Ana's perception of Christian, while stating that "[he]'s not merely good-looking – he's the epitome of male beauty, breathtaking" (FSOG, 2012: 25), or "[he] is beyond beautiful. He is jaw-droppingly handsome" (FSOG, 2012: 311). Christian Grey resembles a Byronic hero especially by his intelligence and passion in everything he does; his exceptionality is evident in being accepted to Harvard just to prove that he is capable, in his ability to fly a plane, sail a boat, impressively play piano, or by the fact that at the age of 27 he is already the CEO of Grey Enterprises Holdings, Inc., a very rich, self-made man who seems to dominate the world.

James, while creating her protagonist Christian Grey, takes into consideration "the politics and representation of masculinity in the popular romance novel" (Allan, 2016: 27), which conforms to the standard expectations of masculinity as strong and powerful. However, as romance encourages extravagance, excess and adventure, we discover the novelist's depiction of the protagonist as exceeding all norms and expectations, alluding even more to the exceptionality of the Byronic hero. It is not only the sense of power that Christian emanates, as he employs over forty thousand people by Grey Enterprises Holdings, but the control he exercises is impressive. During the interview that Anastasia conducts, he explains:

"I don't have a philosophy as such. Maybe a guiding principle – Carnegie's 'A man who acquires the ability to take full possession of his own mind may take

possession of anything else to which he is justly entitled.' I'm very singular, driven. I like control – of myself and those around me" (FSOG, 2012: 11).

The last statement alludes to the Byronic spirit and it becomes obvious that regardless of power and control that Christian exudes over so many people, he does not enjoy the company of men. The places Christian inhabits, his office or his penthouse, both suggest an ivory tower, high, aloof, enormous spaces, which resemble mostly the castles of the Byronic heroes, who live isolated and lonely, mostly due to their feeling of inadequacy. Christian's office is cold, clean and clinical, whereas his penthouse, which is placed at the top floor of a skyscraper, with its glass walls that overlook Seattle, seems to disclose to infinity. These spaces create a mysterious atmosphere, "since such places are normally forbidden to ordinary mortals, they do work in an escapist direction and contribute towards constructing the enchanted kingdom of dreams in fantasy" (Goşa, 2014: 67). The escapist feeling is also created by the emphasis the protagonist lays on art, both in his office and house, as in the living room of Christian's apartment, there is a full-sized black grand piano he often plays, the walls of his house display pieces of art of all shapes and sizes, a fact that leads Anastasia to think of it as a gallery rather than a home, whereas on a wall in his office there is a mosaic of small, exquisite paintings which depict mundane and forgotten objects. Since art is transcendent and dominating, it holds the control over the worshipping subjects; therefore, Christian's desire to identify with it does not come as a surprise, as it truly corresponds to his nature.

The highly symbolic motif of crossing of a threshold is enacted for the first time when Anastasia enters Christian's office and literally stumbling at the threshold, she falls. Anastasia's fall gains an emblematic significance, as due to this fall Christian starts paying attention to her; Ana's beauty, combined with her embarrassment and frequent blushing, makes him think of her as a natural submissive. But this fall gradually gains connotations beyond the immediate visibility. First of all, Anastasia trips over her own feet and falls into Christian's office, entering a space she has not been yet; symbolically, she crosses over into a *terra incognita*, a mysterious territory she does not know and whatever she experiences from this moment assumes the significance of the mythical exposure to knowledge. It is interesting that after looking at the paintings on the wall of Grey's office and Christian introduces her to the works of Trouton, a local artist, Ana exclaims the essence of art, but, unwittingly also utters her condition from now on, which is "[r]aising the ordinary to extraordinary" (FSOG, 2012: 8) and this is exactly what Christian wants to do out of their relationship.

Cedric Hentschel describes the Byronic Hero as “a tripartite individual”, claiming that “he is the type of satanic, sadistic dandy” and “insofar as he is satanic, he is a descendant of Prometheus Lucifer, meaning that he is a sadist, he stands in the shadow of the ‘divine Marquis’; as a dandy, he manifests fastidious exhibitionism” (2016: 8-9). Hentschel’s depiction of the Byronic hero leads to our second assumption related to the moment of Ana’s fall, as it gains an extraordinary saturation with Edenic symbols. The novelist is extremely witty when she suggests a very ambiguous fall out of Eden, since Anastasia would be eventually seduced by Christian, this satanic dandy, who tries to ensnare and corrupt the innocent Ana into a BDSM relationship; or the ambiguity goes further, since letting herself seduced by Christian, the pun intended, she falls into a paradisiacal state of bliss.

The motif of knowledge has also been reworked in a very original manner by—James. Initially, Christian embodies the trickster, bearing something of the satanic tempter who tries to allure and ensnare the clueless Ana in the stalking episode at Clayton’s. He manipulates her into believing that their meeting happens by chance, at her working place, using this opportunity to charm Ana with his presence. Temptation through knowledge is powerfully conveyed at the beginning of the trilogy and as Satan tempts Eve with the fruit of knowledge, being followed by the corruption of humankind, Christian tries to seduce Ana, by stirring her desire to reach and know him, observing that “[like] Eve, you are so quick to eat from the tree of knowledge” (FSOG, 2012: 74).

Since nothing is ordinary when it comes to Christian Grey, the relationship he envisages for the two of them is extraordinary as well, as Christian comes with a Contract for a Dominant - Submissive relationship, which is supposed to be signed and respected by the two of them. Similar to the satanic episode, the consequence of Ana’s gaining of knowledge should come at an enormous price. Ana is shocked and bewildered when she thinks that here “he comes with a bloody contract, a flogger and a whole world of issues” (FSOG, 2012: 176). It is interesting to observe that this “bloody contract” gains a more Faustian quality, as it reminds of the Luciferian contract with Faustus, sought for the sake of knowledge, signed in blood, as a result of which Faustus loses his soul and body. Allusions to Ana’s virginal blood being spilled as a result of her desire “to know” Christian are strongly rendered in the novel. But, the reader should not be misled by this mythical suggestion of loss. James proves to be extremely creative and playful with the mythical allusions and as the relationship between Christian and Ana

progresses, the boundaries between the tempter and the temptress are blurred. Ana, wittily delays the signing of the contract and as a result of her gradual exposure to knowledge, is the one who becomes Faustian, because she tempts Christian with her desire for “More”. Ironically, the innocent Anastasia manages to ensnare Christian into wishing for “More” and from a man who claims that “there are people who’d say I don’t have a heart” (FSOG, 2012: 11), his “More” gradually transcends the banality of a simple desire for someone’s body, gaining instead an aura of desire for spiritual accomplishment and wholeness.

However, Christian Grey, by no means, should be confused with a ruthless, demoniac villain. Although he is extremely attracted to Anastasia, he initially tries to fight his own temptation for this “innocent” girl. When they meet for a coffee after the photo shoot, he understands that she is too young and pure for him, and though he is aware that Ana is extremely fascinated by him, he is very determined when he says: “Anastasia, you should steer clear of me. I’m not the man for you” (FSOG, 2012: 49). He is also aware that he has hurt Ana enormously by his rejection and in a Byronic hero’s manner, he tries to make a kind gesture with a generous present of Thomas Hardy’s first edition from 1891 of *Tess of the D’Urbervilles*. Beside the extremely expensive three volumes of Ana’s favourite novel, Christian adds a handwritten message, a very thoughtful quote from *Tess* which functions as a warning against himself: “Why didn’t you tell me there was danger? Why didn’t you warn me? Ladies know what to guard against, because they read novels that tell them of those tricks...” (Grey, 2015: 47).

Christian, almost like Byron’s Manfred, struggles against his own desire for Ana when he tries to warn her off, thinking that his own “depravity” will drive her into his darkness, threatening to destroy her completely. But, the more he tries to break off his attraction to Ana, the more he is driven like an adamant to her. The intensity of their mutual attraction definitely keeps the framework of romance intact, nevertheless the novelist makes sure that the protagonists, as they navigate into their sexual relationship, leave no ground for abuse. Christian, the seducer, no matter how much he bewilders Anastasia by his “sexpertise”, always asks for her consent and trust. Again, the malleability of romance mode is recognized, as the novelist tries to insert a message which collaborates with today’s sexual climate and as Francesca Tripodi suggests, it delivers “affirmative consent policies as a way of combating the problem of sexual assault”, making sure that sexual engagement should be “knowing and voluntary” (2017: 103).

One can also recognise a Promethean quality in Christian Grey, who develops a personal vision of goodness; although seeking pleasure through pain, he is extremely generous in various charities and donations. Speaking of the Byronic hero, Atara Stein urges that he has “ambition, aspiration, aggressive individualism and ‘Promethean spark’... he is an unattainable ideal, a hero who inspires awe” (2004: 1-2). Christian carries these features and he is awe inspiring when he holds his speech at Ana’s graduation ceremony at WSUV, his purpose being stated impressively:

“Our aim is to develop viable and ecologically sustainable methods of farming for third world countries; our ultimate goal is to help eradicate hunger and poverty across the globe. Over a billion people, mainly in Sub-Saharan Africa, South Asia, and Latin America, live in abject poverty. Agricultural dysfunction is rife within these parts of the world and the result is ecological and social destruction. I have known what it’s like to be profoundly hungry. This is a very personal journey for me...” (FSOG, 2012: 237).

Anastasia, who is dazzled by Christian, tries to resist the temptation of his unorthodox proposal since she understands that he is not a flawless man. However, when he holds the speech at the graduation, she has a glimpse into his mystery. She becomes aware that Christian’s personality emerged as a result of a horrible abuse that had taken place in his early childhood, before the Greys adopted him at the age of four. The thought of a hungry and gray-eyed toddler creates a sense of outrage in Ana, which leads her to view him from now on from a different perspective: “Poor, fucked-up, kinky, philanthropic Christian – though I’m sure he wouldn’t see himself this way and would repel any thoughts of sympathy or pity” (FSOG, 2012: 237).

Christian Grey, like a typical Byronic hero, is a solitary outcast and his bad temper, overbearing and cold, emotionless self develop as a result of the childhood abuse by “one of the crack whore’s pimps” (FSD, 2012: 37), who regularly burned the child’s body with cigarettes, whereas his birth mother, being constantly on drugs, turned a blind eye to such cruelty. The neglected and harmed child developed an *algolagniac* state, since he cannot bear being touched. His statement “[t]ouching is a hard limit for me, Anastasia” (FSD, 2012: 37) preserves his torment and exposes his vulnerability which emerges as a result of the unspeakable horror he has lived through at a very early age. Experiencing a perversion of love or the lack of it from a careless mother, the constant maltreatment by her pimp and forced to witness his mother’s dead body for four days, alone and hungry, deeply affect Christian. Although adopted by the loving and dedicated Greys at the age of four, he cannot overcome this trauma. Considering himself unworthy of the affectionate

Greys, Christian becomes self-destructive; the lack of maternal love takes its toll and he becomes unable to acknowledge the perversion of love which he is led into by Elena Lincoln, aka Mrs. Robinson, the adult woman who seduces the 15-year-old Christian and initiates him into the secrets of BDSM.

The presence of trauma in this narrative makes E.L. James to stretch out the conventions of romance by incorporating the modal strategies of traumatic literature and developing some trauma-related themes. Ángeles de la Concha claims that “[t]rauma and romance usually make a poignant coupling suggesting the intimacy of love and pain, the density of a liminal space harbouring life and bereavement, presence and absence, the real and the spectral” (2012: 129).

Trauma blends well with the mythical scenario of the Byronic hero, who is likewise haunted by the nightmarish and ghostly figures of his past. James inflames the mysticism of this scenario by weaving into her narrative the features typical of Gothic fiction; consequently, it conveys the extravagance and excess of the morbid in the depiction of Christian’s half-remembered, but repeated in the present recollections:

“I have vague memories of the place: drunks, hobos and crack-heads shouting at us on the streets; the seedy dive we called home; and a young, broken woman, the crack whore I called Mommy, staring into space while she sat in a drab, grimy room filled with stale air and dust motes. *And him*” (Grey, 2015: 361).

Christian Grey, like the Byronic hero, is a transgressed man with a tragic and mysterious past that fueled his revolt against society and its norms; it can be said that his adherence to BDSM expresses simultaneously his desire for rebelliousness and escapism. Thinking that he can never be loved and needing to deliver his anger and fury, he embraces sadism and masochism as a way of coping until he finds gratification in it.

The tormented but very charming Christian Grey, with his mercurial shifts of mood, is definitely a man of extremes. He somehow resembles Manfred, in that he is extremely keen on his individual freedom and privacy of his own principles; in his rebelliousness he establishes his own set of rules and his own code of ethics and he doesn’t bow to conventional decorum. At the same time, Christian is a self-reliant person, who knows what he is doing very well; he is a very determined “man of many talents”, hence is his arrogance. But although he has achieved so much in his short life, he is still incapable of understanding his worth beyond his business life. He seems to be trapped in a self-created and self-deceptive reality, meant to help him



tolerate some images of the self which he could otherwise simply not abide. He finds an outlet in multiple activities, like soaring, flying, working-out, sailing, piano, BDSM, business, all these occupations requiring control, which is necessary to him in order to cope with the conflict of viewing himself as a monster. Self-absorbed, even obsessed with this conflict, he exclaims: “No one can love a monster, no matter how compassionate they are” (Darker, 2017: 46). Christian’s emotional insecurity and vulnerability reach a tone of confession when he declares: “I’m nothing, Anastasia”. I’m a lost boy, standing before you. Unloved. Abandoned by the one person who was supposed to protect me, because I’m a monster. ... “I’m a husk of a man. I don’t have a heart” (Darker, 2017: 218).

The monster represented here should not be mistaken to a beast seeking sadistic acts of violence as an *actegratut*, since he is cast mostly as a Byronic figure who struggles to embrace his vulnerability, instinctively being in quest of understanding, compassion and unconditional love. It is through confession, love and care which he experiences with Anastasia that they manage to foster a space, where Christian Grey becomes gradually able to admit his vulnerability and integrate his fractured emotional states in a meaningful whole. This love presumably should save the monster from his insularity, dismal and above all, loneliness.

Romance encourages the possibility of a resolution of trauma and welcomes the ecstatic tendencies of a happy ending; therefore, it boosts the representation of a “healing phase” that helps to “evoke the move *beyond* trauma” (Onega and Ganteau, 2012: 9). But this healing phase should not be understood as a kind of fairy tale miracle which comes up as a result of the waving of a magic wand. On the contrary, the novelist reveals the titanic inner struggle of the protagonist during this process of his search for knowledge about himself, which assumes a quality of a quest for his lost innocent self, from whom he has grown utterly estranged. In an absolutely Gothic manner, visible especially in the novels told from Christian’s perspective, *Grey* (2015) and *Darker* (2017), the protagonist is depicted with self-doubt and self-loath, who projects himself as a monster with a dark and twisted soul, capable of feeling only in relation to his childhood memories of hunger, violence, abuse, abandonment and death. This is the reason why he has embraced the Dominant–Submissive relationships, enjoyed mostly in the playroom, which is called by Anastasia “The Red Room of Pain”, as these kind of affairs are completely devoid of any emotions and as Christian himself mentions, this is the only way he knows.

The motif of knowledge is reworked again, but, unlike the initial symbolism which suggests the temptation through knowledge which has the disastrous effect of falling into infernal darkness, it gradually starts to gain the significance of healing, a long journey in which Christian is helped and guided by Ana. Although he warns Anastasia from the very beginning that he is not “boyfriend material” (Grey, 2015: 144), he cannot do “hearts and flowers” and “romance” (Grey, 2015: 229), she adamantly wishes for “More”, telling him: “You know all the wrong things” (Grey, 2015: 229). Sandra L. Bloom claims that some realities are totally unbearable, so “there is a high price to pay for self-awareness” (2010, 201-202). She refers to the issue of emotional contagion, implying that our emotions are frequently determined by the interactions one has with the others, which may have a positive, cathartic outcome, but can also disclose the individual to extreme vulnerability. Therefore, as a result of the interaction Christian has with Anastasia, one observes how Christian starts experiencing the emotional awakening and despite his overbearing masculinity, power and control, he reveals his need for healing, letting go off the monster he sees within himself and allowing his softness to disclose care and love. He acknowledges the recognition of his emotions when he says: “It’s becoming familiar but I don’t want to put a name to the feeling. It’s too new. Too scary.... Usually, I try to avoid eye contact with the asshole in the mirror, but today he looks happier” (Darker, 2017: 150).

Ana embarks on a self-imposed mission to guide Christian through this difficult process and though she initially lacks experience and knowledge and is totally dominated by Christian’s charismatic persona, she seems to absorb her wisdom from the symbolical unknown and the darkness into which she descends with him, struggling with her personal insecurities, Christian’s unbearable image of himself and his sadistic inclination to inflict pain, which has developed as a result of his childhood trauma. The significance of Anastasia’s name cannot be ignored; originating in the Greek word *anástasis*, it means “resurrection”, a name with powerful biblical implications, especially in the case of an extraordinary young woman, who makes Christian realise his estranged self, driven away by the perversion of love and denial of feelings which he has experienced. It is not in vain that Christian calls Ana his “guiding light”, while explaining that “I’m her lost boy, now found” (Darker, 2017: 526) or, “She’s driving the darkness out and I’m drinking in her light” (Darker, 2017: 144).

The religious symbolism implied by the novelist cannot go unnoticed, especially when the name of the novel's protagonist is Christian, respectively the follower of Christ, and the symbiosis created by E.L. James in relation to the Edenic parable of the temptation is amazing. Initially referring to Satan's allure of Eve with the apple from the tree of knowledge, in the "healing phase" of the protagonist, the parable loses completely its negative connotations, the novelist conferring to the mythical scenario new significances. It is worth noting Christian's flashbacks from his childhood after being adopted, which represent happy memories from his Grandpa Theo Trevelyan's orchard, in which the old man teaches Christian how to cultivate the apple trees; significantly, these flashbacks are enlivened after the relationship with Anastasia has begun. E.L. James's choice of the name "Theo", which means "god" in Greek, is not random either. The orchard experience in the company of grandfather Theo creates some intertextual relations with the "Prologue in Heaven" from Goethe's *Faustus*, where the Lord strikes a bet with Mephistopheles concerning the success or failure of the human being vis-à-vis temptation, Lord stressing out that human should not be viewed as a finished product, but rather, using the metaphor of a tree, which takes time to deliver its fruit, reveals human as perpetually in a process of growth, therefore capable of change and development.

This symbolism of growth and change, suggested by the tree metaphor, is extremely important in relation to the capacity of the romance to depict a happy moment beyond trauma. The Byronic hero, generally speaking, is a self-destructive individual, incapable of moving beyond his traumatic experiences, remaining enmeshed in his overbearing superiority and never finding capacity to cross over his sense of inadequacy, ending up alone and haunted. Still, as in the case of Manfred, he struggles against his own ambiguity, growing aware that love transcends the dualism and the escapism of existence, whereas in Cain's case, he eventually abandons his demoniac side, conferring true value to love, understanding that love is the only true human value, as it encompasses all other values and therefore, it transcends rebelliousness. Nevertheless, both of them continue to be inadaptable rebels, remaining in the fostered dualism of existence, still seeking escapism.

What makes Christian Grey a neo-Byronic hero, is that being guided by the newly discovered unconditional love which he experiences with Anastasia, he reveals a possibility of resolution of trauma, his healing being boosted through the depiction of the biblical episode. The revelation of the possible happiness is attained by the creation of a paradisiacal space, which

comes as a result of Christian's quest for his lost innocent self, discovered by him in the childhood experience in the apple garden with grandpa Theo, but attained fully as a result of his mature attempt to integrate his fractured emotional experiences into a wholeness, while guided by Ana. Allured by Anastasia's scent of apples, Christian seeks his happy space, questioning himself: "Where is my happy place? My childhood in the orchard. Now my happy place is with Ana" (Darker, 2017: 292). In the same line, Christian envisages Anastasia, saying that "[she] tastes of heaven and home and fall and Ana" (Darker, 2015: 476), the fall this time does not represent corruption; on the contrary, it symbolizes the lover's fall into blissful love.

It is obvious from the beginning of the narrative that Christian Grey is a social outcast, just like a Byronic hero, who dwells in a self-created dualism of existence. He is not estranged by his society, but he tries to escape it as a result of his own choices, creating a liminal space for himself in all his activities, provided by art, music, flying, soaring, sailing, etc., whereas his choice of BDSM might be understood both as an escapist act, as well as a rebellious one, as he refuses to conform to the norms of the "normal" imposed by his society. It becomes a titanic effort to drag Christian out of the escapism provided by his BDSM relations, and it becomes possible along the mutual journey Christian assumes with Anastasia, as she tries to persuade him that he is worthy of love and care. He was already a reformer, much like Prometheus, visible in his incessant need to support the development of the alternative methods for food production and also in his persistence in encouraging solar based technology, which should become accessible to the less privileged people. But along his way, due to the love he discovers, he proves capable of reforming himself as well.

The radical change begins when he loses Anastasia, after she convinces him to show her how far he can go into his darkness in "The Red Room of Pain", shocking her because of the delight he finds in pain and also because she is afraid he will never be able to love her. The loneliness which Christian experiences after Ana leaves him is not the one he enjoyed prior to meeting her. It is a kind of solitude which creates an enormous emptiness and excruciating pain, but this form of pain he does not enjoy either, for he acknowledges that he cannot bear hurting Ana. The pain of losing Anastasia creates an epiphanic moment, which makes him reconsider his attitude in life and pushes him to accept some norms of society, as he wishes Anastasia to become his girlfriend and start an "ordinary" relationship, instead of the Dominant-Submissive one, initially suggested by Christian, by which

estranging himself completely from BDSM. Believing that he is incapable of feeling, he is totally shocked at the discovery of his love, emotion which makes him feel vulnerable and insecure, since it shatters the boundaries of his escapist mode of existence; but no matter how frightened he feels by the unknown, he is willing to embrace the challenge of a relationship. His inner doubts are driven away, as he meditates:

“Perhaps I can do this vanilla thing.  
She can be really difficult.  
And the irony is – I think I like it.  
She makes me question myself.  
She makes me question everything.  
She makes me feel alive” (Darker, 2017: 149).

As it becomes clear from the quote above, Christian is both scared and fascinated by the new challenges brought into his life by this relationship with Ana. She makes him question his perception of the world and, above all, the way he sees himself and the way he is seen by others, both moments crucial in his healing process. Following the flight accident in which Christian almost lost his life, he returns home to acknowledge his family’s genuine concern for him, and in their worry he discovers the significance of unconditional love. As he reflects, “[t]hey care. They fucking care. They were all worried about me. Family first” (Darker, 2017: 473).

His newly gained capability of love and the awareness that people can genuinely love him back become decisive factors in the next stage of his change. Forced to confess to Anastasia his darkest secret of being a sadist after the trial through which they passed with his ex-submissive Leila, Christian discovers that the knowledge of truth about him does not estrange Ana from him, nor does it make her feel disgusted of him, as this was Christian’s greatest fear; instead, she once again admits to her unconditional love. Moreover, following this confession, they learn from Doctor Flynn that sadism is not a psychiatric condition, but a choice, a lifestyle. The knowledge of Anastasia’s unconditional love and care makes Christian embrace another social norm, that of marriage. His passage through this phase transforms Christian enormously, becoming a new Christian Grey who quits being an inadaptable rebel and embraces the possibility of finding happiness not in his escapism, but in marriage. As he admits to himself, “Yes. She makes me happy”. “It’s a new feeling. I’ve never described myself in those terms” (Darker, 2017: 164).

The final phase of Christian's transformation is represented by the experience of Anastasia's unexpected pregnancy, a fact that shocks both of them, but especially Christian, due to his difficulty of accepting his worth. The possibility of becoming a father shatters the newly gained sense of security he discovers in love and makes him extremely vulnerable again, as he is afraid that he might resemble his birth parents, who abandoned and mistreated him as a child. However, the fear of losing Ana as a result of threats and attack of her former boss proves to be greater than the fear of failing as a father. Once again, Ana's encouragement and support make him gain confidence that he will overcome his childhood trauma and he embraces yet another societal norm, that of being a father of a son, to be named, not surprisingly, Theodore.

### **Conclusion**

James's *Fifty Shades* series explores the mythical scenario of the Byronic hero, as she finds within the space of this myth an opportunity to reveal the stringent concerns and fears of the contemporary age. Christian Grey's journey from traumatic childhood experiences to trust and love of "hearts and flowers" delivers the communal fears concerning the childhood abuse, neglect, sexual molestation, while simultaneously allowing the possibility of seeing beyond the traumatic events and, therefore, strengthening the possibility of healing, extremely important for the shattered communal faith in values and norms. Christian Grey possesses some features inherent to the Byronic hero, having in common with his predecessors, such as the Hero of Sensibility, the capacity of feeling melancholy and love; like the Child of Nature, he displays aggression; like the Gothic Villain, he is exceptionally beautiful and destructive, while embodying concomitantly some other features which fit Satan, Prometheus, Faust and Cain.

However, no matter how much he resembles the Byronic hero, it can be said that Christian Grey represents a different hypostasis of the Byronic hero, or rather a neo-Byronic hero, since E.L. James's character is a rebel, by dropping from Harvard as a result of his refusal to conform to the norms and expectations of his society; he is positioned in the dualism of existence, between BDSM and normative/vanilla relationship; he seeks escapism, as a coping mechanism for his traumatic past; but unlike all the Byronic heroes who remain inadaptable, Christian Grey, with his inherent grayishness, manages to go beyond his traumatic experiences and become an adaptable rebel, who abandons his previous form of escapism and finds a new necessary escape in his love with Anastasia. Although he adapts to the

normative monogamous marriage, embraces parenthood and “vanilla” sexual relation, the love he discovers with Anastasia yet allows him to remain sexually adventurous in their bedroom. One could say that the novelist presents this obvious transformation of the Byronic hero, since she delivers an example of how human capacity to love and care makes a difference and it is important to see the success and accomplishment of an individual at the private level of his existence, who, regardless of his exceptionality, is a tormented person capable to find salvation in love.

#### REFERENCES

- ALLAN, Jonathan A. (2016), “The Purity of his Maleness”, In *Journal of Men's Studies*, SAGE Publications, 24.I, 24-41.
- BACKÈS, Jean-Louis (2010), *Le Mythe dans les littératures d'Europe*, Cerf éditions, coll. “Cerf Littérature”, Paris.
- BLOOM, Sandra L. (2010), “Bridging the Black Hole of Trauma”, In *Psychother Politics. Int.*, Wiley Online Library, 8.3, 198–212.
- BRUNEL, Pierre, ed. (1992), *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*, Routledge: London.
- CONCHA, Ángeles de la. (2012), “Strangers to Ourselves: Story-telling and the Quest for the Self”, Edited by Onega Susana and Ganteau Jean-Michel, In *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, Taylor&Francis Group, 127-143.
- DURAND, Gilbert (1996), *Introduction à la mythologie Mythes et sociétés*, Albin Michel, Paris.
- DURAND, Gilbert (1998), *Figurimiticeșichipuri ale operei*, București: Nemira.
- DURAND, Gilbert (1999), *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten, Bumbana Publications, Brisbane.
- ELAM, Diane (1992), *Romancing the Postmodern*, London and New York: Routledge.
- GOLBAN, Petru (2013), *The Foundations of English Literary Criticism: From Philip Sidney to Henry James*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, Ltd.
- GOLBAN, Petru (2018), *A History of Bildungsroman: From Ancient Beginnings to Romanticism*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- GOLBAN, Tatiana (2012), “Redirecting Thematic Perspectives: Euripides' Version of Medea Myth as the Rise of a Literary Myth”, In *The Annals of Ovidius*

*University of Constanta – the Philology Series, Constanta Romania  
XXIV.2, 70-78.*

- GOLBAN, Tatiana (2004), “Ancient and Modern Hypostases of Electra Myth”, In *Dumluinar Universitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11, 41-52.
- GOŞA, Codruța (2014), “From Fantastic Twilight to Fifty Shades Fanfiction: Not Another Cinderella Story”, Edited by Dana Percec, In *Reading the Fantastic Imagination: The Avatars of a Literary Genre*, Cambridge Scholars Publisher, 57-76.
- HENTSCHEL, Cedric (2016), *The Byronic Teuton: Aspects of German Pessimism 1800-1933*, New York: Routledge.
- ILLOUZ, Eva (2014), *Hard-core Romance: Fifty Shades of Grey, Best-sellers and Society*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- JAMES, E.L. (2012), *Fifty Shades of Grey*, London: Arrow Books.
- JAMES, E.L. (2012), *Fifty Shades Darker*, London: Arrow Books.
- JAMES, E.L. (2012), *Fifty Shades Freed*, London: Arrow Books.
- JAMES, E.L. (2015), *Grey*, London: Arrow Books.
- JAMES, E.L. (2017), *Darker*, London: Arrow Books.
- KLIK, Marcin (2015), “The Crisis of the Notion of Literary Myth in French Literary Studies”, Edited by José Manuel Losada and Antonella Lipscomb, In *Myth in Crisis: The Crisis of Myth.*, Cambridge Scholars Publishing, 91-99.
- ONEGA, Susana and GANTEAU, Jean-Michel (2012), “Traumatic Realism and Romance in Contemporary British Narrative”, Edited by Susana Onega and Jean-Michel Ganteau, In *Trauma and Romance in Contemporary British Literature*, Taylor&Francis Group, 1-14.
- SELLIER, Philippe (1984), “Qu'est-ce qu'unmythelittéraire?”, In *Littérature*, 55, 112-126. La farcissure. Intertextualités au XVIIe siècle.
- STEIN, Atara (2004), *The Byronic Hero in Film, Fiction and Television*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- THORSLEV, Peter L. (1965), *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, University of Minnesota Press.
- TRIPODI, Francesca (2017), “Fifty Shades of Consent?”, In *Feminist Media Studies*, 17.1, 93-107.
- VITOUX, Pierre (2007), “The Mode of Romance Revisited”, In *Texas Studies in Literature and Language*, 49.4, 387-410.





## ORHON YAZITLARINDA ÖZGÜRLÜK VE BAŞKALDIRI KAVRAMLARI

### *Freedom and Rebellion Concepts in Orkhon Inscriptions*

**Eyup Sertaç AYAZ\***

**ÖZ:** Özgürlük; ilk çağlardan itibaren tüm insanlığı düşündüren bir kavram olmuştur. İnsanın her türlü dış etkiden bağımsız, kendi iradesine dayanarak hareket etmesi anlamına gelen özgürlük, başkaldırabilme kavramıdır. Bu nedenle bu iki kavramı birlikte ele almak yerinde olacaktır. Özgürlük ve başkaldırı kavramları üzerine tartışmalar günümüzde de devam etmektedir. Tarihte özgürlük uğruna birçok mücadeleye girilmiştir. Türk tarihine baktığımızda da özgür bir ölümü esir bir yaşama tercih eden bir milletin hikâyesiyle karşılaşırız. Yazıtlarda bağımsızlığa ulaşmak için esaret ve zulme karşı sergilenen başkaldırı, özgürlüğün temel göstergesi olarak karşımıza çıkar. Kök Türkler de özgürlüğünü kendisine karakter edinmiş ve bağımsızlığın, yeniden dirilişin ve özgürlüğün simgesi olarak seçilen 'kurt' ile bu bilinç sembolleştirilmiştir. Tüm insanlık; haysiyetini, onurunu özgürlük uğruna savaşan kahramanlara ve onlara koşulsuz destek veren kahraman milletlere borçludur. Bu çalışmada; eski Türk yazıtlarının söz varlığı ve tarihi belgeler ışığında; kaynak tarama, kritik ve analiz gibi nitel araştırma yöntemleri kullanılarak insanın onurlu bir yaşam sürdürebilmesinin ön koşulu olan özgürlük ve başkaldırı kavramları kavram alanlarıyla ele alınarak mahiyeti ortaya konmaya çalışılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Orhon Yazıtları, özgürlük, başkaldırı

**ABSTRACT:** Freedom has been a concept that concerned humankind since the early ages. Freedom, which means that the ability to act independently based on their own will from all external influences, is the capacity to rebel. Therefore, it would be accurate to consider these two concepts together. The debates on the freedom and rebellion concepts maintain its focus. The history reveals numerous struggles for freedom. Turkish history also bears the story of a nation who preferred a free death to a captive life. The rebellion against captivity and cruelty to achieve independence appears as the basic indicator of freedom in the inscriptions. Kök Turks also adopted freedom as their own character and this notion was symbolized with the 'wolf', which was chosen as the symbol of independence, resurrection and freedom. Humankind owes its dignity and honor to the heroes who fought for their freedom and to the heroic nations that unconditionally supported them. This examines the concepts of freedom and rebellion, which are the prerequisites for living an honorable life,

\* Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ayazsertac@gmail.com, ORCID: 0000-0002-0461-5665

**Geliş Tarihi / Received: 14.03.2021**

**Kabul Tarihi / Accepted: 17.06.2021**

**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

with their conceptual fields and nature through the old Turkish inscriptions vocabulary and historical documents and qualitative research methods such as source survey, critical and analysis

**Keywords:** Orkhon Inscriptions, freedom, rebellion

### Giriş

Kendisi kadar başkalarının hak ve hukukuna uygun hareket etme, yasalar koyma yetkinliğine erişmiş aklın ilkelerine uygun hareket etme olarak tanımlanabilecek özgürlük, ilk çağlardan itibaren insanların üzerinde düşündüğü ve arayışından hiç vazgeçmediği bir kavram olmuştur. Seçme iradesine sahip insan için özgürlük doğasının gereğidir. Bakıma muhtaç bir canlı olarak dünyaya gelen insanın doğuştan özgür olduğu konusu tartışmaya açıktır. Ancak özgürlüğün düşünmeyle, mevcudu sorgulamayla başladığı ve boyun eğmeme, uymama, itaat etmeme, ayaklanma ve isyan anlamlarına gelen başkaldırıyla ortaya çıktığı söylenebilir.

Stratejik ve politik bakımdan önem taşıyan Avrasya coğrafyasında *insan*, *toprak* ve *egemenlik* unsurları temelinde bağımsız bir devlet kurmuş ve yaklaşık iki yüz yıl hüküm sürmüş olan Kök Türkler özelinde ele aldığımız özgürlük ve başkaldırı kavramları, ilgili sözcüklerin oluşturduğu kavram alanlarını da dikkate almayı gerektirmektedir. J. Trier'den kaynaklanan *Kavramsal alan* deyimini; bir *sözlüksel alanda*, anlatımını bulan *anlamsal alanın* dış gerçeklik düzlemindeki kavramsal karşılığı olarak tanımlanır (Vardar, 2007: 132-133). Anlam açısından ortaklık ifade eden sözcükler bir alan içinde incelenmelidir. Böylelikle kavramların değerleri belirlenebilir, kelime aileleri tespit edilebilir, dilin işlenmişliğinin ve yaşının tespiti noktasında daha isabetli çıkarımlar yapmaya yardımcı olabilir (Aksan, 2004: 111-112). Aynı zamanda bir kavram alanına ait sözcüklerin çokluğundan hareketle bunların seçilme nedenleri değerlendirilerek milletin dünya görüşü, değer yargıları, yaşam tarzı ve karakteri hakkında fikir edinilebilir. Eski Türk yazıtlarında tutsaklıkla ilgili “bulun (esir, tutsak) KÇ 5, kul (erkek tutsak) KT D 7, BK D 20, ve küñ (kadın tutsak) KT D 7, BK D 17” olmak üzere üç kelime tespit edilmiştir. Bunların dışında herhangi bir kelimenin yer almayışı köleliğin Türkler arasında kurumsallaşmadığının delilidir. Buna karşın savaş ve ordu ile ilgili kelimelerin çokluğundan (akın, sünüş, tægim, tægış, uruş, sınar, sü, alpagu, atlıg, çarig, är, ärän, kädimlig, sünüglüg, yadag, yagıçı, yaraklıg, yılpagut, kâş, ok, sünüg, ya, yarık, yalma, yagı, tug) bozkır devlet düzeninin askeri bir temele sahip olduğu söylenebilir (Gündoğdu, 2015: 312; Şirin, 2016: 402-403, 414-420).

## 1. Özgürlük Kavramı

Özgürlük: “1. Herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı olmaksızın düşünme veya davranma, herhangi bir şarta bağlı olmama durumu, serbestî. 2. Her türlü dış etkiden bağımsız olarak insanın kendi iradesine, kendi düşüncesine dayanarak karar vermesi durumu, hürriyet” anlamlarına gelmektedir (TDK, 2011: 1869). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*’nde de özgürlük şu şekilde kayıtlıdır:

“[Alm. Freiheit] [Fr. liberte] [İng. liberty, freedom] [at. libertas] [es. t. hürriyet]: 1 - Bağlı olmama; dışardan etkilenmemiş olma; engellenmemiş olma; zorlanmamış olma. 2 - Her türlü dış etkiden bağımsız olarak insanın kendi istencine, kendi yasasına, kendi düşüncesine dayanarak karar vermesi (seçme özgürlüğü). 3 - İnsanın kendi istemesi, kendi istenci ile eylemde bulunabilme olanağı; insanın dıştan engellenmeden etki yapabilmesi” (Akarsu, 1984: 141).

İnsanın kendi iradesi ve isteğiyle karar vermesi olan özgürlük kavramından zaman ve koşullara göre farklı şeyler anlaşılmıştır. Arandığı zeminlerin farklılık göstermesi onun görece bir kavram olmasına yol açar. Bu nedenle herkesin üzerinde uzlaştığı tek bir özgürlük tanımına ulaşmak mümkün olmamıştır. Bireysel ve toplumsal özgürlüğün gerçekleşmesi için çabalayan filozoflardan biri olan Kant’a göre özgürlük, istemelerimizin bir özelliğidir ve insan istemelerini bütün insanlığı göz önünde tutarak kendi koyduğu ahlak yasasına göre belirleyebildiği zaman özgür olur (Kant, 2013: 58). 20. yüzyılda totalitarizmin dorukta olduğu ve insanlığın büyük bir yıkımla yüz yüze geldiği bir dönemde yaşamış olan Arendt ise özgürlüğü kamusal alan çerçevesinde ele alarak konuya Kant’a göre farklı bir bağlamda yaklaşmıştır. Özgürlüğün düşünce alanında değil eylem alanında ele alınması gerektiğini ifade ederek özgürlüğü kamusal meselelere girmeyi ön gören siyasal özgürlük olarak tanımlamıştır (Arendt, 2012: 198). Görüldüğü gibi özgürlüğe etik veya politik bakış açılarına göre farklı anlamlar yüklenebilmekte, düşünsel ya da eylemsel alanlarda aranabilmekte ve farklı tanımlamalara gidilebilmektedir. Hukuk, eşitlik, doğa yasaları, ahlak gibi birçok konuyla iç içe olan özgürlük birçok unsur tarafından da sınırlanır. Mesela dış etkenler insan eylemlerini sınırlar. Maddenin hakikati ve doğa yasaları bu sınırlayıcı unsurlardandır. Ancak bunların işleyişi bir kez anlaşıldıktan sonra, insan aklıyla bu koşulları isteğe göre değiştirmenin ya da ortadan kaldırmanın yollarını bulabilir. İşte bu noktada özgürlük ya da boyun eğme tercihini yapacak olan insandır.

Özgürlük insanı diğer canlılardan ayıran düşünme ile başlar. Mevcudu sorgulama, akıl ve evrensel yasalara uygun ve vicdani olanı tercih etme doğrultusunda gelişmesi beklenen düşünme faaliyeti ancak özgür bir

ortamda sağlanabilir. Yaratıcı, hür benliğin kurulmasında itici güç her zaman özgürlük olmuştur. İnsanın değerinden de ancak özgür bir ortamdaki davranışlarından hareketle bahsedilebilir. Özgürlük, insan türüne ait olan bir olanaktır. Bu olanağı ancak değer bilgisine sahip olanlar gerçekleştirebilir ve bu kişiler sayesinde insanlık da değerlenir. İnsanların kendi bireysel çıkarlarını gözetmeden, herkes için geçerli olabilecek bir ilkeye göre eylemde bulunmayı isteyebilme olanağıdır özgürlük (Özcan, 2006: 245). İnsanın kendine ve topluma karşı olan görevleri yani sorumluluk dediğimiz kavram da özgürlükle iç içedir. Ancak insan, doğal hakkı olan özgürlüğü elde ettikten sonra bu sorumlulukları üstlenebilir. Özgür olmak, ahlak yasasının bilincine varmış, istemelerini ahlak yasasına dayanarak belirlemeyi ödev olarak görmüş ve bu ödevi zorla değil bilerek ve isteyerek yerine getirebilmeyi başarmış insanlar için geçerlidir; biz ancak böylesi kişilere özgür diyebiliriz (Balcı, 2017: 4). Özgür iradesiyle akla ve evrensel yasalara uygun davranışlar sergileyen insan değerlidir. İnsan onuruna yaraşan bir yaşam ancak bu temel üzerinde yükselebilir.

Esaret durumunda toptan bir eylem özgürlüğünün kısıtlanması durumu ortaya çıkar. Bağımsız olarak hareket etmekten kendi doğasının eğilimlerine göre hareket etmeye varıncaya kadar insan birçok yönden kısıtlanmıştır. Özgür olmayan insanın eylemlerinden de sorumlu olmayacağından eylemlerin ahlak açısından değerlendirilmesi de mümkün değildir. “Dış nedenlerle belirlenmeyen bir seçim uyarınca hareket etme” anlamındaki özgürlük, insan sorumluluğunun ve dolayısıyla etiğin temelidir (Frolov, 1991: 375).

Hem bireysel hem de toplumsal yönü olan özgürlük, insanlığın hem en büyük mutluluğu hem de en büyük korkusudur. Özgür olmayan toplumlar gelişemez, zulüm egemen olur ve en temel insan hakları dahi hak olmaktan çıkar. Bireysel, toplumsal, kamusal, siyasi, ahlaksal vb. birçok boyutuyla ele alınabilecek bir kavram olan özgürlüğü biz bu çalışmada savaşlar neticesinde başka bir toplumun egemenliği altına girme, esaret, kölelik gibi kavramların karşıtı olan “*Bağımsız olma durumu, istiklal*” anlamında ele alacağız (TDK, 2011: 227). Sosyal bilimlerin felsefe, edebiyat gibi alanlarında kavramlar karşıtılarıyla ele alınır. Bu bağlamda özgürlük kavramının karşıtı olan kölelik kavramını da dikkate almak gerekir. “*Köle olma durumu, esirlik, kulluk, esaret*” anlamlarına gelen kölelik, savaşlar sonrasında oluşan esaretin bir neticesidir ve bu durumun ortaya çıkmasıyla insan köle durumuna düşer (TDK, 2011: 1498). Köle: “*1. Savaşta tutsak alınan, yabancı ülkelerden zorla kaçırılıp özgürlükten yoksun bırakılan veya başkasından satın alınan*

*kimse, kul, esir. 2. Birinin emri altında bulunan, özgür olmayan kimse*” demektir (TDK, 2011: 1497). Tanımlardan anlaşıldığı kadarıyla kölelik neticesinde insan alınabilir, satılabilir veya miras bırakılabilir bir mal durumuna düşmektedir. Eski Türk yazıtlarında tutsaklıkla ilgili üç kelime tespit edildiğine değinmiştik. Bunlardan biri kadın tutsak anlamındaki “küñ” kelimesidir. (Şirin, 2016: 403). Kadın tutsağın, uğrayacağı zulmün farklı boyutlarının da olacağı bu ayrı adlandırmadan anlaşılmaktadır. Söz konusu ettiğimiz özgürlüğün kaybedilmesi sonucunda ortaya çıkacak durum, tecrübelerden hareketle KT D 7 - BK D 20’de şöyle özetlenir: “*tawgaç bodunka beglik uru oğlın kul boltı eşilik kız oğlın küñ boltı - Çin halkına beyliğe layık oğulları köle oldu, hanımefendiliğe layık kızları cariyeye oldu*”.<sup>1</sup> KT D 8’de ise köleliğin diğer boyutları modern dünyaya ışık tutacak şekilde daha sarsıcı tespitlerle ifade edilmektedir: “*elig yıl işig küçüg bemiş - Elli yıl işi gücü vermişler (hizmet etmişler)*”.<sup>2</sup> Sadece bedenin değil, zamanın (elli yıl) ve emeğin (iş gücü ver-, hizmet et-) sömürülmesinin de kölelik olarak değerlendirildiği görülmektedir. Savaşçılığın, dirilişin ve özgürlüğün simgesi olan ‘kurt’un Kök Türklerde tuğ ve bayrakların tepesinde yer alma yolu ile bir devlet sembolü olması özgürlüğe verilen önemin bir yansıması olmalıdır (Ögel, 1995: 115).

## 2. Başkaldırı Kavramı

Özgürlüğün temel göstergesi zulme başkaldırabilmektir. Başkaldırı kelimesi: “*1. Herhangi bir amaçla kurulu düzene veya devlet güçlerine karşı gelme, başkaldırma, ayaklanma, isyan. 2. Bir düzene veya emre boyun eğmeme, uymama, itaat etmeme*” anlamlarıyla özgürlüğü elde etmenin anahtarı olmakta ve bir bedel içermektedir (TDK, 2021: 274). Etnik, ekonomik, siyasal vb. nedenlerle ortaya çıkan başkaldırı yıkıcı ve yapıcı yönleri olan bir kavramdır. Yapmak için yıkarken yıkmayı gaye hâline getirmeme mücadelesini de vermek gerekir. Başkaldırı hareketi esareti altında bulunan devlete karşı oluşabileceği gibi, bağlı olunan devlete karşı da gelişebilir. Kök Türk devletinde yöneticilerin iktidarlarına karşı oluşabilecek başkaldırımı engellemek adına yaptıkları ilk iş, kağanlıklarının meşruiyetini ifade etmek olmuştur. “*kut*” kelimesi ile ifade edilen siyasal iktidar KT G 9 - BK K 7’deki “*teğri yarlıkadokın için özüm kutum bar için kağan olortum - (Ebedî) gök lütfettiği için (ve) kendi talihim olduğu için*

<sup>1</sup> Çalışma boyunca yazıtlara yapılan bütün başvurularda ve anlamlandırmalarda Prof. Dr. Erhan Aydın’ın Orhon Yazıtları adlı kitabı esas alınmıştır. Farklı bir anlamlandırmaya gidildiğinde gerekli açıklamalar yapılmıştır.

<sup>2</sup> Çalışmamıza konu olan kavramların geçtiği cümlelerin, gereksiz bir hacim oluşturmasına engel olmak adına, anlamsal bütünlüğün sağlandığı kısımları alınmakla yetinilmiştir.

*kağan olarak tahta oturdum*” satırlardan anlaşıldığı üzere Tanrı tarafından bahşedilmiştir (Gömeç, 2006, s. 39). Eski Türk hükümlerlik telâkkisi karizmatik (hükümdarlık yetki ve kudreti Tanrı tarafından bağışlanan) tiptir ve Türk hükümdarına, idare etme hakkı Tanrı tarafından verilmiştir (Kafesoğlu, 2020: 239-240). Meşruiyet sorunu böylece çözüldükten sonra kağan olmanın sorumluluklarının yerine getirildiği şöyle ifade edilmiştir:

“türük bodun için tün udımadım küntüz olormadım ... yalañ bodunug tonlug kiltım çıgañ bodunug bay kiltım az bodunug üküş kiltım ıgar elligde ıgar kaganlıgda yeg kiltım tört bulundakı bodunug kop baz kiltım yağısız kiltım - Türk halkı için gece uyumadım, gündüz oturmadım ... Sırtı açıkta olan halkı giydirdim, yoksul halkı zengin ettim, az olan halkı çoğaltım, kıymetli ülkesi olandan, kıymetli kağanı olandan daha iyi hâle getirdim. Dört taraftaki halkları tamamen tâbi ettim, düşmansız hâle getirdim BK D 22-23-24”.

Tüm bunlara rağmen başkaldırı amaç edinilince uğranılacak akıbet de yazıtlarda ifadesini bulmuştur:

“küregünüş için igidmiş kaganıña ermiş barmış edgü eline kentü yañıltıg ... kanıñ ügüzçe yügürti süñüküg tagça yattı - Asi yaradılışlı olduğun için seni beslemiş kağanına, her tarafa ulaşmış iyi durundaki yurduna karşı sen kendin hata ettin ... kanlarımız ırmak gibi aktı, kemikleriniz dağ gibi yığıldı BK D 19-20”.

Bu noktada içindeki başkaldırı hareketlerinin engellenmesi, birliğin korunması dış tehdidin önlenmesi anlamında önem arz etmektedir. T G 2-3'te “*azkıña türk yorıyur ermiş* - Sayıları az olan Türkler (öylece) yaşıyorlarmış” şeklinde geçen ifadeyle Türk nüfusunun azlığı vurgulanmıştır. Ayrıca Bilge Kağan'ın, şehirler kurma ve Çin'deki dinlerden birinin kabulü isteğinin Tonyukuk tarafından şu gerekçelerle reddedildiği Çin kaynaklarında kayıtlıdır:

“Kiçig Şad, bu sefer de kale ve surlar yapmak; mabet ve tapınaklar inşa etmek isteyince, Tonyukuk: Olmaz! Türk halkının nüfusu az. T'ang idaresindeki hanelerin sayısının yüzde biri kadar bile değil. Bizim düşmana karşı uzun zaman direnebilmemizin sebebi, sadece su ve otları izleyerek [*yaşamamız*], oturduğumuz yerin devamlı olmaması [*yani, devamlı olarak aynı mekânda oturmamamız*], yabanî hayvanları avlayarak [*geçinmemiz*] ve hepimizin silah kullanmaya alışık olmasıdır” (Togan vd., 2017: 294-295).

Dolayısıyla Bilge Kağan'ın şehirlerin etrafını surlarla çevirme ve Budizm gibi bir inanç sistemini kabul etme isteği, Türk milletinin yaşam tarzını değiştirmesinin yok olma tehlikesine yol açacağı gerekçesiyle Tonyukuk tarafından reddedilmiştir. Böyle bir ortamda tüm boyların birlik içerisinde hareket etmeleri, içindeki huzur kadar dıştaki tehdidi engellemeye yönelik bir tedbirdir.

Bu çalışmada üzerinde duracağımız başkaldırı kavramı, yapıcı anlamda özgürlük adına girişilen, savaşlar neticesinde oluşan esaretin karşısında ortaya çıkan başkaldırıdır.

Haklarındaki ilk bilgileri 542'de Çin'e yaptıkları akınlardan yine Çin kaynaklarından edindiğimiz Kök Türklerde "il" bugünkü anlamda devletin karşılığıdır (Ögel, 1971, 47; Kafesoğlu, 2020: 219). Kök Türkler, 552 yılında bağlı buldukları Juan-juan'lara karşı girişilen başkaldırı neticesinde istiklallerini elde etmişler ve bu zaferden sonra Bumın "İl Kağan" unvanını almıştır (Tsai, 2006: 18; Taşağıl, 2017: 128). Bu unvan Kök Türklerin devleti resmen kurduğunun ve bağımsızlıklarına kavuşmalarının ifadesidir. Göktürk hakanları artık eski cedleri gibi kabileler arasında sadece hakem olan demirci tarhanlar değildi; bunlar artık büyük devletler kuran ve bunları bazen şiddetle idare eden hükümdarlardı (Togan, 2019: 75). Özgürlük adına girişilen mücadele böylelikle başarıya ulaşmış, kısa sürede Orta Asya ele geçirilmiş, Kore sınırlarından Karadeniz'e kadar geniş bir alana yayılmışlardı (Karatay, 2017: 38). Kısa sürede gerçekleşen bu büyüme ve gelişmenin nasıl başarıldığı KT D 4'te "bilge kagan ermiş alp kagan ermiş buyruku bilge ermiş erinç alp ermiş erinç begleri yeme bodunu yeme tüz ermiş - (Bumın Kağan ve İstemi Kağan) ... bilge kağan imiş, yiğit kağan imiş. Komutanları da bilge imiş elbette, yiğit imiş elbette. Beyleri de halkı da doğru imiş" şeklindeki sözlerle ifade edilmiştir. Doğu Kök Türk devleti 630 yılında İl Kağan'ın esir olarak, T'ang imparatorluğunun merkezine götürülmesiyle son bulmuştur (Taşağıl, 2018a: 17-33, 216). Doğu Köktürk kağanlığının bu esaret hayatı elli yıl sürer (630-680). Bu müddet içerisinde esaretten kurtulmak için çeşitli teşebbüsler yapılırsa da, başarılı olunamaz (Eraslan, 1980: XX). Bunlardan ilki 639 yılında adı Çin kaynaklarından edinilen bilgilere göre Chie-Shih-shuai (Kür Şad?) ve arkadaşlarının giriştiği isyan hareketidir (Sertkaya, 2014: 10). Kendisine Merkez Muhafız Komutanı unvanı verilen Kür Şad, kırk adamıyla saraya hücum edip dört kademeli savunma duvarını aşmış ancak saraya yardım gelmesi nedeniyle başarıya ulaşamamış, Kür Şad ve arkadaşları yakalanarak idam edilmişlerdir (Tsai, 2006: 198-199; Togan vd., 2017: 25; Kapusuzoğlu, 2017: 217).

Doğu Kök Türk devletinin son hükümdarı olan İl Kağan'a esir düştükten sonra isyan etmesini engellemek adına Kou eyaleti valiliği verilmiş; ancak kağan bunu kabul etmemiştir. Bunun dışında sol muhafızları generalliği ve emrine çeşitli araziler de verilmesine rağmen üzüntüsünden hayatını kaybetmiş ve İl Kağan'ın maiyetindekilerden Ulu Tarkan Tuyuhun Hsieh de üzüntüsünden intihar etmiştir (Togan vd., 2017: 167). Kağanın böyle adı bir



şekilde yaşamaktansa üzüntüsünden öldüğünü gözleriyle gören Kür Şad da kendisine verilen chung-lang generalliği ve sonrasında saray muhafızları generalliği rütbelerine rağmen ölümü göze alarak isyan etmiştir (Gömeç, 2013: 45).

Bundan sonra 648 yılında Ch'e-pi Kağan bağımsızlık girişiminde bulunmuş; ancak başarısız olmuştur. 679 yılına kadar geçen süre içerisinde küçük isyan hareketleri olmuş ancak 650'de Çinlilerin Türk ülkesini idari bölgelere ayırması nedeniyle birlik sağlanamamış ve başarı elde edilememiştir. 679'da A-shih-te Wen-fu ve A-shih-te Feng-chih önderliğinde de ayaklanma teşebbüsü gerçekleştirilmiş ancak bu girişimden de bir sonuç elde edilememiştir. 681 yılına gelindiğinde A-shih-na Fu-nien önderliğinde başarısızlıkla sonuçlanan bir isyan girişimi daha olmuştur. Teslim oldukları takdirde idam edilmeyeceklerine dair söz verilmiş; ancak elli dört Kök Türk reisi Çinliler tarafından idam edilmiştir (Togan vd., 2017: 36; Taşağıl, 2018a: 255-273, 334). 682 yılında Kutlug isyana kalkıştığında olayların silsilesi takip edilirse Çin tahakkümüne karşı girişilen dördüncü hareket olduğu anlaşılmaktadır. Başarısızlıkla neticelenen önceki tecrübelerden hareketle devletin merkezi Çin'den uzağa Ötüken'e kurulmuştur. Bilge Kağan bunun gerekliliği ve önemini KT G 8'de şu sözlerle ifade etmektedir: “*ötügen yer olurup arkiş tərkiş ısar neş nuşug yok ötüken yış olorsar beñgü el tuta olortaçı sen - Ötüken topraklarında oturup kervanlar gönderirsen hiç sıkıntın olmaz. Ötüken (ormanlı) Dağları'nda oturursan ebedi yurt tutup oturacaksın*”. II. Kök Türk devletinin kurucusu olan Kutlug, yazıtlarda anlatıldığı üzere on yedi adamıyla isyanı başlatmıştır.

Bu isyan hareketi şöyle anlatılmaktadır:

“türük bodun yok bolmazun tēyin bodun bolçun tēyin kañım eltēriş kaganıg ögüm elbilge katunug teñri tōpösinte tutup yügerü kötürmiş erinç kañım kagan yeti yegirmi erin taşıkmiş taşra yoriyur tēyin kü eşidip balıkdaki taşıkmiş tagdaki enmiş tērilip yetmiş er bolmış tēnri küç bērtök üçün kañım kagan süsi böri teg ermiş yağısı koñ teg ermiş ilgerü kırıgaru sülep tērmış kuwratmış kamağı yeti yüz er bolmış yeti yüz er bolup elsiremiş kagansıramış bodunug küñedmiş kuladmış bodunug türük törösün içgınnmış bodunug eçüm apam törösünçe yaratmış boşgurmış - Türk halkı yok olmasın diye halk olsun diye babam Elteriş Kağn'ı, annem Elbilge Hatun'u Teñri tepelerinden tutup göğe yükseltmiş elbette. Babam kağan on yedi adamıyla isyan etmiş. 'İsyan başlıyor' diye ses işitince kenttekiler dağa çıkmış (isyan etmiş), dağdakiler inmiş, toplanıp yetmiş kişi olmuşlar. Teñri güç verdiği için babam kağanın ordusu kurt gibiymiş. Doğuya (ve) batıya sefer edip (adam) derleyip toplamış. Tamamı yedi yüz asker olmuş. Yedi yüz asker olup yurtsuz bırakılmış, kağansız bırakılmış halkı, cariye (ve) köle olmuş halkı, Türk yasalarını kaybetmiş halkı atalarımın, dedelerimin yasalarına göre (uygun olarak) yeniden örgütlemiş, eğitmiş (öğretmiş) KT D 11-12-13”.

Böylece Doğu Türk devletini son hükümdarı İl Kağan'ın soyundan gelen ve Aşına soyadını taşıyan Kutlug, 682 yılında elli yıllık esaret hayatına son vererek II. Kök Türk devletinin bağımsızlığını ilan etmiştir (Togan vd., 2017: 37, Taşağıl, 2018a: 334).

Gumilöv'ün Türklerin isyanları konusundaki tespiti dikkate değerdir:

“Dev İmparatorluğun merkezinde bulunduğu halde, diğer bütün halklara kıyasla geçmişte hiç zulme uğramamış olmaları sebebiyle Türklerin kaderlerine şükretmeleri gerekirdi. Fakat böyle olmadı. Aksine VII. asrın 70'li yılları sonunda hoşnutsuzlukları öylesine arttı ki, neticede rahat hayatı bırakıp, genellikle ölümle sonuçlanan Asya savaşlarının ağır zorluklarını göğüslemeyi tercih ettiler. İsyân zor iştir. Özellikle sınırsız güce sahip bir yönetime karşı ve hiçbir yerden yardım alma imkânı bulunmayan kuşatma altındaki bir bölgede. Eğer böylesine menfi şartlar altında bir isyan başlatılır ve de başarıya ulaşırsa, bu, adet dışı bir tesadüf addedilmelidir” (Gumilöv, 1999: 344).

Dört bir yanları düşmanla çevrili ve kimseden yardım alabilme imkânı yokken, Tonyukuk'un ifadesiyle sayıca düşmanın yüzde biri kadar bile değilken, önceden girilen birçok başkaldırı hareketi başarısızlıkla ve ölümle sonuçlanmışken bile Türkler kuşatma altındaki bir bölgede özgürlük uğruna isyan etmişlerdir. Bu başkaldırı hareketlerinin gerçekleşmesinde itici gücün kendi devletinin çatısı altında hür bir yaşam isteğinin yattığı düşünülebilir.

Çalışmamıza konu olan özgürlük kavramı, devlet konusunu ve Türk devlet anlayışını da dikkate almayı gerektirmektedir. Devlet (دولة) kelimesi; “dönüşümlü/münavebeli olarak değişmek, periyodik olarak değişmek; [şans, zaman] değişmek, dönmek” anlamlarına gelen Arapça “devl (دول)” kökünden türemiştir ve “elden ele geçme, dönme; [zaman, şans] dönme, değişme; hanedan, hükümdar ailesi; devlet; imparatorluk, kraliyet” anlamlarına gelmektedir (Mutçalı, 1995: 287) Bu anlamlandırmadan anlaşıldığı üzere devlet, durağanlık ve değişmezliği değil, aksine değişimi dönüşümü ifade etmektedir. Modern batı dillerinde devlet anlamında kullanılan “*State / État / Staat / Stato / Estado*” kelimelerinin ve keza bu kelimenin kaynağı olan Latince *status* kelimesi ise “*sta*” kökünden gelir. Kökün sıfır hâli “*st*”dir. Bu kök daima bir “durmayı” ifade eder. Hint-Avrupa dil ailesinde “*sta*” kökü, “duran şey” veya “durulan yer” anlamına gelir. Buradan anlaşıldığı üzere bizdeki “*devlet*” kelimesi Türk yaşam anlayışıyla bağlantılı olarak “dinamik”, Batı dillerindeki “*State*” kelimesi ve benzerleri ise “statik” bir çağrışım içerir (Gözler, 2017a: 7). Kök anlamı üzerinde durduğumuz devlet, belirli bir insan topluluğunun (halk), belirli bir toprak parçası üzerinde egemen olmasıyla oluşan (ülke, siyasi istiklal),

hukukî kişiliğe sahip devamlı bir teşkilat (kanun) olarak tanımlanır (Gözler, 2017b: 6; Taşağıl, 2018b: 175). Orhon Yazıtlarının yazıldığı II. Kök Türk Devleti; 682-744 yılları arasında, Orta Asya’da, “*içikigme içikdi bodun boltı - Tâbi olanlar tâbi oldu, halk oldu BK D 37*” anlayışıyla Türk milletinin oluşturduğu bir devlettir. Hükümdar, meclis, hükümet ve yargı gibi kurumların varlığı devlet olmanın önemli göstergeleri olarak kabul edilebilir. (Taşağıl, 2017: 175-185).

Kök Türklerin “devletli” olduğu mevcut sivil ve asker yönetici sayısının bolluğundan da anlaşılabilir ki sadece devlet kurmuş bir toplumda bu kadar çok memur bulunabilir. Türk yazıtları ile Çin kaynaklarında Türk yöneticilere verilen bazı unvanlar şunlardır: Kağan, hatun, aygucu, şad, yabgu, çor, irkin, öge (yüksek yöneticiler, alp savaşçılar), tigin, inançu (prenslar), bey (soylular), apa (büyük memur), il teber (askeri vali), tudun, alumçı (vergi/haraç işleri sorumlusu), tarkan (alpler, dirlik sahipleri?), çabış, tutuk, şad-pıt, kurgapıt, şengün, buyruk, binga, böke, yarkan (subaylar) (Divitçioğlu, 2016: 283-284). KT D 9’daki “*kaganlıg bodun ertim kağanım kanı - Kağanı olan halk idim, kağanım hani?*” ve T II D 6-7 (56-57)’deki “*neñ yêrdeki kaganlıg bodunka bintegi bar erser ne buñı bar erteçi ermiş - Herhangi bir yerdeki kağanı olan halkta benim gibisi varsa ne sıkıntıları olacakmış?*” cümlelerinde geçen “kağanlı budun” ibaresi de yöneten ve yönetilenlerden oluşan bir yapıya, “devlet” yapısının varlığına işaret etmektedir. Bilge Kağan D 37. satırdaki ‘*Tâbi olan tâbi oldu, millet oldu.*’ ifadesinden de ‘*bodun*’ olmak için kağanlığa tâbi olmaktan başka bir şart aranmadığı anlaşılmaktadır. Böylece ‘*bodun olma*’ siyasi bir teşekkülün uyuğu olma anlamına gelmekte ve bu da modern anlamda ‘*millet*’ kavramını karşılamaktadır (Ercilasun, 2016: 431). Gökalp de siyasi birliğin büyüklüğüne bakılmaksızın hepsine birden ‘*budun*’ adı verildiğini belirterek tâbi olan bütün halklara, Türk olsun olmasın, ‘*bodun*’ denildiğini ifade etmektedir (Gökalp, 1976: 166). İbn Haldun’un *Mukaddime*’sinde, devletin kurulmasında en önemli etkenin toplumsal yaşayıştan doğan yardımlaşma ve dayanışmayla bir ideal etrafında toplanılarak sağlanan birlik (asabiyet) olduğu ifade edilir ( İbn Haldun, 2015: 286-288/324). Yapılan tanımlardan anlaşıldığı üzere; bir devletin varlığından söz edilebilmesi için insan topluluğu (millet), toprak parçası (ülke) ve egemenlik unsurlarının bulunması gerekmektedir. Egemenlikten kasıt bağımsızlıktır. Yani devletin kendisinden başka hiçbir otoriteden emir almadan serbestçe karar verme yetkisine sahip olmasıdır (Gözler, 2017: 79-80). Egemenlik unsurunu da yazıtlardan hareketle değerlendirebiliriz. KT D 3 ve BK D 4’te geçen “*idi oksuz kök türük*” ibaresi egemenlik konusunu aydımlatacak niteliktedir. Bu

ibarenin hemen öncesindeki şu cümleler “*idi oksuz*”un anlamlandırılmasında önem arz etmektedir:

“kişi oğlın ta üze eçüm apam bumın kagan istemi kagan olormış olorupan türük bodunıñ élin törösın tuta bërmiş éti bërmiş tört bulun kop yağı ermiş sü sülepen tört bulundakı bodunug kop almış kop baz kılmış başlıgıg yüküntürmiş tizligig sökürmüş - İnsanoğlunun üzerine atalarım, dedelerim Bumın Kağan (ve) İstemi Kağan tahta oturmuş. Tahta oturup Türk halkının ülkesini (ve) yasalarını tutuvermiş, düzenleyivermişler. Dört taraf hep düşmanmış. Ordu sevk ederek dört taraftaki halkları hep ele geçirmiş, tâbi etmiş. Mağrurlara baş eğdirmiş, asilere diz çöktürmüş KT D 1-2”.

“*idi oksuz*”un bu bağlama uygun olması için olumlu bir anlama sahip olması gerekir. Zira devlet kurulmuş, yasalar düzenlenmiş, birlik sağlanmış ve düşmanlar dize getirilmiştir. Ancak başta Clauson olmak üzere birçok araştırmacının “*idi oksuz*” ibaresi için anlamlandırma teklifi “hiç teşkilatsız/örgütsüz” şeklindedir (Clauson, 1972: 41b). Bu anlamlandırmanın bağlama uymadığı açıktır. “Oksuz” kelimesinin kökü olan “ok” bağlılığın sembolüdür. “Yay” a yani hükümdarın sevk ve idaresine bağlıdır (Turan, 1945: 318). Eski Türkçede “sahip” anlamındaki “idi” ile aynı imlaya sahip olumsuz fiil ve sıfatları nitelendirip pekiştiren “hiç” anlamındaki “idi”, yine olumsuzluk eki almış “bağısız, bağımsız” anlamındaki “oksuz” ile birlikte değerlendirildiğinde “tamamıyla hür, tam bağımsız” anlamlarına geldiği anlaşılmaktadır (Kaya, 2010: 464-465). Bütün bu verilerden hareketle belirli bir toprak parçası üzerinde, adı Türk olan milletin devamlılık arz eden bir siyasi teşekkül oluşturduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu üç unsurun (millet, ülke, egemenlik) kaybedilmesiyle de devletin ortadan kalkacağı ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalınacağı yazıtlarda şu sözlerle ifade edilmiştir:

“ol kan yok boltokda késre él yitmiş içgınmış kaçışmış? kaganladok kaganın içgını idmiş türk bodun öñre kün tugsıkıña késre kün batsıkıña tegi bërye tawgaçka yıraya yışga [tegi] alp erin balbal kışdı türk bodun atı yok bolu barmış erti - O han öldükten sonra yurdu kaybetmişler, (her tarafa) dağılmışlar, kağan yaptığı kağanını kaybedivermiş. Türk halkı doğuda gün doğusuna, batıda gün batısına kadar, güneyde Çin’e, kuzeyde bozkıra kadar kahraman askerini balbal olarak diktiler. Türk halkının adı yok oluvermiş idi O D 1-2-3”.

Kök Türkler Çin esareti altındayken defalarca isyan etmiş: ancak başarıya ulaşamamışlardır. İsyân etmelerini engellemek için Çin yönetimi tarafından çeşitli bölgelere ayrılmasının yanı sıra kağanlara, beylere ve komutanlara çeşitli ayrıcalıklar, unvan, görev ve ödüller verilmiştir (Taşağıl, 2018a: 287). Örneğin Kür Şad kırk arkadaşıyla isyan ettiğinde saray muhafızları generalliği rütbesindedir. O halde Türkler daha iyi bir hayat için değil, hür

yaşamak ve kendi devletlerini kurmak amacıyla isyan etmiş olmalıdırlar (Gumilöv, 1999: 347).

Türkler tarih sahnesine çıkışlarından beri Allah'ın cihân hâkimiyetini kendilerine ihсан ettiğine ve bu sebeple de dünya nizâmını kurmağa memur bulduklarına inanıyorlardı (Turan, 2014: 34). Türklerde siyasi iktidar ve hâkimiyet menşeyini Tanrı'dan almaktadır. Ezeli ve ebedi olan, hakanlara kut, güç veren, kozmik düzeni, toplumun organizasyonunu ve insanların kaderini belirleyen Gök Tanrı'dır (Güngör, 2012: 23). Bu inancın yansımalarını Mete'de, Attila'da, Bumın'da, Kutlug'da ve Bilge Kağan'da gözlemek mümkündür. Bilge Kağan yazıtlarda çeşitli vesilelerle Tanrı iradesiyle tahta oturduğunu (*teñri yarlıkadokın üçün özüüm kutum bar üçün kagan olortum - Teñri lütfettiği için ve kendi talihim olduğu için kağan olarak tahta oturdum KT G 9*) belirterek hâkimiyetinin kaynağının ilahî olduğunu dile getirmiştir. Devlet Tanrı tarafından verilir, kağanın ve milletin durumu Tanrı tarafından yasanır ve tayin edilirdi: “İl berigme tengri (il veren Tanrı)” (Ögel, 1971: 53-54). Cihan hâkimiyeti anlayışında; Tanrının iradesini, adaletini hâkim kılma amacı, özgürlüğü daha da önemli kılmaktadır. Bilge Kağan D 3. satırda geçen ve kağanlığın kurucuları hakkında bilgi edindiğimiz cümle şu şekildedir: *Kişi oglınta üze eçüm apam bumın kagan istemi kagan olormuş* “insanoğlunun üzerinde atalarım, dedelerim Bumın Kağan (ve) İstemi Kağan tahta oturmuş”. Aslında cümlede, yalnızca kendi devletinin bireylerine değil bütün insanlığa hükümdar olduğu ifade edilmiştir (Aydın, 2018b: 114-115). Türkler için devlet yaratılışla birlikte var olduğuna inanılan bir gerekliliktir. Parçalanmalar tarihi olarak özetlenebilecek bozkır tarihinde birliğin sağlandığı zamanlar illi (devletli) zamanlardır. Devletli ve hükümdarlı zamanlar refahın, zenginliğin ve huzurun sağlandığı zamanlardır. Bu yüzden Türkler devleti hava kadar, ekmek kadar, su kadar önemli görürler (Gündoğdu, 2015: 305-306). Devlet olmadan, özgürlük olmadan Tanrı tarafından kağana verilen dünyayı düzene sokma görevini yerine getirmek şöyle dursun, en basit bireysel tercihlerin bile yapılması mümkün değildir. Tanrıdan alınan kut ile bu görevin gerçekleştirilmesi için özgür olmak gerekmektedir. Mağlup olan bir Kun hükümdarının teslim olmayı reddederken “Şimdi ölürsek dünya durdukça kahramanlık şanımız yaşayacak; oğullarımız ve torunlarımız başka milletlerin başbuğları olacaktır” beyanı cihan hâkimiyeti anlayışının ne denli içselleştirildiğini ve özgür bir ölümün esir bir yaşama tercih edildiğini göstermektedir (Turan, 2014: 106).

### 3. Özgürlük ve Başkaldırı Kavram Alanları

Batı dünyasında modern şeklini 18. yüzyılda alan özgürlük düşüncesi Osmanlı İmparatorluğu'nu Tanzimat Dönemi'nde etkisi altına alır ve özgürlük anlamında kullanılan ilk kelime “serbestiyet” olur. Farsça *âzâd* ve Arapça *hür*'ün semantik dengi olarak Türkçede kullanılan en eski kelimelere baktığımızda ise iki leksele karşılaşırız: 1. boş 2. erk (Şirin, 2017: 157-158). Clauson'un erk kelimesine otorite ve bağımsızlık anlamlarını verdiğini görmekteyiz (Clauson, 1962, 220b). *Erk* kelimesinin özgürlük anlamında kullanımına Orhon Yazıtları'nda rastlanmamaktadır. BK K 12. satırda *erk* kelimesinin türemiş şekli olan *erklig* kelimesine rastlamaktayız; ancak kelimenin buradaki anlamı '*güçlü, muktedir*'dir. *Boş* sözcüğü de Kutadgu Bilig de ek almadan ve tek başına kayıtlı olduğu tek beyitte *özgür*, *hür* anlamında kullanılmıştır (KB, 2008: 549). Ancak Orhon Yazıtları'nda *boş* sözcüğünün kök veya türevlerine rastlanmamaktadır. Uygur dönemi yazıtlarından Şine Usu D 7. satırda *boş* kelimesinin türevleri olan *başun-* ve *boşunul-* gövdelerine '*kurtul-*, *serbest kal-*' anlamlarıyla rastlanır (Aydın, 2018c: 116). Orhon Yazıtları'nda mecaz anlam kazanarak doğrudan *bağımsız*, *özgür* anlamlarında kullanılan ilk kelime KT D 3 ve BK D 4. satırlarda geçen *oksuz* kelimesidir.

Özgürlük ve onun temel göstergesi olan başkaldırı kavramları iç içe geçmiş ve eski Türk yazıtlarında kendileriyle ilgili bir kavram alanı oluşturmuşlardır. Bir kavram alanına ait sözcüklerin çokluğu ve bunların seçilme nedenleri değerlendirilerek bir milletin dünya görüşü, değer yargıları, yaşam tarzı ve karakteri hakkında fikir edinilebilir. Eski Türkçenin söz varlığı içerisinde böyle bir söz varlığı ve kavram alanının oluşması Türk milletinin özgürlüğe verdiği önemi ve karakterinin özgürlük temelinde şekillendiğini göstermektedir. Kelimeleri anlam değişimi/gelişimi bakımından incelediğimizde, kelimelerin ortaya çıktıkları ilk anlamlarından uzaklaşarak soyut ve mecaz anlamlar kazandıklarını (ok, tag, taş vb.) görmekteyiz. Zengin bir anlatım sağlayan soyutlama gücü ve çok uzun sürede oluşabilecek mecaz gibi bir anlam olayının görülmesi Türk yazı dilinin tarihinin çok eskilere uzandığı kanısını kuvvetlendiren delillerdir (Aksan, 1991: 28-29).

Ş. Recai Cin *Kavramlar Dizini* adlı çalışmasında bağımsızlık ve özgürlük maddelerini hürriyet maddesine göndermiş ve ilgili kavram alanını şu şekilde belirlemiştir:

“**hürriyet** kar: tutsaklık, hürriyet, özgürlük, serbesti, serbes(t)lik, azadegi, erkinlik, erkincilik, azatlık, layıklık, başıboşluk, dokunulmazlık, masunluk, masuniyet, liberalizm, bağımsızlık, istiklâl, muhtariyet, boşama, tatlik, salıverme,

tahliye, koyverme, terhis, hür, özgür, serbest, erkin, azade, boş, başıboş, başına buyruk, bağımsız, müstakil, muhtar, imtiyazlı, fermanlı, sivil, layık, dokunulmaz, masun, serbest bırakmak, azat etmek, boşamak, tatlik etmek, i'tâk etmek, azatlık vermek, tahliye etmek, salıvermek, koyvermek" (Cin, 1971: 383).

Çalışmamızda eski Türk yazıtlarını tarayarak elde ettiğimiz özgürlükle ilgili kavramlar şunlardır:

**oksuz:** “teşkilatsız, örgütsüz” şeklinde yapılan anlamlandırmanın bağlama uymadığına daha önce değinmiştik (Clason, 1972: 41b). Tarihi süreç içerisinde bağıllık sembolü olarak kullanılan “ok” kelimesinden yokluk sıfatı türeten +sIz, +sUz eki ile genişletilmiş “oksuz” kelimesi, KT ve BK yazıtlarındaki tanıklardan anlaşıldığı üzere zamanla mecaz anlam kazanmış ve “bağımsız, özgür” anlamında kullanılmıştır. “oksuz” kelimesi bu özelliğiyle Türk dilinin özgürlük anlamını ifade eden ilk kelimesi olarak değerlendirilebilir:

*“idi oksuz kök türük (eti) ança olurur ermiş - tam bağımsız Kök Türkler öylece yaşıyormuş. KT D 3, BK D 4”*

**ellig:** “yurdu, vatanı olan” anlamıyla KT ve BK yazıtlarında tanıklanan “ellig” adı, “bodun” kelimesiyle birlikte kullanıldığında “vatanı olan millet” anlamına gelmekte ve zihinde özel bir çağrışım yaratmaktadır. Bu kullanımda anlatılmak istenenin “egemen, özgür millet” olduğu ve “bağımsız devlet” bilincine atıf yapıldığı düşünülmektedir. Dolayısıyla “ellig bodun”, “vatanı olan millet” anlamıyla “özgürlük” kavram alanını ifade eden ibarelerden biridir:

*“ellig bodun ertim elim amtı kanı - Ülkesi olan halk idim, ülkem şimdi hani? KT D 9, BK D 8”*

**kaganlık:** “kağanı olan” anlamıyla KT ve BK yazıtlarında tanıklanan “kaganlık” sözcüğü, “bodun” ile birlikte kullanıldığında “kağanlı millet” anlamına gelmekte ve edinilen semantikten bu kendiliğin “bağımsız bir devlet” olduğu anlaşılmaktadır (Divitçioğlu, 2016: 283). Dolayısıyla “kaganlık bodun”, “bağımsız bir devlet”e sahip olunmak anlamıyla “özgürlük” kavram alanını ifade eden ibarelerden biridir:

*“kaganlık bodun ertim kaganım kanı - Kağanı olan halk idim, kağanım hani? KT D 9, BK D 9”*

Yine aynı çalışmada başkaldırı kavramıyla ilgili olarak itaatsizlik maddesinde şu ifadeler kayıtlıdır:

**“itaatsizlik** kar: itaat. itaatsizlik, söz dinlemezlilik, dik başlılık, dik kafalılık, sertkeşlik, diklik, asilik, isyan, riayetsizlik, isyankârlık, itaatsiz, söz dinlemez, dik baş, dik başlı, asi, serkeş, dik kafalı, harın, huysuz, huylu, yaramaz, haylaz, afacan, haşarı, hırçın, sinirli, ters, aksi, geçimsiz, isyankâr, kavgacı, yaygaracı, bozguncu, isyan etmek, başkaldırmak, ayaklanmak, karşı gelmek, dikelmek, kazan kaldırmak, asi olmak, isyan etmek, isyan çıkarmak, diklenmek, karşılık vermek, şımarık, kabarmak, horozlanmak, kafa tutmak, pay vermek, el kaldırmak, meydan okumak, gemi azıya almak, tepesine çıkmak, bildiğini okumak, bildiğini yapmak” (Cin, 1971: 424-425).

Çalışmamızda eski Türk yazıtlarını tarayarak elde ettiğimiz başkaldırı ile ilgili kavramlar şunlardır:

**küregü:** “asi yaradılışlı” anlamıyla KT ve BK yazıtlarında tanıklanan “küre- (kaçak olmak, bağımsız olmak, yönetilmez olmak)” fiilinden eylem ve eyleyici adlar türeten -gU ekiyle genişletilmiş “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biridir:

*“küregünün için - Asi yaradılışlı olduğun için. KT 23, BK D 19”*

**ör-:** “isyan etmek” anlamıyla KT B yüzünde tanıklanan ör- fiili, “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biridir:

*“kurıdın [s]ogud örti - batıda Soğdular ayaklandı. KT B”*

**tagık-:** “dağa çıkmak” anlamına gelen, “tag (dağ; taşra)” isminden geçişsiz eylemler türeten +(I)k ekiyle genişletilmiş “tagık-” fiili BK yazıtındaki tanıktan anlaşıldığı üzere zamanla mecaz anlam kazanmış ve “isyan etmek” anlamıyla kullanılmıştır:

*“balıkdaki tagıkmuş - kenttekiler dağa çıkmış (isyan etmiş). BK D 10”*

**taşık-:** “dışarı çıkmak” anlamına gelen, “taş (dış)” isminden geçişsiz eylemler türeten +(I)k ekiyle genişletilmiş “taşık-” fiili KT ve BK yazıtlarındaki tanıklardan anlaşıldığı üzere zamanla mecaz anlam kazanmış ve “isyan etmek” anlamıyla kullanılmıştır:

*“kañım kağan yėti yëğirmi erin taşıkmuş - Babam kağan on yedi adamıyla isyan etmiş. KT D 11, BK D 10”*

**tizlig:** “güçlü, kuvvetli” anlamıyla KT ve BK yazıtlarında tanıklanan, “tiz (diz)” adından sahiplik anlamı taşıyan +IIg ekiyle türetilmiş “tizlig” kelimesi zamanla mecaz anlam kazanarak “direnen, asi” anlamıyla “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biri olmuştur:

*“tizligig sökürmüş - asilere diz çöktürmüş. KT D 2, BK D 3”*



**tüzsüz:** “düz, doğru” anlamındaki “tüz” kelimesi, zaman içerisinde “barışık, uyumlu” anlamlarını kazanmış, sonrasında yokluk sıfatı türeten +sIz, +sUz eki ile genişletilerek oluşturulan “tüzsüz” sözcüğü “kargaşa olan, itaatsiz” şeklinde soyut bir anlamı ifade edecek bir gelişime uğramıştır. KT ve BK yazıtlarında “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biridir:

*“begleri bodunu tüzsüz için - Beyleri ve halkı arasında kargaşa olduğu için. KT D 6, BK D 6”*

**yanıl-:** “yanılmak, hata yapmak” anlamlarına gelen “yanıl-” fiilinin, KT, BK ve T yazıtlarında farklı çekimleriyle 13 kez karşılaşılmaktadır. ‘yanıl-’ fiili (KT G 6-10-11 / D 19-20-23, BK K 4-8-8 / D 16-19-35, T 26) hep ölümlü birlikte kullanılmıştır (Ercilasun, 2014). Dolayısıyla basit bir hatanın ötesinde bir kavramı ifade ediyor olduğu düşünülebilir. KT, BK ve T yazıtlarında “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biri olduğu düşünülmektedir:

*“özi yanılı kaganı ölti - Kendisi yanıldı, kağanları öldü. KT D 20”*

**yazıñ-:** “yanılmak, hata etmek” anlamlarına gelen “yazıñ-” fiili, BK D 16-17. Satırlarda karşımıza çıkmaktadır. Tıpkı ‘yanıl-’ fiilinde olduğu gibi “yazıñ” fiili de hep ölümlü birlikte kullanılmıştır. Buradan hareketle “yazıñ-” fiilinin de “başkaldırmak” kavram alanını ifade eden sözcüklerden biri olduğu düşünülmektedir:

*“özi yazıñtı kaganı ölti - Kendisi yanıldı, kağanları öldü. KT D 20”*

**yorı-:** “(yaşamaya) devam etmek, ordu ile ilerlemek” anlamlarına gelen “yorı-” fiili, “taşra” ile birlikte kullanıldığında “isyan etmek” anlamını almış ve bu anlamı ile KT ve BK yazıtlarında tanıklanmaktadır. “taşra yorı-” ibaresi “başkaldırmak” kavram alanını ifade etmektedir:

*“taşra yorıyur - İsyen başlıyor. KT D 11-12, BK D 10”*

### **Sonuç**

Diller, sınırlılık arz eden bir yapı içerisinde sınırsız sayıdaki varlıkları, durumları karşılamak için soyutlama, mecaz gibi çeşitli yöntemlere başvururlar. Çalışmamızda konu edindiğimiz kelimeler anlam değişimi/gelişimi bakımından incelediğinde, bu kelimelerin ortaya çıktıkları ilk anlamlarından uzaklaşarak soyut ve mecaz anlamlar kazandıklarını (ok, tag, taş vb.) görmekteyiz. Örneğin “düz, doğru” anlamındaki “tüz” kelimesi, zaman içerisinde “barışık, uyumlu” anlamlarını kazanmış, sonrasında yokluk sıfatı türeten +sIz, +sUz eki ile genişletilerek oluşturulan “tüzsüz” sözcüğü

“kargaşa olan, itaatsiz” şeklinde soyut bir anlamı ifade edecek bir gelişime uğramıştır. Tarihi süreç içerisinde bağıllık sembolü olarak kullanılan “ok” kelimesinden yokluk sıfatı türeten +sIz, +sUz eki ile genişletilmiş “oksuz” kelimesi, zamanla mecaz anlam kazanmış ve Türkler tarafından “bağımsız, özgür” anlamında kullanılan ilk kelime olmuştur. Sözcüklerin bu şekilde soyut ve mecaz anlamlar kazanmış olmaları uzun bir süreci geçirdiklerinin de göstergesidir. Güçlü ve zengin bir anlatım sağlayan soyut ve mecaz anlamlı sözcüklerin eski Türkçenin söz varlığı içerisinde görülmesi Türk yazı dilinin tarihinin çok eskilere uzandığı savını kuvvetlendiren delillerdir.

Bir kavram alanına ait sözcüklerin çokluğu ve bunların seçilme nedenleri değerlendirilerek bir milletin dünya görüşü, değer yargıları, yaşam tarzı ve karakteri hakkında fikir edinilebilir. Özgürlük ve onun temel göstergesi olan başkaldırı kavramları iç içe geçmiş ve eski Türk yazıtlarında kendilerine ait bir kavram alanı oluşturmuşlardır. Böyle bir söz varlığı ve kavram alanının oluşması Türk milletinin özgürlüğe verdiği önemi ve karakterinin özgürlük temelinde şekillendiğini gösterdiğini düşünebiliriz.

#### KISALTMALAR

B	: batı yüzü	KB	: Kutadgu Bilig
BK	: Bilge Kagan yazıtı	KÇ	: Kül İç Çor yazıtı
Çev.	: çeviren	KT	: Köl Tigin yazıtı
D	: doğu yüzü	O	: Ongi yazıtı
G	: güney yüzü	ŞU	: Şine Usu yazıtı
haz.	: hazırlayan	T.	: Tonyukuk yazıtı
K	: kuzey yüzü	TDK	: Türk Dil Kurumu

#### KAYNAKÇA

- AKARSU, Bedia (1984), *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara.
- AKSAN, D. (1991), “Göktürk Anıtlarında Söz Sanatları-Güçlü Anlatım Yolları”, *Türk Dilleri Araştırmaları*. 19-29.
- AKSAN, Doğan (2004), *Dilbilim ve Türkçe Yazıları*, Multilingual, İstanbul.
- ARENDR, Hannah (2012), *Geçmişle Gelecek Arasında*, Çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul.
- AYDIN, Erhan (2018a), *Orhon Yazıtları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- AYDIN, Erhan (2018b), *Taşa Kazınan Tarih*, Kronik Kitap, İstanbul.
- AYDIN, Erhan (2018c), *Uygur Yazıtları*, Bilge Kültür Sant, İstanbul.
- CİN, Ş. Recai (1971), *Kavramlar Dizini*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.

- CLAUSON, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-thirteenth Century Turkish*, Oxford: Oxford University Press.
- ÇETİNKIRAN BALCI, Elif (2017), *Özgürlük Kavramını Yeniden Düşünmek: Kant ve Arendt'te Etik ve Politik Bir Sorun Olarak Özgürlük*, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- DİVİTÇİOĞLU, Sencer (2016), *Orta Asya Türk İmparatorluğu*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- ERCİLASUN, Ahmet Bican (2014), *Makaleler 1*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- ERCİLASUN, Ahmet Bican (2016), *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- ERASLAN, Kemal (1980), *Eski Türkçede İsim-Füller*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No: 2731, İstanbul.
- FROLOV, İvan (1991), *Felsefe Sözlüğü*, Çev. Aziz Çalışlar, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Gökalp, Ziya (1976), *Türk Medeniyeti Tarihi*, Haz. İsmail Aka, Kâzım Yaşar Koprıman, Güneş Matbaacılık, İstanbul.
- GÖMEÇ, Saadettin Yağmur (2013), Kaynakların Işığında Türk Tarihinde Kürşad, *Yüce Ereğ*, 14.46, 44-46.
- GÖZLER, Kemal (2017a), "Devlet Kelimesi Üzerine Bir Deneme", *Türkiye Günlüğü*, 129, 5-9.
- GÖZLER, Kemal (2017b), *Devletin Genel Teorisi*, Ekin Basım Yayın Dağıtım, Bursa.
- GUMİLÖV, Lev Nikolayeviçen (1999), *Eski Türkler*, Çev. Ahsen Batur, Birleşik Yayıncılık, İstanbul.
- GÜNDOĞDU, Abdullah (2015), "Türklerde Devlet", Ed. İhsan Çapcıoğlu, Hayati Beşirli, *Türk Kültürü El Kitabı*, Grafiker Yayınları, Ankara.
- GÜNGÖR, Harun (2012), *Türk Din Etnolojisi*, IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- İbn Haldun, (2015), *Mukaddime I*, Haz. Arslan Tekin, İlgi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- KAFESOĞLU, İbrahim (2020), *Türk Millî Kültürü*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Kant, Immanuel (2013), *Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi*, Çev. Ioanna Kuçuradi, Türkiye Felsefe Kurumu, Ankara.
- KAPUSUZOĞLU, Gökçen (2017), "Tarihî Bir Kişilik Olarak Kür Şad ve 639 Yılı", *Gazi Türkiyat*, 21, 121-136.

- KARATAY, Osman (2017), *Türklerin Kökeni*, Kripto Kitaplar, Ankara.
- KAYA, Ceval (2010), “Köktürkçe İdi Oksuz Üzerine”, Ed. Ülkü Çelik Şavk, *Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl Konulu 3. Uluslararası Türkiyat Sempozyumu*, 463-467.
- MUTÇALI, Serdar (1995), *Arapça - Türkçe Sözlük*, Dağarcık Yayınları, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1971), *Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- ÖGEL, Bahaeddin (1995), *Türk Mitolojisi II*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- ÖZCAN, Muttalip (2006), *İnsan Felsefesi*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- SERTKAYA, Osman Fikri (2014), “Kür Şad Adının Etimolojisi veya Türk Tarihinde Kür Şad Adlı Bir Kişi Var mıdır?”, *Gazi Türkiyat*, 14, 1-10.
- ŞİRİN, Hatice (2016), *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- ŞİRİN, Hatice (2017), “Türk Dilinin Özgürlük Anlamlı Sözcükleri”, *XII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri Kitabı*, 157-162.
- TAŞAĞIL, Ahmet (2017), *Kök Tengri'nin Çocukları*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- TAŞAĞIL, Ahmet (2018a), *Gök-Türkler I-II-III*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- TAŞAĞIL, Ahmet (2018b), *Bozkırın Kağanlıkları*, Kronik Kitap, İstanbul.
- TDK (2011), *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- TOGAN, A. Zeki Velidi (2019), *Umumi Türk Tarihine Giriş*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- TOGAN, İsenbike, KARA, Gülnar, BAYSAL, Cahide (2017), *Eski T'ang Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- MAU-TSAİ, L. (2006), *Çin Kaynaklarına Göre Doğu Türkleri*, Çev. Ersel Kayaoğlu, Deniz Banoğlu, Selenge Yayınları, İstanbul.
- TURAN, Osman (1945), “Eski Türklerde Okun Hukukî Bir Sembol Olarak Kullanılması”, *Bellekten*, IX, 305-318.
- TURAN, Osman (2014), *Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi*, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- VARDAR, Berke (2007), *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual, İstanbul.
- Yusuf Has Hacib (2008), *Kutadgu Bilig*, Çev. Reşid Rahmeti Arat, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.



**Prof. Dr. Vahit Türk Armağanı (2020), İstanbul: Kesit Yayınları,  
1188 sayfa, ISBN: 978-625-7698-14-6**

**E. Serap GÜVENEK\***

Türk kimliği, tarihi, kültürü ve dili konularında bir mütehassıs olan Prof. Dr. Vahit Türk birikimiyle, dikkatiyle, ince zekâsıyla, çabasıyla ve bilimsel başarıları ile Türkoloji kürsüsünde önde gelen isimlerden biridir.

Türk Dili alanında çalışmalarıyla anılan Sayın Türk'ü birkaç kelimenin tanımladığı evren içine sığdırmak mümkün değildir. Türk kültürü, tarihi ve dili konularında oldukça mühim çalışmaları olan Hocamızın en önemli vasıflarından biri de düşünce ve dava adamı oluşudur. Bu dik duruşuyla meslektaşları ve öğrencileri arasında her daim saygı ve sevgi ile anılmıştır.

Saygıdeğer Prof. Dr. Vahit Türk adına yapılan bu çalışma, geçmişte Hocamızın da çokça emeği geçen Trakya Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünün değerli öğretim üyeleri tarafından kendisine duyulan minnetin, saygının ve derin sevginin bir nişanesi olarak meydana getirilmiştir. Eserin editörlüğünü Prof. Dr. Ali İhsan Öbek, Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu, Dr. Öğr. Üyesi Nursel Dinler, Dr. Çağrı Özarendeli ve Arş. Gör. Dr. Seda Çetin üstlenmiştir. Oldukça özverili ve titiz bir çalışma ortaya konulmuştur. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki armağan kitapları yalnız gönüllerde olan hocaların anılmasına yönelik bir faaliyet olmaktan çıkıp, alanına hizmet etmiş birbirinden kıymetli isimlerin aramızda iken de değerlerinin sergilendiği, emeklerinin bir nebze de olsa ödüllendirildiği çalışmalar olarak yer değiştirmelidir. Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyeleri de bu takdire şayan fikirle yola çıkmışlar ve anmanın zamansızlığını, vefanın örneğini sergilemişlerdir.

*Prof. Dr. Vahit Türk Armağanı* beş ana bölümden müteşekkildir. Eser, Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ali İhsan Öbek tarafından

---

\* Arş. Gör., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, serapbozkurtttt@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9507-7374

**Geliş Tarihi / Received: 07.03.2021**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 12.03.2021**  
**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

yazılan bir Sunuş ile başlamaktadır. Sayın Prof. Dr. Ali İhsan Öbek, çalışmanın tasavvur aşaması dâhil olmak üzere geçirdiği safhaları, Vahit Türk Hocamıza, çalışma arkadaşlarına duyduğu minnet ve şükranı oldukça naif ve latif bir şekilde dile getirmiştir. **Sunuş**'un hemen ardından Vahit Türk'ü her yönüyle tanıtmaya amacı güden Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu tarafından kaleme alınan **Hayatı ve Eserleri** bölümü -aynı zamanda çalışmanın ilk ana bölümü- yer almıştır. “Prof. Dr. Vahit Türk Hayatı, İlmî Şahsiyeti ve Eserleri” başlığı ile Sayın Topaloğlu'nun, Vahit Türk hakkında verdiği bilgiler öyle kıymetli ve ayrıntılıdır ki bu armağan çalışmasının öylece alınan bir karar ya da sadece görev icabı yapılmış bir iş olmadığını her satırında kanıtlar. Yazarın hocasına duyduğu minnet, saygı ve sevgisi Prof. Dr. Vahit Türk'ü okuyuculara daha iyi tanıtır. Mayasını Anadolu irfanından alan Türk'ün saygın şahsiyetinin yanında bilimsel faaliyetleri de kronolojik olarak yer almaktadır. En sonda da Vahit Türk Hocanın akademik kariyerinin başlangıcından günümüze kadar olan bilimsel çalışmalar ve yürüttüğü tez çalışmaları bir liste şeklinde verilmiştir.

İkinci bölüm **Album**'den oluşur. Vahit Türk Hocanın gençliğinden, fakülte yıllarından ve çalıştığı çeşitli üniversitelerdeki mesai arkadaşları ile olan fotoğrafları okuyucularla paylaşılmıştır. Hocanın yıllar boyunca kazandığı tecrübeleri gösteren bu fotoğraflar, okuyucunun Prof. Dr. Vahit Türk ile olan bağını güçlendirmiştir.

Eserin üçüncü bölümü **Hatıra Yazıları**'ndan müteşekkildir. Bölüm, kendisini her daim vatanında hissettiren Vahit Türk Hoca ile Çanakkale OnSekiz Mart Üniversitesinde başlayan ve süregelen dostluklarını “Vahit Türk ve Türkçenin Coğrafi Dil Ufukları” başlıklı yazısıyla kaleme alan Mehmet İsmayıl'ın yazısıyla başlamaktadır. Akabinde Gaziantep Üniversitesinde birlikte görev yaptığı Muhsin Macit “Vahit Emmi Neyliyek” yazısıyla Hoca ile olan bağını ve dostluğunu samimi bir şekilde dile getirmiştir. Vahit Türk'ün Çanakkale OnSekiz Mart Üniversitesinden bu yana birçok aşamada yanında bulunduğu ve hocalığını üstlendiği Ozan Yılmaz, kendisine duyduğu büyük saygıyı, minneti ve derin sevgiyi “Bir Hocadan Daha Ötesi” yazısı ile göstermiştir. Edirne'de önce hoca öğrenci ilişkisi olarak başlayan, ilerleyen zamanlarda aynı kurumlarda bir mekân ve zamanı paylaşan mesai arkadaşlığına dönüşen ve en önemlisi de asla kopmayan bir gönül birlikteliği ile devam eden iki insan arasında kurulan bu bağın izleri Ömür Ceylan tarafından kaleme alınan “Hocamla Bir Ömür” yazısında anlatılmıştır. Hatem Türk ise, “Tohma'nın Kenarından DTCF'ye Ülkücü Bir Aydın: Vahit Türk'ün Ailesi, Çocukluğu ve Gençliği” yazısı ile

Hoca'nın çocukluğundan gençliğine uzanan süreci betimleyici bir anlatımla ortaya koymuştur. Hoca ile imkânsızlıklara karşı yan yana verilen mücadeleyi, yaptıkları kader birlikteliği ve bu birliktelikten aldıkları keyifli deneyimleri bölümün son yazısında Cevdet Şanlı "Kader Çizgisinde Vahit Türk Hoca ile Kesişen Yolumuz" başlıklı hatırat ile vermiştir.

Eserin dördüncü ana bölümü **Makaleler** başlığını taşır. Makaleler, Türk Dili ve Edebiyatı alanı içerisinde yer alan ana bilim dallarına (Eski Türk Dili, Yeni Türk Dili, Yeni Türk Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı ve Halk Edebiyatı) göre tasnif edilmiş ve böylelikle beş alt başlıkta sunulmuştur.

**Eski Türk Dili** alt başlığında toplam 14 yazı yer almaktadır. Vahit Türk Hocamızın katkılarıyla başlayan bu bölümde yer alan yazılar sırasıyla şu şekildedir: Prof. Dr. Vahit Türk – "Türkçe Güzellemesi", Prof. Dr. Erhan Aydın – "Tonyukuk Gerçekten Vezir mi?", Prof. Dr. Ferruh Ağca-Öğr. Gör. Dr. Kenan Azılı – "Eski Uygurcada 'Tekrarlı Karşılaştırma Formaları' Üzerine", Prof. Dr. Murat Ceritoğlu – "N. İ. İl'Minskiy'in 'Material K İzüçeniyu Kirgizskago Nareçiya' Adlı Eseri ve Bu Eserdeki Kazakça Dil Birimlerinin Sesçil Yönden Değerlendirilmesi", Prof. Dr. Şaban Doğan – "Bir Anlam Daralması Örneği Olarak 'Türk' (Yâdigâr-ı İbn-i Şerif Örneği)", Prof. Dr. Zeki Kaymaz – "Arapça-Türkçe Dil İlişkileri Bağlamında Türkçenin Arapçaya Etkileri Üzerine", Prof. Dr. Zikri Turan – "Türk Dilinde -Sa Şekilli Ekl(eşmeler)in Çözümlemesinin Esasları", Doç. Dr. Oğuzhan Durmuş – "Çuvaşçada 'Atasözü' Terimi", Dr. Öğr. Üyesi Nursel Dinler – "Türk Dilindeki Eş, Koş, Tuş Sözcükleri Örneğinde -Ş Çokluk Eki", Dr. Öğr. Üyesi Rifat Gürgendereli – "Đorđe Popovič'in Türkizmalar Sözlüğü: 'Turske I Druge Istočanske Reči U Našem Jeziku'", Arş. Gör. Dr. Ayfer Aytaç – "Kutadgu Bilig ve Dîvânu Lugâti't-Türk'te Geçen Bir Gök Bilimi Terimi: Karakuş", Arş. Gör. Dr. Hülya Uzuntaş – "Dede Korkut Kitabı'nın Günbed Yazmasında Fauna II", Arş. Gör. Çağla Barıkan Topci – "Muînü'l-Mürîd'de Geçen Alıntı Sözcüklerin Türkçe İşletime Sokulması", Arş. Gör. Selda Sandalyeci – "Tutunamayanlar'da Bilinç Akışı Tekniğini Sağlayan Cümlelerin Söz Dizimi Üzerine Bir İnceleme".

**Makaleler** bölümünün ikinci alt başlığını oluşturan **Yeni Türk Dili** bölümü toplamda 24 makaleden müteşekkildir. Bu makaleler sırasıyla şu başlıklar hâlinde yer alır: Prof. Dr. Ahmet Buran – "Yer Adlarındaki Değişmelere Aşağıçakmak Köyünden Örnekler", Prof. Dr. Ali Yıldırım – "Örken Kelimesi ve Kökeni Üzerine", Prof. Dr. Ayşe İlker – "Tek Dillilik Temelinde Kaynak Kişilerin Söz'ü (Parole) İkili ve Çoklu Değişmelerle Kullanmaları Üzerine", Prof. Dr. Bilgehan Atsız Gökdağ – "Atsız ve



Köktürkçe Metinler”, Prof. Dr. Ercan Alkaya – “Sibirya Tatar Ağzıları İle Başkurt Türkçesi Arasındaki Ortaklıklar Üzerine Bir Değerlendirme”, Prof. Dr. Hülya Arslan Erol – “Suriye Türkmen Türkçesi Ağız Bölgeleri”, M. Fatih Kirişçioğlu – “Tulum Hoca Destanı Esasında Tasvir Fiiller”, Prof. Dr. Mustafa Öner – “Rusya Türkleri ve Bağımsız Türk Dünyası (Dil Varlığı Üzerine Bir İnceleme)”, Prof. Dr. Nergis Biray – “Galım Jaylibay’ın Mısralarında Karlag ve Alcir Kampları-Somutlaştırma: Tarih-Edebiyat-Sanat”, Prof. Dr. Tuncer Gülensoy – “TDK’nin ‘Türkçe Sözlük’ünü Yeniden Gözden Geçirmek”, N. A. Baskakov (Çev. Doç. Dr. Bülent Hünerli) – “Karay Dili Araştırmalarının Durumu ve Yakın Dönemdeki Hedefleri”, Doç. Dr. Emine Atmaca – “Antalya ve Yöresi Ağzılarında Hayvan Adları ve Hayvancılık Kavram Alanları”, Doç. Dr. Hüseyin Durgut – “Litvanya Tatarlarına Ait El Yazmalarındaki Türkçe ‘Miraçname’de Bazı İmla Problemleri Üzerine”, Doç. Dr. Muharrem Özden – “Eski Anadolu Türkçesinde Kullanılan Mental Fiillerin Günümüz Anadolu Ağzılarındaki Durumları Üzerine”, Doç. Dr. Nesrin Günay – “Türkçede Bir Söylem Belirleyici Olarak Acaba”, Doç. Dr. Sinan Güzel – “Çuvaşçada Fiil Birleşmesi Kaynaklı Söz Varlığı”, Doç. Dr. Süleyman Kaan Yalçın – “Çağdaş Türk Lehçelerinde Uzun Ünlülerden Kaynaklanan İkiz Ünlüler”, Dr. Öğr. Üyesi Duygu Yavuz Öz – “Edgü Sözcüğünün Tarihî Dönem Metinlerindeki Kullanımları”, Dr. Öğr. Üyesi F. Sibel Bayraktar – “Karı, Karı-; Koca, Koca- Sözcüklerinin Cinsiyet Ayrımına Köken Bilimsel Bir Yaklaşım”, Dr. Öğr. Üyesi Levent Doğan – “Saltıkname’de Edirne”, Doç. Dr. Salih Demirbilek – “Aitlik Ekinin Yapısı Üzerine”, Dr. Uluhan Özalan – “Etimoloji Araştırmalarında Kavram Alanı ve Kuşku İçin Bir Etimoloji Önerisi”, Dr. Yasin Şerifoğlu – “Burnak/Taştepe Ağzında Şahıs Ekleri”, Arş. Gör. E. Serap Güvenek – “3;0-4;0 Yaş Arası Çocuklarda Türkçe Edinimlerin Biçimsözdizimsel Çözümlenmeleri”.

**Yeni Türk Edebiyatı** üçüncü alt başlık olarak yer almakta ve içerisinde 16 yazı barındırmaktadır. Sırasıyla bu yazılar şu başlıklar halindedir: Prof. Dr. Muharrem Dayanç – “Ömer Seyfettin’in Daniel’i”, Prof. Dr. Recep Duymaz – “Ömer Seyfettin’in Estetiği: 3) Estetik Değer/Sanat Eserinin Güzelliği”, Prof. Dr. Saadettin Yıldız – “Gıda ‘Kök’ten Gelir: Necatigil, Gelenek ve ‘Balbal’ Şiiri”, Prof. Dr. Yüksel Topaloğlu – “‘Budist Bir Türkçü’: Aydemir”, Dr. Öğr. Üyesi Dinçer Atay – “‘Yüce Birey’ Ali Şîr Nevâî: Modern Özbek Romancılarından M. T. Aybek’in Nevâyi Romanında Arketipsel Görünümler”, Dr. Öğr. Üyesi Kayhan Şahan – “Ömer Asım Aksoy’un Atasözleri Sözlüğü Bağlamında ‘Başarı’nın Kavram Alanı”, Dr. Öğr. Üyesi Nazım Muradov – “Bahtiyar Vahabzade’nin Ebülfez Elçibey

Hakkındaki ‘Onun Gücü Xalqda Kəsəri Haqqda’ Şiirini Yapısal-Anlamsal Yönden Çözümleme Denemesi”, Dr. Öğr. Üyesi Tuncay Öztürk – “Kurmacanın Temel Meseleleri Bağlamında Selim İleri’nin Kumkuma Anlatısı Üzerine Bir İnceleme”, Öğr. Gör. Dr. Emir Ali Şahin – “Sırât-ı Müstakîm Dergisindeki Yeni Lisan Tartışmalarının Kodları”, Dr. İsmail Alperen Biçer – “Edebiyat Tarihçiliği Açısından Hüseyin Nihal Atsız”, Öğr. Gör. Dr. Tayfun Barış – “Lev Nikolayeviç Tolstoy’un Ölümünün 110. Yılı Münasebetiyle: Yusuf Akçura’nın L. N. Tolstoy’un Hayatına Dair Tespit ve Düşünceleri”, Arş. Gör. Dr. Ayşe Nur Özdemir – “Halide Edip Adıvar’ın Kenan Çobanları İsimli Eserinde Kitab-ı Mukaddes’in Anlatı Modeli Olarak Etkileri”, Arş. Gör. Dr. Barış Berhem Acar – “Narsist Bir Antikahraman Deniz’in Çağrışı Romanındaki Antikahraman”, Arş. Gör. Dr. Polat Sel – “Bosna’dan Bir Soykırım Romanı Örneği: Zeynep Özmen’den Kanatsız Kumru”, Arş. Gör. Dr. Seda Çetin – “A’mâk-ı Hayâl Romanında Öteki Sorunsalı”, Arş. Gör. Güler Uğur – “Kültür Tarihçisi Olarak Refik Halid Karay: Taklitten Âdete Gündelik Hayat Örneği”.

Dördüncü alt başlık *Eski Türk Edebiyatı* alanında yapılan çalışmalardan oluşmuştur. Bu başlık içerisinde 9 yazı bulunmaktadır. Sırasıyla bu bölümde yer alan yazılar şu şekildedir: Prof. Dr. Ahmet Kartal – “Anadolu Selçukluları Döneminde Kültür ve Edebiyat”, Prof. Dr. Ali İhsan Öbek – “Ne Türkçedir Ne Türkçe Değildir (Türkçe Yabancı Kelimeler Üzerine Notlar:1)”, M. Fatih Köksal – “Ahmed-i Dâî’nin Çeng-Nâme’sinin (‘Uşşak-Nâme) Yeni Bir Nüshası ve Nüsha Farkları”, Prof. Dr. Muhsin Macit – “Nevâî Divanlarının Meşhur Hattatları”, Prof. Dr. Müberra Gürgendereli – “Şiirden Şehire: Şehrengizlerde Edirne Tasvirleri”, Prof. Dr. Ozan Yılmaz – “Türk ve Fars Edebiyatlarında Kullanılan Ortak Bir Deyim Ter-Dest (Eli Uz)”, Doç. Dr. Gülçiçek Akçay – “Vatikan Apostolik Kütüphanesi 50 Numarada Bulunan Cönk ve Mestap’a Göre Tasnifi”, Dr. Öğr. Üyesi Fatih Günay – “Kemalpaşazade’nin Nesâyih Adlı Eserinde Tanık Gösterilen Filozoflar”, Arş. Gör. Özgür Okmak – “Şehzade Cem’in Gazellerinde Klâsik Şiirimizin Hayvanlar Dünyası”.

**Makaleler** ana bölümünün en son alt başlığı *Halk Edebiyatı*’dır. Bu bölümde 11 yazı mevcuttur. Sırasıyla şu yazılar yer almaktadır: Prof. Dr. Ali Duymaz – “Mahtumkulu’nun Şiirlerinde Ölüm Düşüncesi ve Varoluşun Anlamı Üzerine”, Prof. Dr. Ayşe Yücel Çetin – “Dede Korkut Kitabı’nda Sadâkat ve İhanet”, Prof. Dr. Bülent Bayram – “Başkurdistan Çuvaşlarının Bozyiğit Destanı: Pusyikitpe Aypike (Kaynakları ve Teşekkürü)”, Prof. Dr. İsmet Çetin – “Köy Kitapları”, Prof. Dr. Mehmet Aça – “Türkiye’de Halk

Bilimi Çalışmak ya da Toplumu ve Kültürü Eleştirmeden İncelemek”, Prof. Dr. Mehmet Erol – “Karacaoğlan’ın Şiirlerinde Suriye Coğrafyası ve Karacaoğlan’ın Halep Türkmenleri Arasında Anlatılan Bir Hikâyeli Türküsü”, Prof. Dr. Muharrem Kaya – “Barış Manço’nun Dağlar Dağlar Parçasından Hareketle Dağın Halk Kültürümüzdeki Yeri”, Prof. Dr. Ruhi Ersoy – “Ortak Tarih ve Kültür Şuuru Oluşturma Bağlamında Dünden Bugüne Kıbrıs” ve “Geçmişten Günümüze Milletın İradesinin Devletin İradesine Dönüşüm Mücadelesi”, Doç. Dr. Ömer Aksoy – “Küreselleşme ve Modernleşme Karşısında Gelenek ve Töre Algısı Üzerine”, Dr. Öğr. Üyesi Selma Sol – “Bir Saray Başnakkaşı: Levnî’nin Atalar Sözü Destanındaki Dinî Tasavvufi Unsurlar”.

Armağanın beşinci ve son ana bölümü olan *Tarih, Sanat ve Kültür* başlığı altında beş kıymetli araştırmacının yazıları yer almaktadır. Sırasıyla: Prof. Dr. Dursun Yıldırım – “Reşid Rahmeti Arat ile İki Anı: 1. Geniş Zaman, 2. Bahtiyâr-Nâme Yazması”, Prof. Dr. Ömür Ceylan – “Cumhuriyeti Kuran Neslin Kesintisiz Türk Tarihi Bilincine Çarpıcı Bir Örnek: Yusuf Akçura-Ahmet Ferit Tek ve VII. Milletlerarası Tarih Bilimleri Kongresi’ne Katılım Meselesi”, Prof. Dr. Ergin Jable - Dr. Öğr. Üyesi Cevdet Şanlı – “Kosova’da Türk Varlığı, Türkçe ve Türkiye Kurumları ile Kosovalı Türklerin İlişkileri”, Doç. Dr. Ömer Aksoy – “Hersek Müzesi El Yazmaları Kataloğu ve Müzede Bulunan Yazmalar”, Öğr. Gör. İsa Kocakaplan – “Nevâyî Yolu”.

Türkiye’nin çeşitli üniversitelerinde görev alan değerli birçok akademisyen tarafından gönderilen yazılarla ortaya konulan bu eser, öncelikle Prof. Dr. Vahit Türk’e beslenen derin saygı ve sevginin bir nişanesi olmakla beraber bilimsel açıdan ise Türkoloji kürsüsüne önemli bir katkı sağlamaktadır. Birbirinden kıymetli bilimsel çalışmaları bir araya toplayan bu yapıt Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü için ilk değil, muhakkak son da olmayacaktır. 2017’de Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu Armağanı ile başlayan bu seri, 2019 yılında yayımlanan Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı Armağanı ile devam etmiş ve serinin üçüncüsü de bu çalışma olmuştur. Bu kıymetli eserin oluşmasında emek ve gayret gösteren tüm değerli akademisyenlere şükran ve saygılarımızı sunuyor ve bu çalışmaların devamını diliyoruz.

**Taş, Seda (Ed.), *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara*, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2018, 445 sayfa, ISBN: 978-605-281-094-1**

**Zeynep GÖRGÜLER\***

Bilimsel üretim süreçlerinde, disiplinlerarası kavramsal sorgulama pratiklerinin önem kazanmasıyla birlikte çeviribilim alanında yenilikçi düşünme ve tartışma biçimlerine ihtiyaç duyulması kaçınılmaz bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada, Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Mütercim-Tercümanlık Bölümü'nde görev yapmakta olan Doçent Doktor Seda Taş İlmeç'in editörlüğünü üstlendiği ve 2018 yılında Hiperlink Yayınları tarafından yayımlanan *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara* adlı yapıt, çeviri eylemine yönelik disiplinlerarası düzlemde yeni yaklaşımların ve yeni ilişkisel üretim alanlarının oluşmasına tanıklık etmektedir. İlgili yapıt çeviribilim alanına yönelik eleştirel ve sorgulayıcı düşünce biçimlerini bir araya getirmekte ve bu doğrultuda kavramsal ve yöntemsel yenilikçi üretimlere örnek teşkil etmektedir. Sözü edilen yapıt on iki bölüm altında konumlandırılan on dört araştırma makalesinden oluşmaktadır. İlgili bölümlerin başlıklarına bakıldığında, eğitim, çocuk edebiyatı, disiplinlerarasılık, etik, sansür, güç ilişkileri, tarihsel hafıza, toplum çevirmenliği, dolaylı çeviri, geri çeviri, yeniden çeviri ve yerleştirme gibi çeviri eylemini inşa eden kavramsal değişkenlerin öne çıktığı görülmektedir. Çeviribilimin diğer disiplinlerle kurduğu etkileşimin sıkça deneyimlendiği ilgili yapıtta, çeviri etrafında yükselen kavram evreninin çeşitlenmesine ve genişlemesine ışık tutulmaktadır. Bu kapsamda, çeviribilimin, edebiyat, eğitim, felsefe, sosyoloji, kültürel çalışmalar, siyaset, ideoloji ve tarih gibi disiplinlerle metinlerarası düzlemde kurduğu etkileşimin izlerine, ilgili makalelerde benimsenen kavramsal repertuvarda rastlanmaktadır.

---

\* Arş. Gör. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, zeynepsuter@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6538-4840

**Geliş Tarihi / Received: 15.03.2021**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 15.04.2021**  
**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

Çeviribilim alanında yürütülen kavram odaklı yenilikçi sorgulama biçimlerine duyulan ihtiyaç her geçen gün artmaktadır. Çünkü “kavramsal ve kuramsal bakış”, araştırmacının hakikati belli bir şekilde açıklamasına zemin hazırlar ve bu bakış metne dâhil edilenleri ve dışarıda bırakılanları, metnin kurgusunu belirlerler” (Binark, 2021: 123). Söz konusu olan araştırma makalelerini kaleme alan yazarların, çağdaş çeviribilim kuramlarına ve bu doğrultuda öne çıkan disiplinlerarası açılımlara yönelik bilimsel sermayeye hâkim oldukları gözlemlenmektedir. İlgili yazarların kavramsal ve kuramsal literatürü kavramış olmaları ve ürettikleri makalelerde geliştirdikleri kavramları ve yaklaşımları saha uygulamalarıyla birlikte genişletme çabası içinde bulunmaları, yapının dikkat çekici nitelikleri arasındadır. Sözü edilen yazarların ortak niyeti, çeviribilimin kabul gören kuramlarının ve kavramlarının tanımlarını ve kapsamalarını eleştirel bir perspektiften tartışmaya açmak ve bu doğrultuda var olan kavramlara ve uygulamalara yeni bir soluk kazandırmaktır. Metinlerarası kavramsal bir girişimin sonucunda ortaya çıkan bu yapıtta, çeviri eylemine, çevirmen kimliğine ve çeviri sürecine ilişkin kavramsal dayanakların sınanması, yazarların birincil hedefleri arasında bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, yazarlar, çevirmenin “özne” konumundaki kimliğine, kültürlerarası iletişimi sağlayan “uzman” konumuna, “melez” çevirmen kimliğine ve “yaratıcı” çeviri stratejilerine vurgu yapmaktadırlar. Değişen ve dönüşen siyasi, kültürel, toplumsal ve ekonomik koşulların hesaba katılmasıyla birlikte, çeviri ürününü tartışırken alışlagelmiş olanın ötesine geçme gerekliliği, her çalışma çerçevesinde yazarlar tarafından vurgulanmaktadır.

Kapısını farklı zamanlara ve mekânlara açan bu yapıt, çevirinin doğası gereği önceden belli ve sabit bir eylem biçimi olmadığını açıkça vurgulanmakta ve çeviri etkinliğini bu boyuta indirgemenin basit ve yanıltıcı sonuçlar ortaya koyabileceğini her defasında dile getirmektedir. Yazarların temel aldıkları kavram setlerinde, kuramların ötesindeki çeviri gerçekliğinin ve uygulamalarının keşfedilmesine özen gösterilmektedir. Bu bağlamda, yazarlar, çeviriyi dönüştürücü bir “Batılılaşma” hareketi ve “ideolojik” bir araç olarak kavramsallaştırmakla birlikte çeviriyi, bir “yabancı dil yaratım” eylemi olarak ele almaktadırlar. Aynı zamanda, yazarlar, çeviri alanında hâkim olan zıtlıklara dayalı ikircikli düşünce sistemini esneten ve kavramsal karşıtlıkları aşan ve ötesine geçen kavramsal ve yöntemsel sıçramalara başvurmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımlardan beslenen yazarların, çeviriye ilişkin kavramsal ve yöntemsel üretim boyutunda yaratıcı hamleler ortaya koydukları söylenebilmektedir. Farklı temalar etrafında biçimlenen ilgili yapıt kapsamında çizilen yol haritasında, çalışmaların birbirini

tamamladığı ya da başka bir deyişle on dört bölümün yukarıda vurgulanan kavramsal izlekler doğrultusunda şekillendiği belirtilebilmektedir. Bunun sonucunda, yazarların, çeviri eylemi etrafında zihinlerarası iletişimi sağladıkları da görülmektedir.

Çeviriye ilişkin aynı düşünce dünyasını paylaşan yazarların çeviriyi nasıl bir kavramsal bağlama oturttuklarına yakın plan bakıldığında, Senem Öner Bulut tarafından İngilizce kaleme alınan ilk bölüm “Training Translators as Subjects” [“Çevirmenleri Birer Özne Olarak Yetiştirmek”] başlığını taşımaktadır. Çeviri eğitiminde çok yönlü yaklaşımların önemini vurgulayan yazar gerçekleştirdiği saha çalışmasında, çeviri eğitimi alan öğrencilerin ürettikleri çeviri metinlere yönelik kaleme aldıkları yorum yazılarını ele almaktadır (s. 25). Yazar, bu araştırmayla bir taraftan çevirmenin karar alan bir “özne” olarak güçlendirilmesi gerekliliğine vurgu yaparken diğer taraftan ise bu süreçte öğrencilerin üstlenecekleri “aktif” rol ile çevirmenin görünürlüğüne ilişkin bilinçlerinin ve öz farkındalıklarının gelişmesine ışık tutmaktadır (s. 36). Bu çalışmada, yazar, günümüz koşulları doğrultusunda çeviri eğitimi yöntemlerinin yeniden yapılanmasına dikkat çekmektedir. Bunu yaparken de, çevirmenin görünür kimliğini, öğrenci merkezli çeviri eğitim yaklaşımları çerçevesinde gündeme taşımaktadır. Çeviri çocuk edebiyatı üzerinde yoğunlaşan ikinci bölüm, yazar Ayşe Banu Karadağ tarafından kaleme alınmış olup, “Çeviri Çocuk Edebiyatı Bağlamında Asimetrik Güç İlişkileri: Yetişkin Çevirmenler ve Çocuk Okur” başlığını taşımaktadır. Karadağ, Fransız yazar Aline de Pétigny tarafından yazılan “Camille” kitap dizisinin, Türkçeye “Cemile” olarak çevrilen kitap serisine yönelik Zohar Shavit’in kavramsal görüşleri doğrultusunda betimleyici bir okuma gerçekleştirmektedir. Karadağ’ın gerçekleştirdiği bu yöndeki araştırma, kaynak ile çeviri yapıtlar arasındaki asimetrik güç ilişkilerini ters yüz etmekte ve Türk kültür ve edebiyat dizgesindeki belirli bir grubu hedef alan “Cemile” çevirilerinde, çevirmenin yeni bir otorite öznesi olarak öne çıkan “uzman” kimliğine ve bireysel duruşuna dikkat çekmektedir. Yazarın bu yöndeki çalışmasında, kaynak/erek yapıt, yazar/çevirmen gibi geleneksel bakış açılarını yöneten ikircikli düşünce sistemlerinin sekteye uğradığı görülmektedir. Bunun yerine yazar, kaynak/erek yapıt ve yazar/çevirmen bağlamında, kavramsal ve kuramsal düzlemde bütüncül açımları devreye sokmaktadır.

Yazar Esra Birkan Baydan tarafından oluşturulan üçüncü bölüm “Disiplinlerarasılıktan Ne Anlamalıyız?” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde, yazar, çeviribilim alanının özerk ve disiplinlerarası doğasını

tartışmaya açmaktadır. Birkan Baydan alanda kurulacak olan disiplinlerarası ilişki ağlarını, çeviribilimin “saygınlığına” ve “meşrutiyetine” vurgu yaparak eleştirel bir perspektiften hareketle değerlendirmektedir. Yazar, çeviribilim alanında deneyimlenecek disiplinlerarası hamlelerde ortaya çıkacak fırsatların ve tehditlerin, çeviribilim araştırmacıları tarafından fark edilmesinin ve ilgili araştırmacıların bu yönde eleştirel bakış açısı geliştirmelerinin önemini vurgulamaktadır (s. 98). Yazar, çeviribilim alanına disiplinlerarası etkileşim perspektifinden bakarak, ilgili alanda yaratılacak olan disiplinlerarası bilgi paylaşım ortamlarını yönlendirecek etik ve deontolojik unsurları gündeme taşımaktadır. Dördüncü bölümde, yazar Banu Tellioglu, “Çeviri Etiğinin Dünü ve Bugünü” başlıklı bir çalışma ortaya koymaktadır. Bu çerçevede, yazar, disiplinlerarası çağdaş yaklaşımlar ışığında çeviri etkinliğinin etik sonuçlarını tartışmaya açmaktadır. Yazar, “iletişim uzmanı” olarak kavramsallaştırdığı çevirmen kimliğinin, etik düzlemde “meslek ahlak kodları” ve “bireysel ahlaki sorumluluk” arasında kuracağı dengenin önemini gündeme taşımaktadır. Tellioglu, çeviri etiği kavramı etrafında ortaya çıkan fırsatların ve tehditlerin, “postmodern etik” yaklaşımıyla aşılabileceğini sözlerine eklemektedir (s. 140). Çeviribilim alanı etrafında yükselen çeviri etiği tartışmalarında benimsenecek olan stratejilere ve kararlara ilişkin yol gösterici niteliğe sahip olan bu çalışmada, etik kavramının değişen koşullarla yeniden tanımlanması üzerinde durulmaktadır. Bu çerçevede ortaya çıkan “postmodern etik” kavramının, çeviri etiği yaklaşımlarına açılım kazandırarak, bu yaklaşımları yeniden şekillendirdiğini dile getirmek mümkündür.

Beşinci bölümde, kitabın editörü Seda Taş İlme tarafından kaleme alınan “Çeviride Sansür Bağlamında Kavramsal Bir Tartışma: “Çeviri Yokluğu”, “Yok-Çeviri” ve “Kurumsal Sansür” başlıklı çalışmaya yer verilmektedir. Yazar, Henry Miller tarafından kaleme alınan ve 1985 yılında Türkçeye çevrilen *Oğlak Dönencesi* romanına yönelik “müstehcenlik” vurgusuyla yaptığı okuma sonucunda, çeviri eylemi etrafında gerçekleşen sansürün çok yönlü doğasını ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda, “kurumsal sansür” kavramına odaklanan yazar, *Oğlak Dönencesi* yapıtındaki “çeviri yokluğu” ve “yok-çeviri” gerçekliklerini gündeme taşıyarak araştırmasını yürütmektedir (s. 162). Yazar, çeviri ve sansür arasındaki çok yönlü ve katmanlı ilişkiselliğin, çeviribilim alanında farklı kavramsal sorgulamaları ve yeni kavramsallaştırmaları tetikleyebileceği gerçeğine dikkat çekmektedir. Yazar, çeviri eylemi ile sansür ve ilişkili diğer olguları yan yana getirerek bir çözümleme çalışması ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda, yazar, çevirinin ve çevirmenin, sansürün üretilmesindeki dönüştürücü

etkisini gündeme taşımaktadır. Altıncı bölümde, yazar Kerem Geçmen tarafından İngilizce kaleme alınan “The Implications of Cross-Cultural Power Imbalance for Translation Strategies” [“Kültürlerarası Güç Dengesizliğinin Çeviri Stratejilerine İlişkin İçerimleri”] adlı makaleye yer verilmektedir. Geçmen, çeviri üzerine üretilen söylemleri eleştirel bir kavrayışla tartışmaya açmaktadır. Bu çerçevede, yazar, çeviri stratejilerini ve bunları inşa eden kültürlerarası asimetrik güç ilişkilerini ilişkiyel bir okumayla çözümlenmektedir (s. 192). Bunu yaparken, Venuti, Spivak ve Robinson gibi düşünürlerin çeviri yaklaşımları, Geçmen’in başvurduğu kavramsal altyapının çıkış notlarını oluşturmaktadır. Yazar, sadık çeviri/özgür çeviri, yerelleştirme/yabancılaştırma stratejileri, kaynak kültür/erek kültür ve akıcı çeviri/akıcı olmayan çeviri gibi ikili karşıtlıkları ören kültürel ve toplumsal ağları güç ilişkileri perspektifinden hareketle sorgulamaktadır. Böylelikle, Geçmen, kültürlerarası etkileşim çerçevesinden hareketle kaleme alınan çeviri kuramlarının odak noktalarını gözler önüne sermektedir. Bu noktada, önemli olan mesele, yazarın, çeviri eyleminin ve çevirmen kimliğinin kültürlerarası güç temelli ilişki ağlarının örülmesindeki önemini görünür kılmasıyla ilişkilidir.

Yedinci bölüm “Çeviri ve Tarihsel Hafıza” başlığını taşımakta ve bu başlık altında kendi içlerinde paralellik gösteren iki farklı makaleye yer verilmektedir. İlki yazar Aytül Durmaz Hut tarafından kaleme alınmış olup, “Batılılaşma, Çeviri ve Gelenek” olarak adlandırılmıştır. Bu bağlamda, yazar, Tanzimat Dönemini bir çeviri hareketi olarak kavramakta ve söz konusu dönemin “dönüştürücü” ve “ehlileştirici” yönüne vurgu yapmaktadır (s.217). Bu çerçevede, 1884-85 yılları arasında basılan hem bir edebiyat dergisi hem de bir çeviri seçkisi olarak nitelendirilen *Nevruz* dergisinde, Halit Ziya Uşaklıgil tarafından çevrilen “Tuvalet Masası” başlıklı çeviri metinlere yönelik betimleyici bir çözümlenme gerçekleştirmektedir. Yazar, *Nevruz* dergisi etrafında biçimlenen çeviri gerçeklerini ve çeviri algısını yakın plana alarak, Batılılaşma hareketini eleştirel bir kavrayışla tartışmaya açmaktadır. Yedinci bölüm çerçevesinde öne çıkan ikinci makale “Çeviriyi Yönlendiren Batı Algısı: Çevirmenin Sesi ve Görünürlüğü” başlığıyla, yazar Öznur Yanar Torbalı tarafından kaleme alınmıştır. Batılılaşma hareketini, Batı’yı çevirmek olarak kavramsallaştıran yazar (s.233), çalışmasında Tanzimat ve erken Cumhuriyet dönemi çevirmeni olan ve Shakespeare’in altı trajedisinin çevirisini yapan Abdullah Cevdet’i mercek altına almaktadır. Bu bağlamda, Torbalı, ilgili yazarın Hamlet çevirisini, çevirmenin “sesi” ve çevirmenin “görünürlüğü” gibi kavramsal dayanaklar ışığında incelemektedir (s. 239). Torbalı, Batılılaşma hareketini çeviri eylemi



üzerinde okurken, bu doğrultuda yürütülecek olan araştırmalarda mercek altına alınacak olan yan metinlerin hem çevirmenin kararlarına hem de çevirmenin ideolojik kimliğine ışık tuttuğunu ifade etmektedir. Yedinci bölüm kapsamında yer alan her iki çalışmanın öne çıkan yönleri, ilgili araştırmacıların, bir çeviri hareketi olarak Batılılaşma'yı, kuram ve uygulama bağlantısallığı etrafında ele almasıyla ilişkilidir. Bu şekilde, Batılılaşma hareketinin, ilgili çeviri yapıtlarda öne çıkan metin içi ve metin dışı öğeler bağlamında izlerini sürmek olanaklı kılınmaktadır.

Sekizinci bölüme gelindiğinde ise, yazar Nilüfer Alimen tarafından kaleme alınan "Toplum Çevirmenliğine Genel Bir Bakış ve Eğitime Yönelik Yöntem Arayışları" başlıklı çalışmaya yer verilmektedir. Alimen, Çeviribilim veya Mütercim Tercümanlık programlarına yönelik olarak toplum çevirmenliği eğitimini hedef alan bir ders önerisi oluşturmaktadır. İlgili ders içeriğinde, gerçekçi senaryolar üzerinde rol oynama yönteminin deneyimlendiği toplum çevirmenliği eğitim uygulamaları gündeme taşınmaktadır. Bu çerçevede, yazar, ilgili ders içeriği kapsamında, "kültürlerarası bir iletişim uzmanı" konumunda olan toplum çevirmeninin, bu doğrultuda gerekli becerilerle ve yetilerle donatılması gerektiğinin altını çizerek çalışmasını sonlandırmaktadır (s. 277). İlgili araştırma çerçevesinde, yazar, çeviri eğitiminde yürütülecek olan Toplum Çevirmenliği derslerinin oluşturulmasına yönelik model bir çalışma ortaya koymaktadır. Alimen, toplum çevirmenliği derslerinde uygulanacak olan aşamaları, kavramsal ve yönetsel dayanaklar ışığında geliştirmektedir. Dokuzuncu bölüm çerçevesinde, yazar Gülsüm Canlı, "Kavram Tanımlarının Ötesinde Bir Çeviri Eylemi: William Faulkner'ın *Sanctuary* Adlı Romanının Türk Erek Dizgesindeki Serüveni" başlıklı bir çalışma gerçekleştirmektedir. Yazar, ilgili yapıtın Türkçedeki yeniden çevirileri üzerine kavramsal bir metin incelemesi yürütmektedir. Bu çalışmayla, Canlı, *Sanctuary* adlı romanın kaynak ve erek kültürdeki üretim serüvenini, "yeniden yazım", "diliçi öz-çeviri" ve "dolaylı çeviri" kavramları arasındaki ilişkisellik çerçevesinde gündeme taşımaktadır (s. 298). Canlı, çeviribilimin kavramsal ve kuramsal dayanaklarına yeni bakış açıları getirmekte ve çeviribilim alanında yürütülecek olan metinsel sorgulamalarda, var olan kavramların ve kuramların ötesine geçilmesine dikkat çekmektedir.

Onuncu bölüme gelindiğinde, "Çeviri ve Geri Çeviri" başlığı altında iki çalışmaya yer verilmektedir. Birinci çalışma, yazar Muhammed Baydere tarafından kaleme alınan "Geri Çevirilerde Çevirmenin İzini Sürmek" olarak adlandırılmaktadır. Bu bölümde, Baydere, İngiliz yazar Dorina L. Neave'in,

“yabancı dil yaratımı” olarak nitelendirilen *Twenty-six Years on the Bosphorus* (1933) adlı yapıtının Türkçedeki “metinsiz geri çevirilerini” ele almaktadır (s. 319). Baydere, metinsiz geri çeviriler odağında gerçekleştirdiği ideoloji temelli okuma sonucunda, kaynak metinler ile geri çevirileri arasındaki bağlantısallığı yeniden yapılandırırken, yazar ve çevirmen arasındaki hiyerarşik ilişkinin dönüşebileceğini gözler önüne sermektedir. Bu çalışmanın ardından, geri çeviri olgusunu gündeme taşıyan bir başka araştırma ise, yazar Umut Can Gökdoğan tarafından kaleme alınan “Yabancı Dil Yaratımı ve Kökensiz Geri Çeviri Kavramları Üzerinden Bir Çeviriyi Okumak” başlığını taşımaktadır. Çalışma kapsamında, Gökdoğan, *Moisson de Cendres* (1958) adlı eserin Türkçe çevirisi olan *Kül Harmanı* (1959) adlı romanı “yaratıcı dil yaratımı” ve “kökensiz geri çeviri” kavramları odağında incelemektedir (s. 352). Çeviribilimde alışıl gelmiş olan yazar/çevirmen ve kaynak metin/erek metin gibi ikircikli düşünce sistemini eleştiren Gökdoğan, bu gibi kavramların ve tanımların iç içe geçtiğini ve bunun sonucunda çeviri eylemi ve çevirmen kimliği etrafında şekillen “melez” ve “ara” kavramlara ve tanımlara dikkat çekmektedir (s. 372). Her iki araştırmanın üzerine yoğunlaştığı geri çeviri olgusu ve ilişkili yeniden yaratım gibi diğer kavramlar, çeviri eylemine ve çevirmen kimliğine yönelik farklı üretim ve tüketim alanlarının oluşmasına tanıklık etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, “geri çeviri” hareketleri, yazar ve çevirmen arasındaki keskin ayrımların giderek kaybolmasına ve bunun sonucunda sözü edilen aktörler arasında esnek ve geçişgen hatların oluşmasına öncülük etmektedir.

On birinci bölüm, yazar Alper Zafer Güneş tarafından yazılmış olup, “The Retranslation of *The Time Regulation Institute*: A Project of Respect or Prejudice?” [“Bir Saygı Yahut Ön Yargı Projesi: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nün Yeniden Çevirisi”] başlığı taşımaktadır. Bu bağlamda, Güneş, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kaleme aldığı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı yapıtın Türkçeden İngilizceye yapılan yeniden çeviri projelerine ilişkin karşılaştırmalı metin çözümlemesi gerçekleştirmektedir. Bu çözümlemenin teorik çerçevesini Antoine Berman’ın çeviri eleştirisi yaklaşımı oluşturmaktadır. Yazar, çevirmenlerin uyguladıkları yeniden çeviri stratejilerinde, “yabancıncının sınanması”, “Avrupa merkezci sesler” “estetik”, “alımlama” ve “çeviri etiği” gibi kavramların izlerini sürmektedir (s. 381). Yazarın buradaki hedefi, yeniden çeviri hareketini, “saygı” ve “önyargı” gibi değerler ekseninde tartışmak ve bunun sonucunda yeniden çeviri projelerini, yeni kavramsal ve yöntemsel ufuklara doğru taşımaktadır. Bu çalışmada, yeniden çeviri eyleminin, “proje” olarak kavramsallaştırılması, ilgili

çalışmanın yenilikçi yönünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, Antoine Berman'ın Avrupa merkezci algıyı sorunsallaştıran bakış açısına yapılan vurgu, sözü edilen yeniden çeviri projelerinin, kültürlerarası asimetrik güç ilişkilerine dayalı sonuçlarını gündeme taşımaktadır. Son bölüme bakıldığında ise, yazar Hülya Boy tarafından kaleme alınan “Oyun Çevirilerinde Benimsenen Yerlileştirme Stratejileri Bağlamında *Gulyabani*” başlıklı çalışmaya yer verilmektedir. Bu çerçevede, yazar, *Town of Salem* (2014) adlı İngilizce bilgisayar oyununun, Türk oyun şirketi NeoTroy Games tarafından *Gulyabani* adı altında Türkçe kart oyununa çevrilme sürecini gündeme taşımaktadır. Yazar, Türk kültürüne sunulan bu çeviriyi “türler arası” ve “diller arası” bir etkinlik biçimi olarak kavramsallaştırmaktadır (s. 417). Boy, çevirmenin aldığı kararları “yerlileştirme” stratejisi çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu koşullar içerisinde çevirmenin yaratıcı üretim pratiklerine vurgu yapan yazar, bununla birlikte çevirmenin “görünmez bir uzman” kimliğiyle Türk kullanıcılar için oyunu yeniden tasarladığı ve yeniden kurguladığı gerçeğine dikkat çekmektedir (s. 420). Bu noktada, çeviri eyleminin, oyun çevirileri kapsamında yeniden yazma ve yeniden tasarlama biçimi olarak şekillenmesi, çeviribilim alanındaki teknolojik açılımı işaret etmektedir. Bununla birlikte, bu süreci deneyimleyen çevirmen kimliğinin, teknolojik koşullar içerisinde yeniden inşa edildiği gerçeğinden söz edilebilmektedir.

Çeviribilimin kavramsal potansiyellerini genişleten, çeşitlendiren ve çoğaltan bir çalışmanın oluşmasına öncülük eden bu yapıt, alanda kurulan sinerjik ilişkileri ve kavramlararası etkileşimi görünür kılmaktadır. Çeviriyle ilişkili çeşitli değişkenleri, yeni sorgulamalara, yeni kavramlara ve disiplinlerarası yeni düşünce biçimlerine teşvik ediyor olması, ilgilin yapıtın çeviribilim literatürüne olan katkısını desteklemektedir. Yazarların çeviribilimsel refleksleriyle ürettikleri makalelerde, kavram ve uygulama ilişkiselliğinin çok yönlü yapısına dikkat çekilmekte ve bu ilişkiselliğin uygulama sahasının hareketleriyle yeniden inşa edildiği gerçeği tartışmaya açılmaktadır.

Çeviribilim alanında yürütülen kavramsal sorgulamaları gün yüzüne çıkaran bu yapıtın, mantık ve tutarlılık bakımından bütüncül bir örgütlenme modeli etrafından gerçekleştiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bununla birlikte, bu çalışmanın devamı niteliğinde olan, 2019 yılında Hiperlink Yayınları tarafından yayımlanan ve Doçent Doktor Seda Taş İlmek'in editörlüğünü üstlendiği *Çeviri Üzerine Gözlemler ve Çeviribilimde Araştırmalar* başlıklı

#### KİTAP İNCELEMESİ

iki yapıt, çeviribilim alanına yönelik kavramsal sorgulama hattı üzerinde üretilen düşüncelerin sürekliliğini de sağlamaktadır.

Bu yapıt, çeviribilim alanında hem kavramsal hem de uygulama boyutunda farklı olanakları ortaya çıkarmak üzere kafa yoran akademisyenleri, çevirmenleri, öğrencileri ve çeviri eylemini disiplinlerarası hat üzerinde eleştirel bir bakış açısıyla düşünen tüm bireyleri ve kurumları hedef almaktadır.

#### KAYNAKÇA

- BİNARK, Mutlu (2021), “İncelikli Kitap Eleştirisi Yazmak Üzerine”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 42, 121-129.
- TAŞ, Seda (Nisan 2019), (Ed.), *Çeviribilimde Araştırmalar*, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- TAŞ, Seda (Mart 2019), (Ed.), *Çeviri Üzerine Gözlemler*, Hiperlink Yayınları, İstanbul.
- TAŞ, Seda (2018), (Ed.), *Çeviribilimde Güncel Tartışmalardan Kavramsal Sorgulamalara*, Hiperlink Yayınları, İstanbul.



**Kanter, Ö. *Mitolojinin Anadolu İnançlarına Etkisi -Bir Kültürel Teoloji İncelemesi-*, Eskişeni Yayınları, Ankara, 2019, 144 sayfa,  
ISBN: 978-605-5978-69-3**

**Fatma Nur BEDİR\***

Arkaik dönemde, insanoğlunun, dünyanın ve kendi varlığının nedeni ve kökenleri üzerine düşünmesi ve bu nedenleri açıklama ve anlama çabası üzerine ortaya çıkan ve nesiller boyu aktarılan mitolojinin, hâlâ modern bireyin inanç ve duygu dünyasına doğrudan veya dolaylı olarak tesir ettiği söylenebilir. Hâlihazırdaki kelam problemlerinden biri olan halk inanışları, Özden Kanter tarafından hazırlanan *Mitolojinin Anadolu İnançlarına Etkisi* isimli çalışmada mitolojik ve kültürel bağlamda incelenmiş ve günümüz insanının inançları ile kültüre dayalı esas ve uygulamaların iç içe geçtiği görülmüştür. Çalışmanın temel problemi İslam'ın tevhid inancına zarar verecek bazı inanç ve uygulamaların kökeninin sorgulanmadan kabul edilmesi ve hayata geçirilmesidir. Eserin inceleme sahası olan Anadolu, yüzyıllar boyu farklı medeniyetlere, toplumlara ve dolayısıyla birçok inanca ev sahipliği yapmış önemli bir coğrafyadır. Buna bağlı olarak nesilden nesile aktarılan envai mitolojik kökene sahip inanç ve ritüel İslami forma dönüşerek bilinçdışı düzeyde varlığını devam ettirmiştir. Anadolu inançlarını mitolojik ve kültürel kökenleri açısından inceleyen Kanter, disiplinler arası bir çalışma sunmuştur.

Eser mitoloji ve efsane kavramlarının açıklandığı giriş bölümünden sonra temel olarak üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde yazar, teoloji, kültür ve mitoloji ilişkisini ele almış, ikinci bölümde kültürel inanç formları yani bidatleri incelemiş ve üçüncü bölümde ise İslam-kültür ilişkisi üzerinde durmuştur. Giriş bölümünde konuyu anlama noktasında önemli olan mitoloji ve efsane kavramlarının tanımlarını yaparak bu kavramların aralarındaki benzerlik ve farklılıklara ayrıntılı bir şekilde dikkat çekmiştir. Buna göre,

---

\* Dr., Hitit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, fnurozdemirbedir@hitit.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4455-1691

**Geliş Tarihi / Received: 14.04.2021**  
**Kabul Tarihi / Accepted: 02.05.2021**  
**Yayın Tarihi / Published: 30.07.2021**

kısaca, mitolojinin zamanın başlangıcında meydana gelen olayları anlatırken efsanelerin daha çok mitleri açıklama amacıyla, mitler etrafında oluşturulan ve bir coğrafya ile sınırlandırılan anlatılar olduğunu belirtmiştir (s. 11-24).

Birinci bölümde yazar, kültür ve teoloji ilişkisini anlamak için “mitoloji ile din” ve “inanç ile kültür” arasındaki ilişkiyi doğru anlamının gerekliliğini belirterek kültürel teolojiyi ele almıştır. Öncelikle mitoloji ve din ilişkisine odaklanan yazar, bu ilişki üzerine birbirine zıt olan iki görüşten bahsetmiştir. Birinci görüşe göre, mitler dinlerden çıkmıştır ve dinlerin tahrif edilmesiyle oluşan boşluklar mitlerle doldurulmuştur. İkincisine göre ise mitlerin dinlerle bir ilgisi yoktur ve mitolojik anlatımlar dinlere kaynaklık etmektedir (s. 28). Yazar, mitlerin içeriklerinde dinî simgelerin görülmediğini ancak mitlerdeki anlatımların dinsel anlatımlara dönüştürülerek dinî bir içerik oluşturulduğunu söylemektedir (s. 29). Ayrıca, mitolojide hiçbir dinî unsur bulunmadığı görüşünün özellikle dünya mitolojileri incelendiğinde kabul edilmesinin mümkün olmayacağını; çünkü gerek ilahî gerek beşerî kaynaklı dinlerin inanç sistemlerinde mitolojik unsurlara rastlanmakta olduğunu ileri sürmüştür (s. 36). Daha sonra, tek tanrılı dinleri özelde ise İslam’ı temel alarak, mit ve dinin ortak ve farklı yönleri üzerinde durmuştur. Ayrıca, *“birçok mitin, dinî merasimlerin amaç ve içeriğini, kutsal kabul edilen yerlerin kökenini, kutsallığının sebebini ve özelliklerini açıklamakta”* olduğunu ifade etmiştir. Yazar, mitoloji ve din arasındaki bağı inkâr etmez ancak mitolojilerin dinin yerini tutmadığı gibi dini de mitlerin toplamı olarak kabul etmenin doğru olmadığını ifade eder (s. 37). Yazar, bölümün devamında inanç-kültür ilişkisine yoğunlaşmaktadır. Öncelikle ayrıntılı bir şekilde kültür tanımı üzerinde durmuştur. Din ve inancın kültürü şekillendiren temel unsurlardan olduğunu ve bunun yanı sıra, inanç ve kültür arasında karşılıklı bir etkileşim bulunduğunu ifade etmiştir. Kültür, dinin temel unsurlarını etkilerken din de kültürü, o kültüre sahip olan bireylerin inançlarını ve ahlaki yapılarını belirler. Yazar, birbirinden ayıramayacak olan bu iki kavramın birbirini beslediğini ve aynı zamanda toplumları birbirinden ayıran temel belirleyiciler olduklarını ifade eder (s. 39-60).

İkinci bölümde, yazar kültürel inanç formları üzerinde durmuştur. Bu bölümde, Anadolu’da hâlâ uygulanan birçok ritüelin mitolojik temellerini ele almış, örneklerle zenginleştirmiştir. Yazarın örnek verdiği “kırk çıkarma” olarak nitelenen ritüel günümüzde de hâlâ uygulanan ritüellerdendir. Buna göre, eski Türklerde “al basması” olarak bilinen ve lohusa kadınlara ve bebeklerine musallat olan çok çirkin bir kadın suretindeki “al karısı” inancı, eski Mısır inancında “karina” olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde

karına da yeni doğum yapmış kadın ve bebeğine musallat olarak onlara zarar vermeye çalışır. Yazılan muska ile karinadan korunduğu ve eğer ona rastlanılırsa da yakalanacağı inancı mevcuttur. Benzer şekilde eski Türklerde de al karısının giysisine iğne saplandığı takdirde yakalanacağı ve o evde hizmetli olarak çalıştırılabileceği inancı mevcuttur. Günümüzde de hâlâ “doğumdan sonra lohusalık döneminde anne ve bebeğin başucunda Kuran’-ı Kerim bulundurmak, yastığın kenarına çengelli iğne saplamak ve yastığın altına bir parça ekmek koyma uygulamaları Türklerin eski inançlarıyla İslamiyet’in inanç unsurlarını[n] bir arada kullanıldığını göstermektedir (s. 65-69).” Benzer şekilde karabasan, göbek bağı gömme, akika kurbanı, ölüm ve ölümden sonraki yaşam ile ilgili inanışlar, ölen kişinin ardından yapılan ritüel ve uygulamalar, türbe ziyaretleri ve kutsallık atfedilen mekânlarla ilgili inanışlar, ateşe ve suya atfedilen kutsallık ve bu iki maddenin temizleyici ve arındırıcı olmaları ile ilgili inançlar, adaklar ve kurban ile ilgili inançlar, kurşun dökme ritüeli, hayvanların uğurlu, uğursuz veya kutsal olup olmamaları ile ilgili inançlar, Türk-İslam kültürü ile çeşitli kültür ve mitolojilerdeki yerleri karşılaştırılarak ayrıntılı bir şekilde örneklendirilmiştir (s. 70- 113).

Yazar, üçüncü bölümde ise İslam-kültür ilişkisini, kültürel uygulamalara karşı çıkışlar ve kültürel uygulamaları kabuller bağlamında İslam âlimlerinin görüşlerini ele alarak değerlendirmiştir. Konuya öncelikle, İslam Kelamcılarının, diğer kültürlerdeki inançların İslam’ın tevhid inancını sarsacak şekilde Müslüman kültürünü etkilemelerine karşı çıktıklarını belirterek başlamış ve ardından bid‘at ve hurafe kavramlarını açıklayarak devam etmiştir (s. 117-125). Bid‘at Hz. Peygamber’den sonra ortaya çıkan her türlü inanç ve uygulama iken hurafe genel olarak akla ve mantığa aykırı olduğu kabul edildiği hâlde hoş a giden nakil ve rivayetler olarak tanımlanmıştır. Farklı anlamlara gelen bu iki kavramın kimi zaman aynı anlama gelecek şekilde kimi zaman ise birbirlerinin yerine kullanılmasının yanlış olduğunu belirten yazar, âlimlerin bid‘atleri kabul ve ret açısından inanç bağlamında değerlendirdiklerini ifade etmiştir. Buna göre, bid‘at olarak görülen kimi uygulamalar, İslam’ın inanç esaslarına bir zarar vermiyorsa bazı âlimlerce sakıncalı görülmemiştir ancak inancı zedeleyecek olan bid‘atler küfür olarak değerlendirilmiştir (s. 122). Yazar, devamında âlimlerin bid‘at ve hurafe hakkındaki görüşlerini *Kur’an*’dan ziyade hadis üzerine temellendirdiklerini belirtmiş ve söz konusu hadislere yer vermiştir (s. 122-124). Bölümün ikinci kısmında ise kültürel uygulamaların kabulü konusuna bazı âlimlerin özellikle de Osmanlı dönemi İslam âlimlerinin görüşleri ışığında değinmiştir. Halk arasında hâlâ görülen batıl inanç ve



hurafelerin tamamının bid'at olarak değerlendirilerek reddedilmesinin yerine halkı bu inanç ve uygulamalara yönlendiren nedenlerin doğru bir şekilde tespit edilmesinin gerekliliği üzerinde durmuştur. Osmanlı âlimlerinin bid'atler konusunda daha ılımlı görüşlere sahip olduklarını ifade etmiştir:

“Tevhide aykırı olan bid'atlerin kabul edilmesi elbette ki doğru bir tutum değildir. Fakat [â]detler olarak nitelenen halk inanışlarının devam ettirilmesi ve bunun bir kültürel zenginlik olarak görülmesi bir sakınca oluşturmamaktadır. Dikkat edilmesi gereken en önemli nokta halkın, dini Kur'an ve sünnet doğrultusunda doğru anlaması ve kültürel formları tevhidten ayıklamasını sağlamaktır” (s. 131).

Sonuç bölümünde ise yazar, ele aldığı örneklerle Anadolu halk inanışlarında birçok eski kültürün izlerini görmenin mümkün olduğunu ve bunun en temel sebebinin Anadolu'nun coğrafi yapısından kaynaklandığını söylemiştir. Türklerin Müslümanlaşma süresince eski inançlarının dinî inanç ve ritüellerde yer aldığını ve canlı tutulduğunu görmekte olduğunu aktarmıştır. Kalam ilmi açısından bir problem olan bu durum için, kültürel olarak nesilden nesile aktarılan ve İslamiyet'in bir parçası olarak görülen inanç ve ritüellerin halkın zihninde ayrıştırılması gerektiğini ifade etmiştir. Yazar bunun zorluğuna rağmen bu tarz inanç ve uygulamaların hepsinin bid'at denilerek reddedilmesinin de çözüm olmadığı görüşündedir. Ona göre bu durum, Anadolu'nun kültürel zenginliğini ortaya koymaktadır ve konuya Türk-İslam âlimlerinin yaklaşımları örnek alınarak bu kültürel uygulamaların halkı birleştiren bir unsur olarak kabul edilmesi gerekmektedir. Günümüz kelamcılarının yöntemlerinin de halk inanışlarının kökenleri ve kabullerinin devamındaki bireysel ve toplumsal gerekçeleri doğru tespit etmesini ve yaklaşımlarının ayrıştırıcı değil bütünleştirici olmasını önermiştir (s. 133-135).

Eser, mitolojiyi bir kalam meselesi olarak ele alması açısından önemlidir. Böylelikle halk inanışlarının bir kalam problemi olarak mitolojik ve kültürel kökenlerinin incelenmesi, söz konusu alana yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Konu, disiplinler arası bir çalışma olması nedeniyle birçok alana ait kaynaktan faydalanılarak rasyonel ve akademik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Çalışmanın disiplinler arası olması okuyucuya konuya farklı açılardan bakma fırsatı sunmaktadır. Eserden kalam incelemelerinin yanı sıra mitoloji, kültür ve antropoloji çalışmalarına meraklı olanların da faydalanabileceği kanaatindeyiz.

